

Papel Escena

Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas

N° 12-2013

ISSN 0124- 4833



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE

Facultad de Artes Escénicas

Papel Escena

Av 2ª Norte 7N-28 Cali, Colombia
PBX:488 3030 FAX:6685583
e-mail:artesescenicas@bellasartes.edu.co
www.bellasartes.edu.co



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE

Papel Escena

Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas

Nº 12-2013

Rector

Ramón Daniel Espinosa Rodríguez

Director - Editor

Fernando Vidal M.

Vicerrectora académica y de investigaciones

Ligia Ivette Asprilla

Consejo Editorial

Dora Inés Restrepo P.

Luz Elena Luna M.

Elicenia Ramírez

Jesús M. Mina

Vicerrector administrativo y financiero

José Olivar Mosquera M.

Decana de la Facultad de Artes Escénicas

Dora Inés Restrepo P.

Diseño Editorial

Valeria Peña Parra

Revisión de textos

Alberto Ayala

Corrección de estilo

y traducción

Víctor Hugo Enríquez

Traducción abstracts

Isabella Londoño

Permitida la reproducción citando las fuentes

ISSN 0124- 4833

Portada

Romano Germán Barney.

Orquesta de mujeres “Gamelán”

Los puntos de vista expresados por los colaboradores son de su responsabilidad y no necesariamente reflejan el pensamiento de la revista.

Contenido

LA INCERTIDUMBRE COMO HÁBITAT Enrique Lozano Guerrero.....	8	
	24	ITINERARIO DE UN VIAJE Luz Elena Luna Monart Dora Inés Restrepo Patiño
PENSARSE LA DANZA Henry Ibargüen Murillo	40	
	54	Estreno de papel RITORNELOS DE AMOR Orlando Cajamarca Castro
PÁJARO GUACO; CANTO FÚNEBRE DE MIL REALIDADES. Jesús María Mina Ruth Rivas Franco	78	
	96	Galería de papel BALI TEATRO DE OFRENDAS Romano Germán Barney
INVESTIGAR NO MUERDE Luz Elena Muñoz Salazar.....	108	
	120	Memoria(s) de papel LOS PRIMEROS PASOS DEL BALLET DE BELLAS ARTES DE CALI (Sandro Romero Rey entrevista a Luz Stella Rey de Romero)
REPERTORIOS FACULTAD DE ARTES ESCENICAS 2013 Jackeline Gómez Romero	136	
	156	PROYECTO ESPECIALIZACIÓN EN DRAMATURGIA CALI 2011 – 2013 Elicenia Ramírez Vásquez.

EDITORIAL

Este número 12 ha quedado muy consistente en contenidos y puntos de vista diversos en torno a un asunto común a los procesos de creación cuando son reflexionados y sistematizados por sus propios protagonistas, entendiendo que el conocimiento de las cosas no solamente se adquiere desde la perspectiva de su praxis, sino articulado al ejercicio de un pensamiento reflexivo y analítico que se abre al territorio de la creación-investigación. Hemos conseguido reunir diversos puntos de vista sobre los enfoques de abordaje de algunos procesos de creación en el campo de las artes escénicas, que son reflexionados por los autores desde las problemáticas particulares de sus diferentes prácticas de creación, para configurar un universo monográfico de cinco artículos referidos a este tema: el papel de la dramaturgia y desde luego, del dramaturgo en un proceso de creación dancística que dialoga con lo teatral: “ni siquiera después del estreno podía definir con exactitud cuál había sido mi papel como dramaturgo de la pieza” es una de las premisas del autor en su artículo “*La incertidumbre como hábitat: notas sobre la dramaturgia de la danza en Happy Planet*”.

El énfasis en las posibilidades del movimiento que nace de un cuerpo consciente que aprende a pensar y comunicar su danza en la acción de bailar es un planteamiento del artículo “*Pensarse la Danza*”. El grupo de investigación en Estéticas Urbanas de la FAE enmarca a la ciudad como fuente de reflexión que aporta referentes visuales, sonoros, narrativos para la creación en el quehacer teatral, dando continuidad al tema de los imaginarios urbanos al preguntarse cómo las vivencias estudiantiles nutren o son referentes para sus experiencias de creación artística teatral, en el artículo “*Itinerario de un Viaje*”.

Dos artículos más componen este monográfico, ambos de carácter curricular, como experiencias académicas conducentes a la obtención del grado de Licenciado en Arte Teatral, son dos estudios de caso de trabajos de grado destacados. En el primero de estos, los dos profesores que asesoraron el trabajo de grado *El canto del pájaro guaco*, presentan un ejercicio reflexivo desde el punto de vista de la puesta en escena y de la escritura del texto dramático, que giró en torno al eje temático de los ritos funerarios en la costa del pacífico colombiano. En el segundo caso, la graduanda da cuenta del proceso de investigación monográfico sobre: *El entrenamiento corporal como espacio que desarrolla la creatividad motricia para la dramaturgia de la puesta en escena*.

Las secciones permanentes de la revista Papel Escena han permitido desarrollar contenidos temáticos especializados, ventanas para mostrar aspectos relevantes, por ejemplo, en la GALERÍA DE PAPEL en torno al lenguaje visual cercano a las artes escénicas. En esta ocasión la Galería de Papel ha invitado a Romano Germán Barney quién estuvo estudiando y compartiendo las vivencias y conocimientos propios del teatro balinés, así como capturando con su cámara fotográfica infinidad de imágenes, de las cuales ha seleccionado esta secuencia representativa de la ritualidad y sus personajes, con el título de *Balí, Teatro de Ofrendas*.

En el apartado MEMORIA(S) DE PAPEL, Sandro Romero Rey reconstruye pormenores de la prehistoria del ballet en Cali, en un diálogo lento y detallado con Luz Stella Rey de Romero, que él llama (Casi) Todo sobre mi madre, *LOS PRIMEROS PASOS DEL BALLET DE BELLAS ARTES DE CALI*. La recuperación de estos estelares momentos iniciales del ballet y la danza contemporánea en Cali y particularmente en Bellas Artes, en la década del cincuenta del siglo XX, es indispensable para complementar la mirada panorámica de esta expresión artística tan ligada a la historia cultural de la ciudad y la Institución.

En la sección ESTRENO DE PAPEL presentamos la obra del consagrado dramaturgo y director de teatro Orlando Cajamarca titulada *Ritornelos de Amor*, en referencia al término musical, quizás por ser breves retornos o repeticiones en torno al tema del amor de la pareja, situaciones extremas de la pareja El /Ella, que se enfrentan/encuentran queriendo reconstruir y a su vez destruir una relación que agoniza.

Repertorios 2013 FAE hace un recuento pormenorizado de cada una de las obras que estuvieron en repertorio durante el presente año, con la reseña de cada una, el reparto, la ficha técnica y una selección fotográfica que da testimonio del proceso de formación en creación escénica de los dos programas de la Facultad.

Finalmente, presentamos una nota especial para destacar la graduación de la Primera promoción de la Especialización en Dramaturgia que ofreció la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes en convenio con la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.



Obra: *Happy Planet*. (Alemania – Colombia). Directores: Jennifer Ocampo y Philip Grüneberg. Fotografía de Carlos Mario Lerma. En la foto: Ángel Ávila.

La Incertidumbre Como Hábitat:

Notas sobre la dramaturgia de la danza en *Happy Planet*

Enrique Lozano Guerrero.¹

¹Fue docente de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, especialista en dramaturgia de la Universidad de Antioquia, cursó estudios de Dramaturgia en el Instituto Nacional de Arte Dramático de Australia (NIDA), así como el Master en Escritura Creativa de la Universidad de Nueva Gales del Sur (UNSW), Sidney. Actualmente es candidato a doctor en Historia y Teoría de las Artes, Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Resumen

El siguiente ensayo plantea, en un primer momento, que la dramaturgia de la danza es una actividad de reciente aparición que todavía está siendo definida tanto por la práctica artística como por la reflexión generada en los ámbitos académicos. Durante el siglo XX los sistemas de producción y de consumo en los países industrializados se vieron progresivamente marcados por la aparición del ‘capitalismo cognitivo’, que ha transformado también a las disciplinas artísticas pues han sufrido una disolución gradual entre las categorías de *poiesis* y *praxis*, las dos dimensiones del trabajo que Aristóteles definió como entidades separadas. En este contexto surge el dramaturgo o dramaturgista en la danza contemporánea y su trabajo se ve enmarcado por un cruce de caminos entre el saber y el poseer. En una segunda instancia, el autor utiliza el marco creado en la primera parte para describir y analizar su experiencia como dramaturgo de la pieza de danza teatro *Happy Planet*, coproducción colombo alemana estrenada en Bogotá en noviembre de 2012.

Palabras claves:

Danza contemporánea, dramaturgia, dramaturgia de la danza.

Abstract

The following essay establishes a framework for analyzing the appearance of the figure of the “dance-dramaturg” in contemporary dance and performance, drawing on the definitions of this figure from both the realms of artistic practice and academic theory. During the twentieth century systems of production and consumption in industrialized nations were progressively marked by the apparition of “cognitive capitalism.” This has, in turn, transformed artistic disciplines, which have undergone a gradual dissolution of the boundaries of *poiesis* and *praxis* (defined by Aristotle as two separate entities or dimensions of work). In the context of these changes, the dance dramaturg and her work appear at a crossroads between knowing and owning.

Using this framework, the author analyzes his own experience as dramaturg of the dance theater piece *Happy Planet*, a German and Colombian co-production which premiered in Bogotá in November 2012.

Keywords:

Contemporary Dance, Dramaturgy, Dance Dramaturgy.

Happy Planet, subtítulo “performance interactivo de danza”, se estrenó el 19 de noviembre de 2012 en el Teatro Varasanta de Bogotá en el marco del V Festival de Danza en la Ciudad. Tras hacer la venia en esa primera función y abrazar a los demás miembros del equipo, los dos directores y yo, el dramaturgo (o dramaturgista), nos fuimos a tomar una cerveza para celebrar. Aunque mi satisfacción era grande, no solo por haber culminado una primera etapa de un trabajo exigente sino también porque nunca antes había incursionado en el terreno de la danza, había algo en el fondo que no me dejaba tranquilo, una sensación que con el paso de los días fue creciendo y que solo un par de meses después pude entender y resolver. Ese sentimiento que me impedía sentirme realizado puede resumirse en lo siguiente: ni siquiera después del estreno podía definir con exactitud cuál había sido mi papel como dramaturgo de la pieza. Podía enumerar, en una lista, las actividades que

había llevado a cabo, todas de naturalezas tan diversas que no lograba agruparlas bajo una misma categoría conceptual y, por ende, en torno a un mismo título, el de dramaturgo o dramaturgista. Había oficiado de traductor, de observador, de amanuense, de polemista, de mediador, de creador, de entrenador, de amigo, de asesor, de confesor, de investigador e inclusive, de chofer. Al tratar de organizar todas estas funciones o de darle una coherencia lógica para explicar concretamente mi participación en la pieza me sentía como ante la enciclopedia china descrita por Borges (1952:43) en “El idioma analítico de John Wilkins”.¹ El desconcierto que me producía esta aglomeración de actividades tan disímiles, sin embargo, me emocionaba también y me reafirmaba otra sensación opuesta a la de insatisfacción pues me demostraba que –por lo menos en lo que respecta mi trabajo– había realizado algo nuevo para lo cual yo no tenía precedentes ni lenguaje todavía para describirlo.

1 En la cual “los animales se dividen en (a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas”

“No estamos listos para el dramaturgo”²

André Lepecki, curador, teórico y dramaturgo de la danza (ha trabajado con Meg Stuart, Vera Mantero y Francisco Camacho entre otros importantes coreógrafos), cuenta una anécdota muy elocuente sucedida cuando empezó a dictar una materia de dramaturgia experimental en la Universidad de Nueva York en 2001. Parte de su presupuesto pedagógico era que los alumnos no podían aprender exclusivamente a partir de materiales teóricos y debían tener una experiencia práctica con algún equipo artístico en el ámbito profesional. Al darse a la tarea de buscar cómo ubicar a quince alumnos en diferentes colectivos neoyorquinos comenzó a recibir, no sin sorpresa, una respuesta recurrente: “no estamos listos para el dramaturgo” (Lepecki 2010:165).

Esta afirmación ponía en evidencia, en su parecer, la observación de que en la danza la dramaturgia era bienvenida pues “da nombre a la consistencia, solidez y coherencia estética general de la pieza” (ibíd., p.165), pero el dramaturgo generaba resistencia, temor y rechazo.

Su conclusión sobre el por qué esta figura específica causa aprehensión es bastante reveladora y delimita el marco de operación de su actividad creadora. Puesto que uno de los terrenos en los que crece la dramaturgia es aquel que se abre entre saber y poseer, saber en el sentido de tener conocimiento y competencia para realizar algo, y poseer en el sentido de ser el autor y por ende dueño de aquello que es realizado.



Obra: Happy Planet. (Alemania – Colombia). Directores: Jennifer Ocampo y Philip Grüneberg. Fotografía de Carlos Mario Lerma. En la foto: Sara Regina Fonseca.



Obra: Happy Planet. (Alemania – Colombia). Directores: Jennifer Ocampo y Philip Grüneberg. Fotografía de Carlos Mario Lerma. En la foto: Marcela Ruiz Quintero.

La aparición del dramaturgo en un montaje afecta ambas esferas pues su presencia en el espacio de ensayos obliga a presentarle, y por ende a interrogarse sobre el conocimiento y la competencia del material con el que se está trabajando; y, por el otro, a cuestionar quién o quiénes pueden reclamar –y sobre todo de dónde surge– la autoría de la pieza. Dado que en la danza contemporánea no se inicia, por lo general, con un texto previo –elemento que en el teatro resuelve al menos de manera parcial el tema de la propiedad– las ideas iniciales y los materiales de partida son diversos y divergentes y se manifiestan como un magma heterogéneo y confuso que se va aclarando a través del proceso de ensayos. Básicamente lo que respondían los colectivos neoyorquinos a las cartas de Lepecki ofreciéndoles sus alumnos era: no estamos listos porque toda-

vía no sabemos de qué va la pieza, entonces en este momento no sabríamos qué decir ni hacer con un dramaturgo (quien además vendría a alterar con su intervención aquel brumoso y delicado ecosistema de partida).

La anécdota anterior, me parece, sirve para revelar dos cosas: que en la danza “... la tensión en la que actúa la dramaturgia es la que existe entre un terreno confuso de dispersión como punto de partida y un terreno de cohesión fragmentaria como punto final” (Lepecki 2010:172)³, y que “...el dramaturgo debe implicarse a través de una metodología inexacta, pero rigurosa que no se base en el conocimiento y el saber sino en el fallo, el error y el errar” (Ibíd., p.161).

² Ensayo de André Lepecki incluido en el libro Repensar la dramaturgia, CENDEAC 2010.

³ El subrayado es de Lepecki.

“Mirando sin un lápiz en la mano”⁴

El título del breve, pero capital ensayo de Marianne Van Kerkhoven (dramaturga del ensamble Rosas, cuya coreógrafa es la reconocida Anne Teresa de Keersmaeker) parte de una frase de Paul Valery en la que pone de manifiesto la diferencia entre el observar las cosas mientras se las dibuja y el mirar sin un lápiz en la mano. En la primera actividad el ojo está al servicio de la representación, su tarea es la de reconocer las formas del mundo, delimitar, buscar fronteras, encontrar divisiones, volúmenes, texturas; en la segunda, la mirada no está en función de ningún propósito externo más allá de dirigir la vista hacia los objetos.

Se podría decir entonces que en el primer caso hay una serie de competencias que están ausentes en el segundo, pero que en el segundo hay una ‘pureza’ que no está presente en el primero. Esta ‘pureza’, para Van Kerkhoven (1994:143) no es más que la ausencia de especialización en la mirada, lo cual es crucial para uno de los roles que ella asigna al dramaturgo: ser el primer observador del trabajo y por ende el ‘vocero’ del espectador hipotético que llegará al teatro.

Pero el dramaturgo, aunque en muchas ocasiones no es bailarín, sí tiene una competencia –quizá no de orden específicamente técnica, pero sí de carácter conceptual y artística en general– que le permite al mismo tiempo estar adentro y afuera, esto le permite realizar uno de los propósitos que suelen atribuírsele en su labor: la de ser puente entre la obra y su público, ser el mediador entre el hecho escénico y su audiencia⁵.

El dramaturgo de la danza es una figura que comienza a surgir a partir de los años 70, pero sobre todo de los 80, ligada al movimiento de la ‘danza teatro’. Para Lepecki (2010:169) este movimiento se inaugura cuando el punto de partida para crear una obra deja de ser la técnica, el argumento o el texto y comienza a ser un determinado campo de heterogeneidades que conforman una zona de *indecibilidad*. Para Lehmann (2006:96) ésta surge cuando se abandona como ejes organizadores de la pieza dancística a los elementos narrativos y psicológicos.

4 Ensayo de Marianne Van Kerkhoven publicado en *Theaterschrift* n.os 5 y 6, 1994, p. 143.

5 “Dramaturgy is building bridges, it is being responsible for the whole, dramaturgy is above all a constant movement. Inside and outside”. (Van Kerkhoven 2009:11) La dramaturgia es construir puentes, hacerse responsable de la totalidad, dramaturgia es sobre todo un movimiento constante. Adentro y afuera.

6 Behrndt (2010:185) dice que tres de los temas principales que surgen en torno al discurso de la dramaturgia de la danza son: la dramaturgia como proceso crítico que evidencia los mecanismos narrativos y compositivos de la pieza, la dramaturgia como proceso que ondula entre la práctica y la reflexión, y el dramaturgo como facilitador de procesos reflexivos.

Los argumentos de estos dos teóricos permiten comprobar que en la danza contemporánea se da una complejización de esta actividad con respecto a momentos históricos precedentes en cuanto al punto de inicio de la pieza, pero también en cuanto a su organización interna. El corolario de lo anterior es que la obra entonces –al plantear una experimentación en los niveles conceptuales y estructurales– necesita una actualización en el plano de la recepción, requiere de parte del espectador, también, una nueva manera de mirar que le permita trascender la confusión para lograr acceder a sus contenidos o al menos –y quizá de manera más importante– a su mecánica. Esta necesidad de inteligibilidad de la obra suele ser uno de los aspectos que conforman la tarea principal del dramaturgo en la danza: descubrir en el vasto campo de heterogeneidades de partida las posibles líneas que podrían convergir en el punto de fuga del ojo del espectador⁶.

“El dramaturgo ignorante”⁷

El cambio que se ha dado en la danza, sin embargo, no tiene su origen en factores exclusivamente artísticos, no es sólo que los puntos de partida y las maneras de organizar o componer la pieza hayan cambiado sino que estas transformaciones son el reflejo de mutaciones ocurridas en lo económico, lo político y lo social. En la segunda mitad del siglo XX los sistemas de producción y de consumo en los países industrializados

comenzaron a verse marcados por un giro creciente hacia la predominancia de la tecnología y el conocimiento. En esta etapa, que ha sido denominada por algunos como ‘capitalismo cognitivo’ (Hardt & Negri 2000), la obra de arte contemporánea da cuenta de un fenómeno, teorizado entre otros por Agamben (1994:68-88) y Virno (2003:49), de disolución gradual entre las categorías de *poiesis y praxis*, las dos dimensiones del trabajo que Aristóteles definió como entidades separadas⁸. En las palabras de Bojana Kunst (2009:83): “la desaparición de la diferencia entre el trabajo cuyo producto está por fuera de sí mismo (*poiesis*) y aquel en donde el trabajo en sí mismo es el producto (*praxis*) ha influenciado muchos de los giros estéticos en el arte”⁹. Quizá uno de los ejemplos más evidentes de esto en la danza contemporánea es la obra concebida por el coreógrafo francés Xavier Le Roy, en 2002, titulada *Project*. En ella, el artista galo volvió la producción de la pieza la obra misma y para ello tuvo que encontrar una manera de presentación del trabajo en la cual proceso y producto coincidieran. Por esta razón exigió a los participantes que fungieran de bailarines, coreógrafos y dramaturgos simultánea e indistintamente. Una de las personas que participó de este proceso fue Pirkko Husemann (2009:52) quien llegó a la audición queriendo participar como dramaturgo pero terminó, al igual que los demás, siendo también *performer* y realizando diferentes y disímiles actividades.



Obra: Happy Planet. (Alemania – Colombia). Directores: Jennifer Ocampo y Philip Grüneberg. Fotografía de Carlos Mario Lerma. En la foto: Ángel Ávila, Jhon Alex Castillo, Philip Grüneberg.

Esta manera de trabajar de Le Roy exige de los participantes aceptar y partir de un alto grado de incertidumbre, de *no saber*, de olvidar deliberadamente las competencias, aptitudes y el conocimiento específico que cada uno ha adquirido en sus procesos de formación.

Bojana Cvéjic en su ensayo “El dramaturgo ignorante”, que parafrasea el título del célebre libro de Rancière¹⁰, propone justamente que tanto coreógrafo como dramaturgo deben estar unidos a través del denominador común de la ignorancia: “ignorancia con respecto al trabajo a realizar” (Cvéjic 2010:43). A través de esta característica tomada como punto de partida de la obra, para seguir parafraseando al filósofo francés, se propone la igualdad de las inteligencias y se opone la emancipación artística a la creación normatizada.

Como práctica, entonces, para Cvéjic la dramaturgia es especulativa. “Especular significa equiparar pensamiento con la creencia o fe en la obtención de cierto resultado sin tener previamente una evidencia firme de esto” (Cvéjic 2010:53). Esta especulación, sin embargo, acota ella, debe ser pragmática, es decir, debe estar en guardia contra las falsas expectativas, debe imponerse unos límites a través del planteamiento de un problema y debe brindar una perspectiva clara sobre una determinada situación. Sólo de esta manera se logrará salir de la ignorancia –con algo de suerte– antes de la fecha del estreno. Por esto, en la dramaturgia de la danza, concluye Cvéjic (2010:53), “aprendemos a decir ‘pensémoslo de nuevo’, porque ahora no tenemos ni idea, pero para entonces [el momento de la primera función] lo sabremos”.

⁷ Ensayo sobre la dramaturgia de la danza escrito por Bojana Cvéjic.

⁸ En el ensayo “The Economy of Proximity”, de hecho, Bojana Kunst propone, como hipótesis, que se podrían ejemplificar los cambios en los modos de trabajo ocurridos en el tránsito del fordismo al postfordismo haciendo un rastreo histórico de la danza contemporánea en el siglo XX.

⁹ “The disappearance of a difference between work whose fulfillment lies outside of itself (poiesis) and work which finds its fulfillment in itself (praxis) has influenced many aesthetic shifts in art...”

¹⁰ El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual.

Happy Planet

La pieza surge originalmente del interés colaborativo entre una bailarina y coreógrafa colombiana que lleva trece años en Alemania, Jennifer Ocampo, y un director teatral alemán interesado en Colombia, Philip Grüneberg. Ellos armaron el proyecto y nos convocaron a los demás integrantes del equipo. En un trabajo como *Happy Planet*, en donde uno de los objetivos desde el comienzo era trabajar con las historias y características personales de los miembros del grupo la dramaturgia comienza con el proceso de las audiciones pues como lo manifiesta la coreógrafa Hildegard de Vuyst (en deLahunta 2000:21): “hay mucha dramaturgia involucrada en escoger a los bailarines porque (...) realmente depende de lo que ellos traigan al proceso”. Aunque este fue un trabajo hecho en conjunto por ellos, Jennifer tuvo el mayor peso en las decisiones pues tiene un conocimiento más amplio del medio bogotano en particular y colombiano en general. El desconocimiento del español por parte de Philip también marcó el trabajo desde el inicio pues uno de los requisitos para los performers fue que tuvieran al menos un conocimiento básico del inglés.

Para explicar el proceso de trabajo, particularmente en lo referente a lo dramático, dividiré la pieza en dos tipos de elementos: **materiales y procesos**¹¹.

Los **materiales** tienen que ver con aquellas condiciones desde las cuales se parte y vendrían a ser de cuatro tipos: conceptuales, humanos, estéticos/artísticos y locativos. El primero, cuando yo llegué al proceso, estaba básicamente compuesto por dos puntos: interés por trabajar sobre la identidad colombiana y el *Happy Planet Index* (en el que el país ocupó el tercer lugar en el 2012). Posteriormente a estos dos intereses iniciales se les sumó el libro de Raúl Zibechi *Territorios en resistencia: cartografía política de las periferias urbanas latinoamericanas* y, particularmente un deseo por indagar en la idea de comunidad al interior del estado como una especie de ‘metaestado’ constituido a través de la libre asociación. El segundo punto está compuesto por la totalidad de los individuos del equipo (abajo va el listado de funciones). El tercero por los siguientes presupuestos de orden estético que queríamos encontrar o desarrollar en la pieza: doble competencia dancística y actoral de los *performers*, voluntad de ficción y fantasía (deseo por ficcionalizar situaciones dentro del género fantástico), voluntad narrativa (deseo por contar una historia), interés por hacer *performers* de los espectadores, integrar al músico como parte del sistema escénico, indagar por el idioma inventado como manifestación y procedimiento de creación del universo ficcional, utilización de las historias y características personales de los *performers* como insumo, y revisión de los diferentes referentes artísticos que todos aportamos. Por último, el cuarto tipo de material, lo brindan los lugares de ensayo, de experimentación y de funciones.

Los **procesos** serían la puesta en relación y movimiento de los materiales. Los categorizo de la siguiente manera: recolección de información, cruce de información, diseño de la macroestructura de la pieza y entrenamiento. El primero tiene que ver con recoger todo aquello que surja de los materiales que pueda ser de utilidad. El proceso de selección es por completo arbitrario, pero no por eso deja de ser riguroso. Las actividades que lo componen son: lecturas e investigación de textos y diferentes materiales referenciales, etapa de improvisaciones, visita a las diferentes locaciones, experimentaciones por fuera del espacio de ensayo, toma (compulsiva) de notas y discusión e intercambio de informaciones. En el cruce de informaciones ya comienzan a aparecer retazos preliminares de la pieza. Este punto está constituido por: desarrollo de las coreografías, desarrollo de las situaciones dramáticas, desarrollo del lenguaje inventado, desarrollo de la utilización del espacio, desarrollo de la música y desarrollo de la estética visual. Luego viene el que es quizá el núcleo del trabajo dramático: el diseño de la macroestructura de la pieza. Esta labor fue delicada, tomó tiempo y estuvo caracterizada por un período largo de discusiones, ensayos y errores. Como último punto quisiera mencionar lo crucial que fue el entrenamiento para el proceso. Esta actividad se realizó a diario desde el primer ensayo hasta el último y tuvo dos facetas diferentes: la dancística y la actoral. Por la naturaleza de la pieza se le dio prioridad a la primera, pero tratando de no descuidar la segunda.



Obra: Happy Planet. (Alemania - Colombia). Directores: Jennifer Ocampo y Philip Grüneberg. Fotografía de Carlos Mario Lerma. En la foto: Sara Regina Fonseca.

11 Ver abajo el bosquejo por puntos de los materiales y procesos de la obra.

A continuación va un bosquejo del proceso dramatúrgico:

MATERIALES:

1. Conceptuales:

- 1.1 Identidad colombiana.
- 1.2 Happy Planet Index.
- 1.3 *Territorios en resistencia: cartografía política de las periferias urbanas latinoamericanas* de Raúl Zibechi.
 - 1.3.1 Creación de comunidades.
 - 1.3.2 Diferencias entre comunidad y estado.
 - 1.3.3 Comunidad como posible estado dentro de un estado.
 - 1.3.4 Etapas de desarrollo comunitario.
 - 1.3.5 Relaciones de poder entre estado y comunidades y entre sujetos y comunidades.

2. Humanos:

- 2.1 Performance.
 - 2.1.1 Tres bailarinas.
 - 2.1.2 Un bailarín.
 - 2.1.3 Un actor.
 - 2.1.4 Un músico.
- 2.2 Dirección.
 - 2.2.1 Una coreógrafa / directora.
 - 2.2.2 Un director / dramaturgo.
 - 2.2.3 Un director de arte (diseñador de vestuario y escenografía)
- 2.3 Dramaturgia.
 - 2.3.1 Un dramaturgo.
- 2.4 Asistencia.
 - 2.4.1 Una asistente de dirección.
 - 2.4.2 Una asistente de dirección de arte.
 - 2.4.3 Un asistente musical.

3. Estéticos / artísticos:

- 3.1 Doble competencia dancística y actoral.
- 3.2 Interés por trabajar la ficción y la fantasía.
- 3.3 Voluntad narrativa.
- 3.4 Espectador como *performer*.
 - 3.4.1 Interacción con el público y entre el público.
- 3.5 Músico como *performer*.
- 3.6 Lenguaje como manifestación y procedimiento de creación del universo ficcional.
- 3.7 Trabajar con las historias y características personales de los *performers*.
- 3.8 Referentes dancísticos / teatrales / audiovisuales / musicales.

4. Locativos:

- 4.1 Espacios de ensayo.
 - 4.1.1 La Casona de la Danza.
 - 4.1.2 Danza Común.
 - 4.1.3 Teatro Varasanta.
- 4.2 Espacios de experimentación.
 - 4.2.1 Plaza de San Victorino.
 - 4.2.2 Páramo del Verjón.
 - 4.2.3 Maloca del Teatro Itinerante del Sol, Villa de Leyva.
- 4.3 Espacio de funciones.
 - 4.3.1 Teatro Varasanta, Bogotá.
 - 4.3.2 Theater im Pumpenhaus, Münster, Alemania.
 - 4.3.3 FFT, Düsseldorf, Alemania.
 - 4.3.4 Dock 11, Berlín, Alemania.

PROCESOS:

1 Recolección de información.

- 1.1 Lecturas e investigación de textos y diferentes materiales referenciales.
- 1.2 Improvisaciones.
- 1.3 Visita a locaciones.
- 1.4 Experimentaciones por fuera del espacio de ensayo.
- 1.5 Toma de notas.
- 1.6 Discusión e intercambio de informaciones.

2 Cruce de informaciones

- 2.1 Desarrollo de las coreografías.
- 2.2 Desarrollo de las situaciones dramáticas.
- 2.3 Desarrollo del lenguaje inventado.
- 2.4 Desarrollo de la utilización del espacio.
- 2.5 Desarrollo de la música.
- 2.6 Desarrollo de la estética visual.
3. Diseño de la macroestructura de la pieza
 - 3.1 Pruebas de ensamblajes.
 - 3.2 Rediseños.
4. Entrenamiento
 - 4.1 Entrenamiento dancístico.
 - 4.2 Entrenamiento actoral.

Antes de pasar a hacer una breve descripción y explicación de la pieza, quisiera mencionar que el registro del proceso de *Happy Planet* no pretende constituirse en modelo y es solo una invitación a evidenciar, para su discusión, los trabajos y pensamientos de la dramaturgia de la danza en nuestro medio pues, para citar a Juliana Reyes (2010:10) quien lleva ya un buen trecho recorrido en este objetivo, “contar y reflexionar sobre su gestación permitirá dar larga vida a lo efímero”.

“¿Stotish?”¹²

Happy Planet es un estado dentro de otro, un país con pretensiones de planeta cuya existencia es fugaz e intermitente y cuyos límites son los muros del teatro. En esta nación extraña se habla un idioma ininteligible, pero eso no impide entender que las dinámicas sociales de este lugar estén caracterizadas por relaciones estrictamente jerárquicas y por un ejercicio irrestricto de autoridad de parte de los poderosos que refuerza la verticalidad del sistema.

Al llegar al teatro los miembros del público son recibidos en una aduana por un oficial que no habla español y ante el cual, con la ayuda de una traductora, deben responder un cuestionario de preguntas capciosas tales como: “¿cree usted en la reencarnación de los huevos?”.

A través de un sospechoso mecanismo de selección la audiencia es separada en cuatro grupos. Esta división determinará la experiencia que viva cada uno de los espectadores pues sus condiciones de existencia en *Happy Planet* serán muy diferentes de acuerdo al colectivo al que sean asignados (unos, por ejemplo, tendrán sillas y otros no; unos verán ciertas cosas, los otros verán otras, algunos verán poco).

Antes de entrar al espacio escénico los grupos se separan y en distintos rincones del teatro son instruidos por sus guías con respecto a su lugar en la escala social, las posibles amenazas que tendrán y la manera en que deben entrar a saludar al presidente. De ahí comienza un corto peregrinaje hasta la meca del poder, un rombo delimitado por cortinas translúcidas de malla, en cuyos cuatro lados serán ubicados. En el centro del cuadro está el gobernante, una figura autoritaria e intimidante quien los recibe con un discurso incomprensible. Los guías traducen.

Ese primer momento es uno de comunión colectiva, todos los espectadores están, desde cuatro lados distintos, mirando una escena central. El discurso inaugural pronto deviene una alucinación envolvente que arrastra a los guías hacia una danza espasmódica con el presidente que culmina con distintas acciones diseñadas para cada uno de los cuatro grupos. Dos de ellos, los menos privilegiados que no han recibido asientos, son obligados a fundirse en uno. Queda desocupado un lado del rombo y sobrepoblado otro. Más adelante otro de ellos, abusado y maltratado, será también empujado a unirse a las clases populares.

De esta manera quedará un país formado por un 75% de gente que vive hacinada en un espacio pequeño y un 25% restante que se sienta a su holgura a ver el espectáculo y que, además, es alimentada con frutas y otras delicias por el guía de los desfavorecidos. Este es el caldo de cultivo para una revolución que detonará en el momento climático de la obra.

En la aduana, justo al llegar, a cada uno de los espectadores se le brinda un kit de supervivencia, una bolsa con confeti adentro. En el momento de la revuelta los grupos populares emboscan al gobernante y a la clase privilegiada, público y performers comienzan entonces una guerra de papel picado que acaba cuando una voz externa –una intromisión que ya ha aparecido previamente en ciertos momentos claves– los invita a todos a detenerse y sentarse o acostarse en el lugar donde se encuentren. El resultado es un colorido campo de batalla plagado de cuerpos yertos cubiertos de picadillo de papel. Por último, la voz va guiando a los grupos, uno a uno, para que se pongan de pie y caminen siguiendo a su guía por el espacio, para que lo recorran en silencio, para que miren los destrozos de la revolución y finalmente los invita a que dejen de seguir a los otros e individualmente encuentren su propio recorrido. Poco a poco bajan las luces mientras la gente camina en silencio y el presidente en un solo final se despoja de las prendas del poder.

12 Pregunta de Pepita, guía de la clase privilegiada, al presidente de *Happy Planet*.

Este es, someramente, el arco de acción de la pieza, el macrodiseño de la estructura. La idea de crear un estado adentro de otro que comienza con una aduana, de inventar un país donde se habla jeringonza, donde las injusticias sociales llevan a la revolución, tiene algo manifiestamente ingenuo, como si se pretendiera realizar un juego infantil de equivalencias del mundo y de Colombia en particular. Este punto de partida es importante para lograr el movimiento que pretendemos, que podría resumirse en: un tránsito de lo ingenuo a lo caótico, de la totalidad a la fragmentación, de la síntesis a su aplazamiento.

Para poder desconfigurar uno de los discursos que organiza nuestra identidad colombiana y que se manifiesta de manera más patente en el recurrente puesto de liderazgo que ocupa nuestro país en el *Happy Planet Index*¹³, había que instaurar un dispositivo que apelara a la simplificación ingenua de una realidad compleja. Esta simplificación es uno de los mecanismos usados por los discursos oficiales para mercadear nuestro país en el ámbito mundial. A partir de la creación de una imagen parcial y simple que promulga estereotipos colombianos como la belleza de las mujeres, la riqueza de la música, la alegría de su gente, la vastedad de los recursos naturales, el tropicalismo y la amabilidad general, se pretende ubicar a Colombia en un nicho específico del mercado mundial en el que pueda ser competitivo.

Este procedimiento de mercadear a un país creando una identidad única y engañosa a partir de la reducción a imágenes coloridas de fenómenos complejos y mutantes (“el riesgo es que te quieras quedar”, por ejemplo, campaña de Proexport) implica unas contradicciones que al ser puestas en evidencia desconfiguran el discurso desde adentro revelando su falsedad.

Como procedimiento decidimos utilizar la oposición de lo caótico a lo simple a partir de dos operaciones principales: la interrupción súbita e inexplicada de la acción y la simultaneidad de acciones no jerarquizadas. Un momento de la pieza que ejemplifica el primer mecanismo se da en la secuencia que denominamos “chaqueta maravilla”. En ella una de las bailarinas demuestra cómo esta prenda puede transformarse en nueve artículos diferentes de vestuario tan disímiles como un bolso de mano, un cuello ortopédico con corbata o un par de pantalones para salir a trotar. Esta demostración va acompañada por una locución y arenga, de uno de los performers, como las que se lanzan los vendedores informales en el centro de cualquier ciudad colombiana. Este momento claramente figurativo en el que el público reconoce sin dudarlo la situación, y por eso mismo la disfruta, parte de la reafirmación de otro de los estereotipos que nos atraviesa como cultura: aquel de que nuestra pobreza ha hecho de nosotros seres de creatividad inusual que se manifiesta en el rebusque.

13 Este índice mide la felicidad de los habitantes de un país a partir de tres variables: una autoevaluación sobre su bienestar, la esperanza de vida y el impacto ambiental. Colombia ocupó en el 2012 el tercer puesto en el mundo. <http://www.happyplanetindex.org/>

En el punto culminante de esta secuencia, el actor comienza a exagerar un poco el tono de su voz, su gestualidad se vuelve asimismo hiperbólica, sus movimientos comienzan a semejar pequeños espasmos, su palabra se torna repetitiva y quebrada, y de repente se lanza a correr de un lado a otro del espacio en silencio, pero jadeante. Esta interrupción súbita e inexplicada de la acción introduce el caos y sitúa al espectador en el lugar que nos interesa: la duda, ese terreno pantanoso donde las certezas desaparecen y la reflexión se vuelve impostergable.

La simultaneidad de las acciones tiene un objetivo concreto también que es la sobrecarga del aparato perceptivo del espectador. Durante la obra hay momentos en que ocurren hasta cinco acciones simultáneas que ocurren en distintos lugares del espacio y que no solo están pensadas para ser vistas sino también para ser escuchadas. La sonoridad de una y otra se interfiere de una manera que no es limpia pues no intentamos jerarquizar o darle prioridad a ninguna en particular. El resultado genera, por supuesto, un cierto caos que dificulta la experiencia perceptiva.

Esta dificultad, sin embargo, es una manera de dar al espectador “la libertad para reaccionar arbitrariamente o, mejor dicho, de manera involuntaria e idiosincrática” (Lehmann 2006:83). Al no resaltar un foco, no ubicar una acción en primer plano, se le exige al público tomar decisiones segundo a segundo respecto de dónde dirigir su mirada y su escucha.

Esta decisión revela las preferencias, afinidades y aversiones de los miembros de la audiencia. Este complejo mapa de estímulos que configura nuestra percepción de la realidad hace que veamos o no, escuchemos o no, sintamos o no (y hasta qué punto), aquello que ocurre en frente nuestro.

El anterior mecanismo de selección es el mismo que utilizamos al caminar por cualquier plaza o calle céntrica de nuestro país donde la información que nos rodea nos excede y nos imposibilita para estar atentos a todo. ¿Qué vemos y qué no vemos? ¿Qué preferimos omitir consciente o inconscientemente? Estas decisiones, que conforman una experiencia personal, configuran también nuestra percepción de la ciudad en que vivimos y el espacio simbólico en el que se da el intercambio de mercancías, palabras, deseos y recuerdos (Calvino 1972:15) entre los diferentes habitantes. Al remarcar la individualidad del mecanismo nos interesa poner en evidencia la dificultad para construir un espacio común, pero también y sobre todo reivindicar que tanto en la ciudad como en la obra de arte el espectador / ciudadano “partiendo de su subjetiva sensibilidad actuaría como catalizador de los procesos de creación y recreación” de ellas (López Rodríguez 2003).



Textos citados:

Agamben, Giorgio. *The man without content*. Stanford University Press. 1999.

Behrndt, Synne K. “Dance, dramaturgy and dramaturgical thinking”. *Contemporary Theater Review*, Vol. 20 Issue 20, 2010 p. 185 – 196

Bojana Cvéjic. “The Ignorant Dramaturg”. *Maska*, vol. 16 no. 131-132 (Summer 2010), pages 40-53

Borges, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones*. 160 pág. Bs.As., Sur, 1952.

“No estamos listos para el dramaturgo”: Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza. Calvino, Ítalo. 1972 *Las ciudades invisibles*. Madrid, Siruela, 1994.

deLahunta, Scott, “Dance dramaturgy: speculations and reflections” in *Dance Theatre Journal*. Abril, 2000, pp. 20-25.

Husemann, Pirkko. “When the dramaturg becomes obsolete, the dramaturgical remains important”. En: *Maska*, Volume 14, No. 3, September 2009

Kunst, Bojana. “The Economy of Proximity: Dramaturgical Work in Contemporary

Dance”. In: *Performance Research* 14(3) pp. 80-87 2009

Lehmann, Hans. *Postdramatic Theatre*. Thies. Routledge, Abbingdon, Oxon. 2006.

Lepecki, André, en: Bellisco, Manuel y María José Cifuentes. 2010. *Repensar la dramaturgia*. Murcia: Centro Párraga / CEN-DEAC.

López Rodríguez, Silvia. “Percepción y creación de la ciudad. Método simbólico-semiótico del ciudadano para una re-creación de la realidad urbana”. en *Gazeta de antropología* [publicación en línea]. Disponible en Internet <http://www.ugr.es/~pwlac/G19_17Silvia_Lopez_Rodriguez.pdf>. [Fecha de acceso: 25 de marzo, 2013].

Van Kerkhoven, Marianne. “Looking without pencil in the hand.” *Theaterschrift* 1994 nrs 5-6: On dramaturgy

“European Dramaturgy in the 21st Century, A Constant Movement”. *Performance Research*. Vol. 14 Issue 3, 2009 p. 7 – 11



Obra: Happy Planet. (Alemania – Colombia). Directores: Jennifer Ocampo y Philip Grüneberg. Fotografía de Carlos Mario Lerma. En la foto: Sara Regina Fonseca.

ITINERARIO DE UN VIAJE

Entre la experiencia urbana y la creación escénica

Luz Elena Luna Monart¹

Dora Inés Restrepo Patiño²

Detalle/Representación gráfica del imaginario de ciudad de Juan David Florez.



Resumen:

En este artículo se abordan los relatos que narran los recorridos urbanos de un grupo de estudiantes de la Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes. Se pretende aquí detenerse en estos relatos, visibilizando los referentes presentes en el proceso de creación del artista en formación: cómo entienden/habitan la ciudad y sus dinámicas, y cómo se transforman a través del tiempo en/con ella. Las conclusiones ponen de presente los aspectos metodológicos que hicieron posible la construcción de diferentes relatos (gráfico, oral y textual) en cada estudiante, lo que permitió la reelaboración de la experiencia en un sentido mucho más amplio.

Palabras claves:

teatro, ciudad, jóvenes, artistas, relatos, imaginarios, habitar.

Abstract:

This article talks about stories from the routes of a group of students from Theater Arts Degree from Bellas Artes. It tries to make visible references display in the creative process of the artist in training: how they understand / live in the city and its dynamics, and how they change over time in / with it. Conclusions demonstrate the methodological aspects which made possible the construction of different stories (graphic, oral and textual) in each student, allowing re-working experience in a much broader sense.

Key words:

Theater, City, young, Artist, Stories (reports), imaginary, dwell

1 Comunicadora social y periodista, Universidad del Valle. Magister en Educación Popular, énfasis en Educación Popular y Desarrollo comunitario de la Universidad del Valle. Docente de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto de Bellas Artes y del IEP de la Universidad del Valle. Dirección electrónica: lunamart@yahoo.es

2 Licenciada en Ciencias Sociales, Universidad del Valle. Magister en Educación: Desarrollo Humano, Universidad de San Buenaventura. Decana de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto de Bellas Artes. Dirección electrónica: dirp15@hotmail.com

“Poéticamente habita el
hombre en esta tierra “

Martín Heidegger

A MANERA DE INTRODUCCIÓN

El proyecto *Habitancia, arte y ciudad* nace al interior del grupo de investigación *Estéticas Urbanas*³ de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, como una necesidad de profundizar en la relación: contexto urbano, vivencias estudiantiles y creación escénica, y de darle continuidad al tema de los imaginarios urbanos — en este caso, cómo dichas vivencias nutren o son referentes para la creación artística teatral—.

En este sentido es importante aclarar que esta inquietud investigativa tiene como punto de partida la propuesta del Plan de estudios de la Licenciatura en Arte Teatral de Bellas artes, el cual plantea la necesidad de establecer una relación activa con el contexto cotidiano, apostándole a la formación de un estudiante capaz de interrogar su propia realidad e interlocutar con ella en un proceso pedagógico, artístico e investigativo. En este contexto se diseña y se programa la asignatura *Ciudad y Educación*⁴ para estudiantes de quinto semestre de la Licenciatura, con

el fin de abrir un espacio académico para debatir cuestiones atinentes a su desarrollo en el campo estético, generando una mayor apreciación y valoración de la ciudad como fuente de reflexión para la creación y el enriquecimiento del quehacer teatral.

La pregunta inicial que orientó este proceso de investigación fue: ¿Qué es lo que articula las vivencias en el contexto urbano —de un grupo de jóvenes estudiantes de artes escénicas—, y la creación artística? Para este fin se trabajó con estudiantes que han cursado la asignatura *Ciudad y educación*, tratando de reflexionar sobre la manera como el contexto urbano y las vivencias de los estudiantes en él alimentan los procesos de creación escénica y, por otro lado, tratando de conocer, a través de las experiencias y los relatos de estos jóvenes, el impacto que la asignatura había tenido en el proceso formativo de cada uno.

Posteriormente, en el trabajo con los estudiantes, emerge una serie de relatos (orales y gráficos) que dan cuenta de la manera como estos jóvenes habitan y se apropian de la ciudad, teniendo presente que en el proceso de formación como actores el contexto es un elemento importante para la creación escénica.

3 El Grupo de estudio e investigación Estéticas Urbanas, de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, indaga en torno a la propuesta de contextualización, expresada en los planes de estudio de la Facultad, en busca de propiciar un diálogo crítico, artístico, social y estético, con lo local y lo universal, que ofrezca a la comunidad académica la oportunidad de debatir cuestiones atinentes a su desarrollo en el campo de las estéticas urbanas.

Poder detenerse en estos relatos permite adentrarse en sus percepciones e imaginarios como artistas: cómo entienden/habitan la ciudad y sus dinámicas, y cómo se transforman a través del tiempo en/con ella, además de comprender la manera como los aprendizajes adquiridos en la asignatura *Ciudad y Educación* incidían en su habitar.

Esto nos lleva a recoger una serie de relatos que narran los recorridos urbanos de unos jóvenes estudiantes de artes escénicas de Bellas Artes en Cali, dejando de lado la pregunta que orientó en un primer momento este proceso.

SOBRE LA METODOLOGÍA

Esta investigación trabaja la metodología con herramientas de corte cualitativo al centrarse en experiencias particulares, en este caso la forma de habitar el contexto urbano de un grupo de jóvenes estudiantes de artes escénicas y la relación de sus vivencias con sus procesos de creación. Igualmente, lo cualitativo también lo constituye el hecho de observar la realidad entre quienes participan de este proceso sin pretender buscar una “verdad”, al contrario, se considera que la realidad de la experiencia de cada estu-

dante se encuentra en el significado de sus relatos y las interpretaciones que hacen de sus vivencias.

En un primer momento, se partió del análisis de los trabajos realizados por los estudiantes en la asignatura Ciudad y Educación, en los últimos cuatro semestres (2009 – 2011): mapas de los recorridos cotidianos por la ciudad, descripción escrita de los mapas, texto a partir de la observación. En ellos se advirtieron miradas y reflexiones de los estudiantes sobre el contexto urbano y sus vivencias en él, además de descubrir que en algunos existía mayor interés por esta temática, es decir, por la relación entre contexto urbano y creación escénica.

A partir de este primer análisis se decide conformar un grupo con estudiantes que ya han cursado la asignatura, interesados en continuar trabajando la temática de lo urbano.

Se diseña un taller con el objetivo de trabajar a partir de las formas como habitan la ciudad, los sitios que frecuentan y las transformaciones que esta experiencia ha tenido (si las ha habido) desde que cursaron la asignatura. El taller buscaba mediante la lectura de textos literarios sobre Cali,

4 Bajo la modalidad de materia teórica, este curso aborda la reflexión y la crítica frente al contexto y la forma como perciben los estudiantes la cotidianidad dentro de la ciudad, fortaleciendo su proceso de creación artística, en cuanto sujeto creador que apropia de sus vivencias urbanas elementos y sensibilidades. De esta manera, se contextualiza el hacer teatral, involucrando al artista a pensarse el entorno social a partir de su cotidianidad y su participación en el espacio público.

de distintos autores y épocas, activar los relatos de las experiencias de cada participante y representar, a través de la cartografía, sus recorridos cotidianos por la ciudad, sus experiencias, identificando los lugares de sus afectos y los que les generan rechazo, como una forma de acercarse a la experiencia subjetiva del estudiante.

Los ejercicios propuestos en el taller son actividades que se trabajan al interior del curso, de esta manera se buscaba establecer si había ocurrido una transformación en sus formas de habitar la ciudad, desde el momento en que cursaron la asignatura, hasta el momento actual, al igual que la incidencia de estas experiencias en sus procesos de creación escénica.

El diseño del taller tenía la intención clara de trabajar a través del relato, es decir, abrir un espacio donde fuera posible un proceso de reelaboración del sentido de las vivencias urbanas. La narración, bien sea la representación gráfica del recorrido o la explicación de ésta por medio de la palabra de cada uno de los participantes, es un relato que expone y visibiliza sus temores, deseos, pasiones, entrecruzando lo vivido con lo que viven actualmente.

Cuando se expone un relato, éste adquiere sentido en la confrontación y la comparación con otros relatos, haciendo posible el diálogo, los acuerdos y el respeto por las

diferentes miradas e interpretaciones, de esta manera el taller actúa como un espacio formativo para el grupo. Narrar no es en este caso la recuperación de una experiencia vivida, sino una acción en sí misma que recrea el objeto hablado y actualiza el sentido de lo vivido. En este sentido, al recrear el objeto se actúa transformando a quienes producen lo narrado, y a quienes lo comprenden⁵.

Una vez realizado el taller se tiene un documento con los testimonios de cada estudiante; con estos testimonios se realiza un trabajo de lectura con el fin de identificar núcleos temáticos que permitan un análisis de la información obtenida.

UNA MIRADA DESDE LO URBANO HACIA LA CREACIÓN ESCÉNICA

El análisis a partir de la lectura intensiva de los testimonios recogidos permite identificar el modo en que algunos discursos se relacionan, se convierten en prácticas cotidianas y terminan naturalizando discursos y relaciones dentro de la experiencia. Para la interpretación se abordaron dos núcleos temáticos o aspectos que han estado presentes a lo largo de la investigación y que hacen parte de la pregunta orientadora y los objetivos de esta:

5 RUIZ, María Cristina. El concepto de actor en la metasistematización: claves metodológicas para la interpretación. Cali: Texto inédito. Instituto de Educación y Pedagogía. Universidad del Valle. S/F., p. 9.

a) Habitancia. b) Conciencia del cuerpo en la ciudad como herramienta para la creación escénica.

1. Habitancia

Habitanza: 1. f. desus. Acción y efecto de habitar. (Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española).

Habitancia entendido como el ejercicio consciente, activo, de habitar —distinto de ocupar— un espacio, en este caso el espacio urbano. Así, habitar es dotar de un sentido propio, significar y/o resignificar un espacio:

En este mundo de globalización se dan dos situaciones antagónicas. Por un lado, la pérdida de “escala” y del sentido de pertenencia y, por otro, el deseo creciente de sus habitantes por identificarse con “algo”, por hacer parte de “algo”, en fin, por sentir que hay “algo” en el interior de esos “monstruos” urbanos que les significa, que les “pertenece” y que, por tanto, les permite reconocerse⁶.

El lugar en la ciudad es determinante para los jóvenes, pues hace parte de su construcción de identidad, de la forma como se sienten ciudadanos, habitantes de un espacio determinado que lo hacen propio por el uso constante y donde empiezan a tener un rostro y una historia.

Este reconocimiento va de la mano con signos que los hace diferentes, presentes en el vestido, en la música que escuchan, en su identidad sexual, en el hecho de ser artistas, entre otros. Los modos de habitar la ciudad muestran una forma particular de ser y estar en el mundo, pasos que van construyendo su mapa personal de la ciudad, su representación propia, tal como lo plasma el escritor William Ospina en este retrato verbal:

Yo tuve el privilegio de llegar a Cali (...) Fue para mí desembarcar en la otra cara de la Luna llegar a una ciudad de ceibas y samanes, de palmeras y sol incansable, de atardeceres largos y rojos en los que a cierta hora la brisa empezaba a cerrar sonoramente las puertas, donde había muchachos negros de grandes sonrisas vendiendo mangos y chontaduros en las esquinas, donde abundaba una belleza complacida consigo misma, que no ocultaba su cuerpo, donde todos los seres tenían ritmo y donde el baile ponía en acción el cuerpo desde bien temprano.

De allí el hecho de que un lugar sea inseguro y peligroso para unos, y sea un lugar de confianza y familiar para otros; los lugares tienen historias que cada persona ha creado a través de sus experiencias de vida.

6 YORI, Carlos Mario. Topofilia o la dimensión poética del habitar. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. 1998. p. 27.

“Para mi ir al centro es una cosa chévere porque en el centro trabajan mis hermanos y en mi familia ir al centro es ir a visitarlos a ellos, tienen un almacén hace muchos años y hay muchos amigos que trabajan allá, incluso voy al centro cuando tengo plata como para antojarme de algo (risas). En el centro me conoce mucha gente también”.

“(…) Por ejemplo, ese cuento de caminar por las calles del centro como dicen aquí, ¡Uf, no! Eso es una tortura. Yo camino las calles del centro pero yo soy de las personas que odia la multitud, odio untarme de gente, no me gusta untarme de gente desconocida (…). Yo voy al centro y para mí eso es una pesadilla por el calor, el ruido y la gente que me roza, pero voy, me toca, porque me toca conseguirme unas telas baratas, el rebusque, porque ir al centro comercial, me sale muy cara esa vaina. Entonces aquí hablan del centro y hablan de un lugar, como si el calorcito fuera rico (…).”

Los estudiantes nombran el centro como un lugar que los convoca, bien sea porque les gusta o por necesidad, en este caso, como estudiantes de teatro, están constantemente comprando vestuario y elementos de utilería que pueden ser encontrados de manera más fácil en el centro y, por otro lado, Bellas Artes, la institución donde estudian, está ubicada en una zona muy cercana al centro, siendo este un lugar común en ellos; y así, *cada quien construye la estesis de la ciudad, que pasa por el sujeto como*

experiencia viva y cotidiana de ella (…). Aquí cabe insistir en la distinción entre la poética de la ciudad como construcción de artefactos que necesariamente produce efectos en la sensibilidad de los demás, para bien o para mal, y la estética de la ciudad, o mejor dicho, a través de la ciudad, que pasa por el sujeto, es decir, la estesis de la ciudad como experiencia viva y cotidiana de ella⁷

Incluso, en algunos casos para los estudiantes, la habitancia se da en un primer momento, por la obligación de conocer y frecuentar espacios por cuestiones académicas que antes no conocían; como, por ejemplo, trabajo de campo y de observación para la construcción de personajes, ubicación y lectura del contexto, muchas veces esos lugares están ubicados en el centro, como relata uno de ellos: *(…) Ahora estamos trabajando las prostitutas y hago trabajo de campo, veo la calle y las cantinas en el (barrio) Obrero.*

Otro lugar de la ciudad que es recurrente en sus relatos es el barrio, como un lugar propio y de confianza, donde todos los vecinos se reconocen entre sí. Esta construcción del barrio y su habitar como un signo que marca la vida y la historia es algo reiterativo en los jóvenes con los que se trabajó esta investigación, de allí que cada uno a su manera, defendiera su barrio como un lugar donde se puede estar tranquilo. *La práctica del barrio es desde la infancia una técnica del reconocimiento del espacio en calidad del espacio social (…)*

Firma que da fe de un origen, el barrio se inscribe en la historia del sujeto como la marca de una pertenencia indeleble en la medida en que es la configuración inicial, el arquetipo de todo proceso de apropiación del espacio como lugar de la vida cotidiana pública⁸.

En mi barrio pasa algo muy particular, siempre ha sido un barrio más o menos inseguro, un barrio popular y cuando yo era niño (...) me la pasaba en la calle todo el día, pero ahora las cosas han cambiado. Muchos de los que eran amiguitos míos se fueron por las malas vías y han estado presos, son delincuentes e incluso en el parquecito de mi barrio eso es la mafia, ellos trabajan con un paramilitar y la policía no los toca, ellos pueden fumar marihuana todo el día, la policía pasa y los ven fumando y los saludan (...) Mis hermanos que no viven en el barrio todo el tiempo dicen que vamos a conseguir plata para que ustedes se vayan de allí, pero a mí me genera mucha seguridad (...) ellos no le hacen daño a nadie, con ningún vecino se meten ellos, todo el día fuman pero ellos son respetuosos e incluso son hijos de vecinas también amigas de mi mamá. A mí me parece chévere cuando yo voy llegando con la bicicleta tarde y ellos todavía están allí y me saludan y me siento muy seguro

y yo llego allí y sé que no me va a pasar nada y no me van a robar, ningún ladrón se mete allí.

En contraste, los jóvenes que provienen de otras ciudades sienten desconfianza en el lugar que habitan actualmente, pues el barrio se vuelve peligroso solo para

aquellos que son *extranjeros* y no conocen sus cotidianidades y sus lógicas de vida, los códigos y las reglas del juego instaladas de manera implícita entre sus habitantes para hacer parte de él.

Mi casa es la casa más bonita que tiene la cuadra porque mis primos están en España y mandan dinero (...) La casa está mal ubicada, siempre se lo he dicho a mi tía (risas) esta casa debería estar en un estrato cinco porque no parece estrato dos. La gente dice esta casa tan bonita y aquí no la han robado porque entre la misma gente no se van a robar. Y lo bueno es eso, cuando yo entro siento seguridad pero por otra parte no, porque cuando entro están (los jóvenes del barrio) allí y me dicen: que hubo chino, ¿cómo le fue? (risas) yo nunca les respondo porque me da miedo tener comunicación con ellos, primero porque me pueden robar o matar o qué se yo, tener relación con ellos implica como que estas metido en ese grupito con solo hablarles y decirles buenos días o buenas tardes.

7 MANDOKI, Katya. Conversando sobre una ciudad habitable. En Estéticas de la habitabilidad. Memorias 8 Simposio Pensar a Cali. Editor Grupo Estéticas Urbanas. Bellas Artes, Facultad de Artes Escénicas. p. 7. 2008.

8 DE CERTAEU Michel, L. Giard, P. Mayol. La invención de lo cotidiano 2: Habitar, cocinar. Ediciones Gallimard: Mexico. 1993., p. 11.

A través de los relatos no solo se puede conocer las formas como estos jóvenes, estudiantes de artes escénicas recorren la ciudad de Cali, sino también su Habitancia en ella, entendida como ese ejercicio consciente y sensible del habitar, pues el hecho de generar un espacio para hablar de la ciudad mediante el taller con los estudiantes, hace que sus relatos sean conscientes y manifiesten a través de ellos sus filias y, por qué no, sus fobias⁹ por ciertos lugares. Por otro lado, el hecho de trabajar durante un semestre una asignatura que los introduce al tema del habitar urbano, hace que este sea un tema cercano en sus reflexiones cotidianas.

La persona precisa familiarizarse con su entorno y sentirse parte de él, como en casa (...) La Topofilia se ejerce a través de la acción y la preservación. Hay que involucrarse con el entorno, comprometerse con él, cultivando el arte de habitar (...) La Topofilia, en fin de cuentas, es lo que puede revitalizar nuestra relación con el entorno y con el mundo, a partir del restablecimiento del hondo sentido del habitar¹⁰.

Muchos son los pies y los ojos que recorren la ciudad, pasos mecanizados y hasta presurosos, pasos de los mismos recorridos diarios, miradas fijas y miradas vacilantes, pero pocos son los pies que sienten la ciudad al recorrerla, pocos los ojos que la *esculcan*, que la indagan: son los *habitantes* urbanos, no los ocupantes, son aquellos que a través de sus recorridos hacen la otra ciudad, la suya, con miedo, con ilusión, con sorpresa,

con agrado, con pereza; con su *ser* le ponen el color a su ciudad, resignifican sus lugares, le ponen otros nombres y otros rostros, los relatan con otro(s) lenguaje(s), los lugares tienen otro sentido para ellos y no el que la funcionalidad les otorga. Esa es la estesis de la ciudad en estos jóvenes habitantes urbanos, (nativos y extranjeros) que re/crean la Cali que habitan con la palabra, con el trazo de su propio mapa, y, sobre todo, con su cuerpo en el escenario.

2. Conciencia del cuerpo en la ciudad como herramienta para la creación escénica

La conciencia corporal se refiere a la relación del cuerpo y la ciudad, donde la experiencia urbana cobra sentido, afinando la observación y recreando los personajes ciudadanos que habitan con nosotros los espacios urbanos. Y es que el cuerpo comunica, dialoga, habla de nosotros, del lugar al que pertenecemos, de lo que hacemos e incluso de lo que queremos ser; *el mapa huella de la ciudad está escrito en nuestro cuerpo y se transcribe frente a los otros¹¹.*

9 Topofilia y toponegligencia, términos acuñados por el investigador chino norteamericano Yi-Fu Tuan.

En este texto también utilizaremos el término Topofobia para referirnos a los lugares que nos repelen.

10 YI-FU TUAN citado por YORI Carlos Mario. En Topofilia o la dimensión poética del habitar. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá. 1998. p. 51-52.

Entonces: ¿Cuáles son los lugares que habitamos y qué hacemos en ellos? ¿Cómo es nuestro cuerpo en la ciudad? ¿Qué relación existe entre la forma de habitar nuestro cuerpo físico y habitar el cuerpo urbano? ¿Quiénes somos en la calle?

(...) El cuerpo es el soporte fundamental del mensaje social preferido por el usuario (el habitante), aun si este solo sabe: sonreír/ no sonreír es, por ejemplo, una oposición que cataloga empíricamente, sobre el terreno social del barrio, a los usuarios en socios “amables” o no; de igual forma, la ropa es el indicio de una adhesión o no al contrato implícito del barrio (...) el cuerpo es el soporte de todos los mensajes gestuales que articulan esta conformidad: es un pizarrón donde se escriben —y por tanto se vuelven legibles— el respeto y el distanciamiento de códigos, en relación con el sistema de comportamientos (...) el cuerpo es en verdad una memoria sabia que graba los signos del reconocimiento¹².

Igual que para los atenienses, actualmente en nuestra ciudad el cuerpo domina la palabra y se expone a la mirada en el espacio público, afuera, lejos de casa, somos seres sin rostro, allí se emprende la lucha por el reconocimiento, en la calle se puede ser lo que se desee, incluso podemos fantasear,

crear personajes, vestirnos con lo más atrevido, leer en los otros personajes fantásticos. La ciudad es reconocida por los jóvenes, en este caso estudiantes como un lugar de inspiración, de sensibilidades donde se encuentran elementos que propician y permiten la creación, similar a la figura del *Flaneur* en nuestra época contemporánea:

El flaneur es el personaje identificado por Baudelaire, que se pasea por las calles, que habita en ellas, que observa, pero a la vez como dice Benjamín, parece no poder desprenderse de su espectáculo, está preso de la multitud. No puede dejar de mirar, y a la vez, expuesto siempre para ser mirado. Como es un juego de espejos, su imagen solo la reconoce en esa multitud que lo alimenta y sostiene, que le fija recorridos y satisfacción¹³.

El flaneur es un observador de la ciudad, alguien que necesita de ella, de la multitud en las calles para encontrarse con su soledad, para inspirarse retomando elementos urbanos para su hacer creativo y donde están presentes los imaginarios contenidos en sus vivencias urbanas:

El (barrio) Obrero para mi es rojo, macabro y pienso que en cualquier momento me van a quitar la moto. Siempre, cuando paso por

11 DE CERTAEU. Op, cit. p.

12 Ibid., p. 14.

13 GARCÍA, Beatriz. La ciudad vista como galería de goces. En Estéticas de la habitabilidad. Grupo Estéticas Urbanas. Bellas Artes, entidad Universitaria. 2008., p.28

el centro en la moto, vemos —se refiere a Brenda, su compañera de estudio y amiga— unos grandes pandebonos pero nunca los compramos.

El centro no me parece inseguro. El hospital San Juan de Dios no me gusta, ese lugar es muerte. Antes, cuando montaba en bus dormía todo el recorrido. El MIO es una bala azul. El puente de los mil días es como un arco iris y nos salimos de la parte fea del distrito de Aguablanca. Antes, cuando hice el mapa del recorrido cotidiano —en la asignatura Ciudad y Educación— el reloj era importante para ver si llegaba tarde o no, ahora el reloj no es tan importante porque el tiempo depende de mí. El agua es mi enemiga desde que tengo moto. El MIO es como una pecera (...) Ahora estamos trabajando las prostitutas y hago trabajo de campo, veo la calle y las cantinas en el Obrero.

Los relatos anteriores muestran claramente la forma como se ha transformado la experiencia urbana de los jóvenes, la percepción que tienen de la ciudad y la manera como la involucran en su creación artística. En este sentido, la observación meticulosa de personajes y situaciones urbanas propicia una rica fuente de inspiración y de nuevas ideas en la construcción de personajes, la Habitación da el elemento de contexto al estudiante para que enriquezca su hacer teatral. Para este fin, en la asignatura se realizan ejercicios de observación y creación

literaria que permitan reflexionar sobre lo urbano y relacionarlo con la construcción de personajes como una forma de nutrirse a partir del contexto.

El siguiente fragmento es un ejemplo de los ejercicios de observación realizado por los estudiantes en la asignatura:

Definitivamente ese solo cuaderno cinco materias que carga en su mochila pertenece a un estudiante, y por el modo en que sus páginas están acomodadas, entre fotocopias sucias y páginas desencuadradas, diría que uno muy ocupado o muy desordenado... debería conseguirse una novia, pero sé que no la tiene, carece de ese brillo particular que comparten las parejas muy enamoradas (...) Sabe que le miro... debe de haber intuido que alguien le mira, como buen vecino que ha vivido gran parte de su vida en San Fernando debe de intuir cuando una nariz le respira por la espalda y cuando una boca habla a oídos de los otros. Quizás no sabe que soy yo y por eso no me ha mirado de frente... ¿y si lo sabe y quiere que lo mire? Porque se me hace muy familiar su modo de andar; pero no creo que haya vivido toda la vida en este barrio, no parece un hombre de casa, de hogar y familia grande. Debe de haber vivido su infancia en algún apartamento, con una familia pequeña puesto que no hace mucho esfuerzo por destacar su individualidad y creo que lo único que quiere es ser pasado por alto (...)

De esta manera, la ciudad contribuye como texto, como poesía, como fuente de inspiración para los jóvenes, en cuanto apropian de sus vivencias urbanas, elementos para construir sentido y para recrear el mundo:

Ahora —después de pasar por la asignatura Ciudad y Educación en V semestre y de vivir hace cuatro años en la ciudad— me siento más seguro, lo observo todo y eso alimenta mi creación escénica, veo las personas, por ejemplo siempre veo en el bus una señora que antes de sentarse tiende un papel periódico en el asiento, y yo me imagino un personaje así.

Para estos jóvenes, estudiantes de teatro (en un instituto de arte contemporáneo), la ciudad se convierte en un espacio importante por el uso cotidiano que hacen de ella, donde no solo retoman elementos para su creación escénica, sino también donde transcurre gran parte de sus vivencias juveniles; pues tal vez es el joven el habitante que más goza la ciudad y la poetiza, es el flaneur contemporáneo que observa y deambula por las calles perdido en sus propios pensamientos, tal como lo hizo el poeta Charles

Baudelaire en el siglo XVIII en París, asombrado por la modernidad y la expansión de la gran ciudad.

2.1 Mapas y recorridos

El taller diseñado para el trabajo con los jóvenes proponía la elaboración de representaciones gráficas sobre el recorrido cotidiano por la ciudad, tratando de hacer visible los imaginarios y percepciones que se tienen sobre los lugares por los que transitan habitualmente. Una representación gráfica de su recorrido se convierte en relato de espacio, en este caso *el mapa es construido como un lugar propio que el habitante transforma a partir de su propia experiencia*. Paralelamente al mapa, se construye el relato de ese recorrido cotidiano, donde esos espacios y lugares dentro de la ciudad pueden tener múltiples formas, *los relatos cotidianos cuentan lo que, no obstante, se puede hacer y fabricar. Se trata de fabricaciones de espacio*¹⁴.

A continuación se presentan tres relatos de jóvenes quienes dibujaron en una representación gráfica o mapa su recorrido cotidiano y luego lo describieron de manera oral, dando cuenta y cayendo en la cuenta, al tiempo que realizaban el ejercicio, de esa ciudad que habitan y la manera como en ella están contenidos sus sueños, recuerdos, y frustraciones. Podemos decir que estos relatos son también el testimonio de la forma como la ciudad habita en el alma del artista, contribuyendo a la creación de estéticas contemporáneas que generan ambientes propicios para la vida en común.

14 DE CERTAEU. La invención de lo cotidiano 1, artes de hacer. Op, cit., p. 135.



Representación gráfica del imaginario de ciudad de Juan David Florez.

En el trayecto desde que salgo de mi casa hasta que cojo el bus yo rezo, son dos cuadras pero para mí son ocho, cuando paso la registradora y paso los \$1500 pesos, me siento medio seguro. Me siento inseguro cuando paso por la cárcel de Villanueva, digo: ¡Dios mío!, que yo nunca vaya a parar allí. Cuando paso por la cancha de futbol (verla en el mapa), me imagino con una tarima y yo allí dando un espectáculo y firmando autógrafos. Cuando paso por la Clínica de los Remedios, me imagino llevando muchos regalos. Bellas Artes es para mí: fama, fotografía, jamo lo que hago! Aquí me siento seguro. Cuando decía en la casa que en el barrio robaban la gente, mis tías no se aterraban, antes aprovechaban y decían que así iba aprendiendo.

(...) Lo que me gusta es el paisaje, lo que me gusta es viajar. Cuando viajo en el transporte intermunicipal pienso con temor en los paisajes que contemplo antes de entrar a la ciudad, pienso en el tiempo en el que podré contemplarlos, hasta que una inmobiliaria se encargue de destruir las zonas verdes y convertirlas en pequeños apartamentos campestres, como ha ocurrido con muchos otros sectores de la ciudad. Me gustan los grandes árboles de Cali: los samanes y las Ceibas.

En mi casa duermo. (Para llegar a la casa) Hay un lugar largo que no está pavimentado y otro lleno de huecos. Esta estructura es la que están armando en el rompoy (sic) de Alfonso López y aún no se entiende qué va a ser allá, eso está muy demorado.

Antes, con el grupo RV me iba caminando desde la casa hasta el parque de la caña. Hoy vi cómo dos muchachos robaban a alguien que dormía en la calle. Mi pareja no vive acá, nos vemos en el Terminal (de transporte terrestre), ese lugar es para mí el amor. Una vez iba sentada en la buseta y escuché que un viejito le contaba a una viejita anécdotas sobre la estatua del trabajo (sic) y cada vez que paso por allí recuerdo eso. El ladrón de cuello blanco, me gusta esta frase que hay en una la pared de una calle por la que paso a diario. Ahora el recorrido ha cambiado, antes hacía todo el recorrido dormida, hora cuando cojo el bus, este está muy lleno y no puedo dormir. Cuando estaba en Ciudad y Educación y tocó hacer el mapa del recorrido cotidiano yo dije que el bus entraba por una zona horrible que no me gustaba, cerca al centro, donde estaba el Hospital San Juan de Dios, la profe Luna me dijo que ese barrio era el barrio donde ella nació y que ese barrio se llama San Nicolás y que era uno de los barrios más antiguos de la ciudad, desde eso cuando el bus pasa por allí, recuerdo eso.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

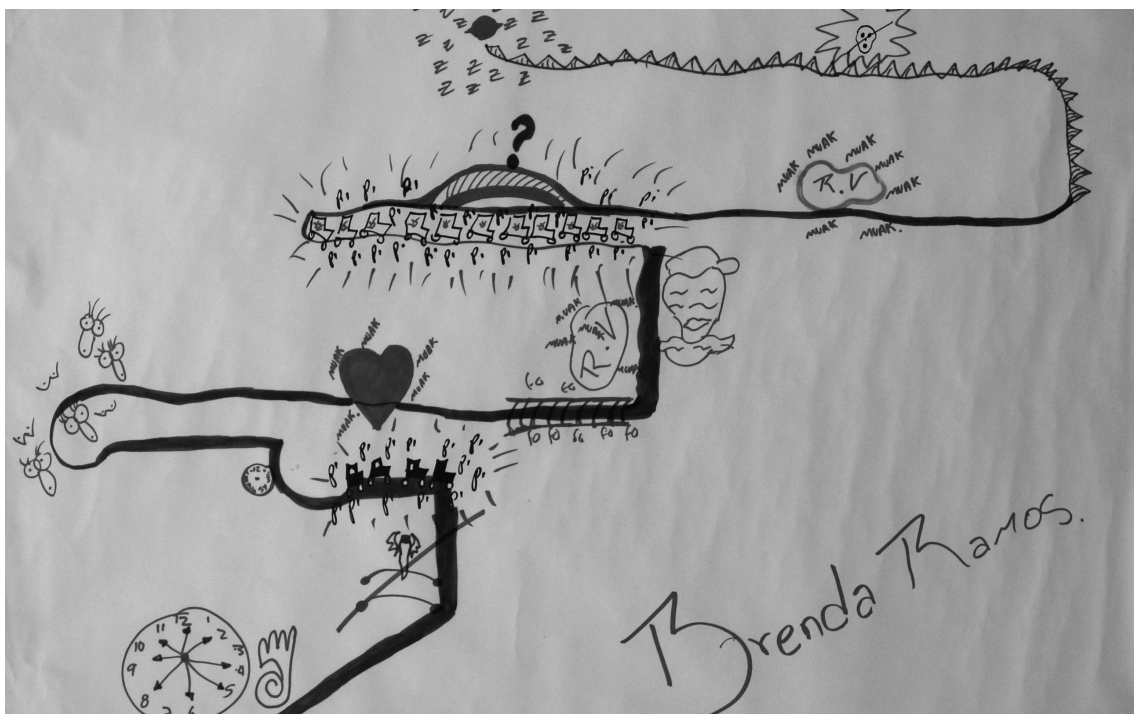
Desde la perspectiva metodológica se destaca el hecho de que el taller diseñado para el trabajo de compilación y registro con los jóvenes artistas, brindó un espacio para el diálogo acerca de la experiencia urbana, lo que posibilitó una forma de enriquecer los posteriores relatos a partir de lo que



Representación gráfica del imaginario de ciudad de Gerson Andrade Ochoa.

llamaríamos “otra forma de consciencia” frente a su habitar. Dialogicidad que se re- vierte en relatos plenos de “otros” sentidos y reflexiones de experiencias urbanas localizadas, cuya traducción a otras gramáticas —gráfica, oral y textual— da cuenta de una *Habitancia*.

Así, pues, el hilo que va de la memo- ria íntima a la verbalización compartida en la exposición al diálogo —al con-versar—, pasando posteriormente por la graficación



Representación gráfica del imaginario de ciudad de Brenda Ramos.

como aproximación a la representación “mapeada” del espacio, para finalizar en la relación como composición escrita, nos permite colegir, por lo menos en esta etapa del trabajo, que la conjugación de estas formas de exposición, confrontación y revaloración de la experiencia en el espacio y los recorridos, implican una reelaboración de la misma: su comprensión en sentido ampliado.

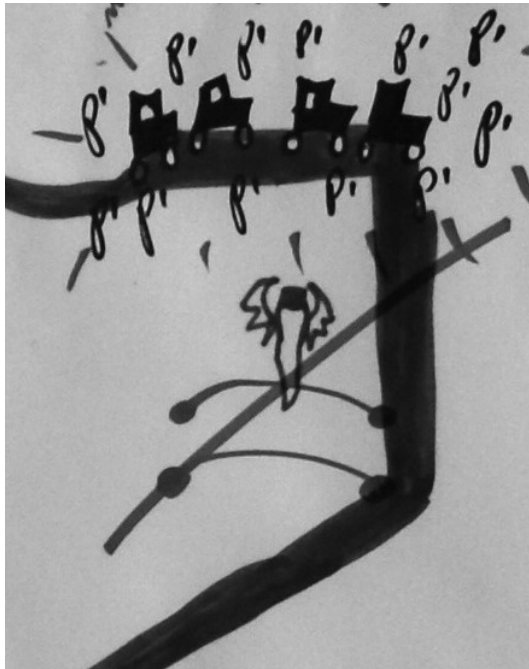
El “espacio hablado” se ha dilatado a partir de un juego, diríase, en el que sensación y meditación se implican en una nueva construcción del mismo; distinta si señalamos un antes y un después de participar

en la asignatura Ciudad y educación. Pero también distinta —y de ahí el énfasis en el método—, si nos fijamos en lo producido a partir de esa didáctica de aproximaciones que ha significado “volver sobre lo sabido”.

El ejercicio realizado en el taller — verbalización, representación y exposición de la práctica de habitar la ciudad— permite visibilizar los referentes (¿imaginarios?) presentes en el proceso de creación del artista en formación; la estesis de la ciudad se convierte en lenguaje expresivo y a su vez transformador de sus modos de habitar la ciudad.

La Facultad de Artes Escénicas, inscrita en la corriente de la Estéticas contemporáneas, propone dentro del proceso de formación de sus estudiantes, espacios y prácticas que fomentan la reflexión en torno a las formas de habitar, tanto los espacios privados como los públicos. De esta manera las formas de habitar y practicar la ciudad, contribuyen al mundo interno de los actores y actrices, traducándose en sus propuestas escénicas, lo cual es gratamente evidenciado y recogido en este ejercicio de investigación, y en general, en todos los procesos escénicos y creativos, al interior de la facultad y sus programas.

• • • •



Detalle /Representación gráfica del imaginario de ciudad de Brenda Ramos.

4. BIBLIOGRAFÍA

BACHELARD, Gastón. “La poética del espacio”. Argentina: Fondo de Cultura Económica. 2000.

DE CERTAEU, Michel, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre. “La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer” México: Ediciones Gallimard. Universidad Iberoamericana. 2000.

_____ “La invención de lo cotidiano 2: Habitar, cocinar” México: Ediciones Gallimard. Universidad Iberoamericana. 1994.

GRUPO ESTÉTICAS URBANAS (Compilación). *Estéticas de la habitabilidad*. Bellas Artes, entidad Universitaria. 2008.

GOFFMAN, Erving. La presentación de la persona en la vida cotidiana. 2ª ed. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.

HANNERZ, Ulf. Exploración de la ciudad. Madrid: Fondo de cultura económica. 1993.

RUIZ, María Cristina. El concepto de actor en la metasistematización: claves metodológicas para la interpretación. Cali: Texto inédito. Instituto de Educación y Pedagogía. Universidad del Valle. S/F.

YORY, Carlos Mario. *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. 2007.

SENNET, Richard. “Carne y piedra: El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental”. Madrid: Alianza Editorial. 1997.

TUAN, Yi- Fu. *Topofilia*. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno. España: Editorial Melusina. 2007.

PENSARSE LA DANZA

Henry Ibargüen Murillo¹

Obra: Danzas de amor y guerra /Coreografía: Heddy Maolem- Rafael Palacios/
Fotografía:Christopher Tew, En esta foto:Henry Ibargüen.



¹ Profesional en Deporte y Actividad Física, Escuela Nacional del Deporte. Mg. En educación & Especialista en Estudios Pedagógicos de la Universidad San Buenaventura-Cali. Profesor en danza y Miembro del Instituto de Investigación y Soluciones Biomecánicas en la Universidad Autónoma de Occidente.

Resumen

En este artículo se hace énfasis en tres elementos importantes para la creación coreográfica en la danza folclórica colombiana, los cuales han sido registrados en el diario pedagógico de un bailarín y un educador del movimiento corporal para la *Danza folclórica de proyección*.

El entrenamiento rítmico-corporal, el desarrollo del pensamiento coreográfico y la dramaturgia del movimiento corporal, son tres elementos que el autor ha considerado fundamentales en su método de enseñanza-aprendizaje, para re-significar la comprensión del cuerpo y sus posibilidades de movimiento en el campo de la danza folclórica de proyección.

Se expresan aquí ideas argumentadas desde la vivencia práctico-teórica de un sujeto que interpreta el lenguaje corporal desde lo étnico hacia la proyección contemporánea. Por lo tanto, el texto es pensado como apoyo didáctico-pedagógico para bailarines intérpretes y docentes en el campo de la danza.

Palabras claves:

Danza, Entrenamiento Rítmico-corporal, Pensamiento Coreográfico, Dramaturgia del Movimiento Corporal y Creación Coreográfica.

Abstract

In this article emphasizes three important elements in the Colombian folk dance choreographic creation. Which have been registered in the pedagogic Journal of a dancer and educator of the body movement to the folk dance of projection.

Then, become training, the development of choreographic thinking and the dramaturgy of body movement, in relation to the folk dance of projection, are three elements that the author has considered fundamental in his method of teaching and learning, for re-signified understanding of the body and its possibilities of movement.

Therefore, expressed ideas argued from the experience practical/theoretical a subject that interprets body language from ethnic to contemporary Imaging. Therefore, the text is thought as didactic/pedagogical for dancers, performers and teachers in the field of dance.

Key words:

Dance, training rhythm-body, choreographic thinking, dramaturgy of body movement and choreographic creation.

ENCARNADOS

Danzando, los dos se proyectan con simetría y elegancia en una espiral que se convierte en lenguaje poético con el propósito de inspirar a quien desde su sitio siente y danza con ellos; pues, poco a poco, esos cuerpos cuyos trazos en el aire escriben en el alma locura y sentimientos, abren los ojos y aceleran los latidos del corazón de quienes atónitos asisten a la espera de lo que Comentado seguirá. Los espectadores son sorprendidos por la vibración etérea de la energía que fluye desde la profundidad espiritual de cuerpos que danzan e inquietan, sin detenerse, a unos pensativos sujetos que se encuentran transportados hacia lo más profundo de sus sentimientos y que no esperan que se presente un final de lo que se encuentran vivenciando.

Algunos suspiros se escapan por todo el aire haciendo eco entre los espectadores, por ende, se llega a pensar lo sensible que pueden llegar a ser los sujetos. Ellos atentamente observan y sienten en lo profundo de sus corazones, en ese preciso momento de *trance dancístico*, donde se observa, cómo suavemente los movimientos de los cuerpos se van transformando en poesía rítmico-musical, penetrando por los oídos y llegando hasta el alma, dando la sensación de que el viaje de los danzantes está atravesando por diversas dimensiones.

El éxtasis emocional que han ocasionado los danzantes en los sujetos, espectadores activos, es la respuesta a todo ese trabajo artístico que ha sido tejido desde una perspectiva práctica, teórica, estética, sensible, cognitiva y sentimental del movimiento del cuerpo femenino y masculino. Por lo cual, se permite leer un lenguaje poético del cuerpo que piensa con el movimiento y la poética de los sentimientos.

DANZA

La danza es pensar con el cuerpo en movimiento. Lo que la hace un saber complejo para su práctica, comprensión y composición es el entrenamiento y la educación del cuerpo a través de movimientos especializados (técnica danzaria), dando inicio a la preparación del bailarín en un específico estilo de danza. Si se adquiere la adecuada técnica corporal, ésta debe estar acompañada de sensaciones que motiven y afecten al sujeto en todas sus dimensiones; ya que se da un proceso de metamorfosis que inicia en un pensar reflexivo del cuerpo a través del movimiento para hacerse visible y comunicar a quienes danzan con su propio cuerpo².

Todo lo que ocurre en torno a la educación del movimiento especializado en el propio cuerpo se procesa activamente en sincronización armónica entre *Mente, Cuerpo y Movimiento*; es decir, que “el saber sobre el cuerpo se traduce en el saber del cuerpo” (Florez, 2010).

Sí, pedagógicamente en la danza se considera al cuerpo como una unidad funcional de conocimiento.

Para que el sujeto que danza afecte la vibración energética de un público, éste debe desarrollar la destreza de observar-se, escuchar-se, oler-se, saborear-se, tocar-se y sentir-se con la finalidad de establecer un profundo contacto con los otros seres que se encuentran fuera de su cuerpo; es decir, ser profundamente sensible a su propia danza es el único camino de afectar emocionalmente al espectador.

Cuando el sujeto se compenetra con su danza es porque ha configurado un lenguaje poético para expresar vivencias y realidades encarnadas en el interior del propio cuerpo, su poética empieza a establecer renovados discursos de movimientos, porque no es una poética de palabras sino de las posibilidades de acción que demanda la creación coreográfica en la danza.

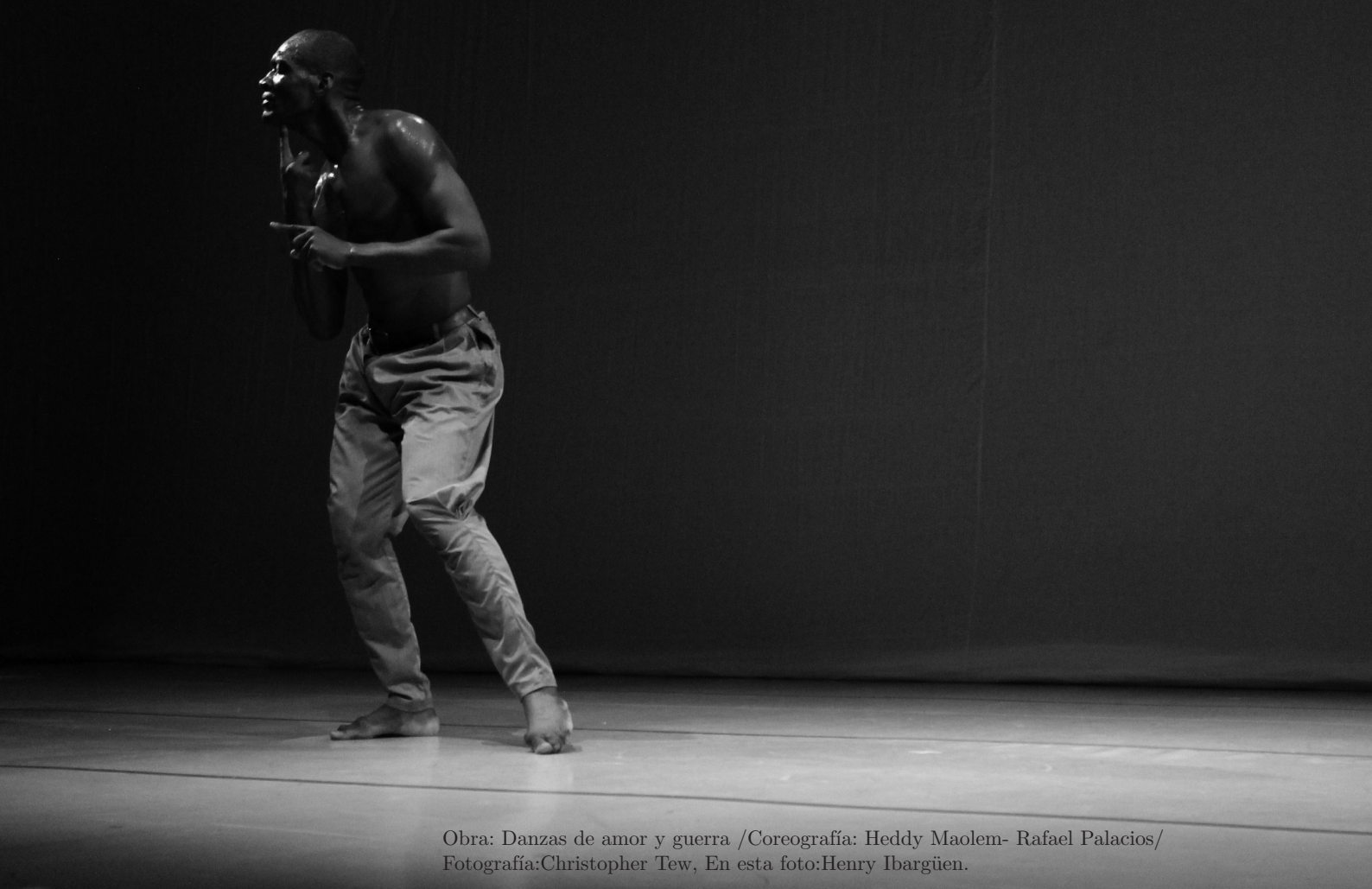
La danza, como disciplina de conocimiento artístico, le exige a quien la practica una firme apropiación de su cuerpo en relación con el movimiento voluntario y la capacidad de expresar emocionalmente, es decir, asumirse como sujeto danzante; para lo cual, se hace necesario considerar el entrenamiento rítmico-corporal, el *desarrollo del pensamiento coreográfico y la dramaturgia del movimiento corporal*, que son elementos indispensables para consolidar la creación coreográfica en la danza folclórica de proyección.

Los estudiantes al tener la necesidad de practicar la danza como un acto colectivo que les permita conocer diferentes tipos de baile, lo hacen con la finalidad de divertirse y relajarse, es decir, de tener momentos lúdicos³. Pero, cuando se percatan de las dificultades sensorio-perceptivas, motoras y cognitivas que poseen para interactuar con el movimiento del cuerpo, inician un proceso de reflexión subjetiva para comprender y asociar el hacer del cuerpo en función del movimiento, cuando éste es expuesto a una sincronización melódico-rítmica para la actividad de danzar.

Es así como, el sujeto estudiante identifica la actividad de danzar como una actividad de lenguaje escénico, que desafía su capacidad de aprendizaje; así mismo, se ve motivado para aprenderla, si es significativa para el desarrollo de su personalidad. Realizando una constante práctica, va asimilando y organizando todo el procesamiento de la información motriz, la cual implica la comprensión del baile con unos fines formativos y educativos para el control, dominio y funcionamiento del cuerpo en movimiento.

2 Al respecto considero que sólo es posible encontrar la danza del propio cuerpo con estudio, disciplina, entrenamiento y carácter.

3 Un momento lúdico se refiere a tener la libertad subjetiva de hacer una actividad que genere placer y a su vez favorece una necesidad que se hace importante para el “estar bien” del sujeto.



Obra: Danzas de amor y guerra /Coreografía: Heddy Maolem- Rafael Palacios/
Fotografía:Christopher Tew, En esta foto:Henry Ibargüen.

Gran parte de las dificultades que se tienen con el control del movimiento del cuerpo es posible solucionarlas con un método didáctico/pedagógico, donde se le permita al sujeto la organización sincronizada de los movimientos voluntarios del cuerpo para aprender *los pasos básicos, las figuras y el diseño espacial* que le exige la actividad de danzar.

Jacqueline Robinson manifiesta que de todas las actividades creativas, la danza es peculiar porque atañe a la persona en su totalidad. A través de la danza se puede despertar, liberar, abstraer y dar forma a los sentimientos, a las experiencias, al pensamiento. La danza une lo que es de interés común y lo que es de interés individual” (Robinson, 1992)⁴.

En la danza la funcionalidad del cuerpo es el todo, es decir, que todo lo que se encuentre en el entorno afecta la presencia del cuerpo del sujeto, lo cual, es inevitable cuando se ocupa un lugar en el espacio, única manera como el sujeto danzante hace presencia en un escenario. El movimiento danzado es importante para el cuerpo porque le permite al sujeto despojarse de los límites para no moverse y hace más sensible a quien practica la danza, haciéndolo sentir a gusto consigo mismo y con los demás.

La danza en sí misma tiene un valor educativo porque utiliza un lenguaje simbólico en relación con el movimiento, espacio y tiempo, donde se requieren facultades *sensoperceptivas*, *motoras* y *cognitivas*; las cuales desempeñan un papel importante en la personalidad del sujeto.

Al tratar la danza se está tratando del cuerpo humano individual, del cuerpo humano colectivo, de la conciencia individual y colectiva, de la percepción individual y colectiva, de las conciencias respectivas de todo ello; y además en movimiento: el cuerpo en movimiento” (Gaston, 2008).

El pensar el movimiento y el cuerpo en el sujeto que aprende con la danza, reúne unas características esenciales de enseñanza/aprendizaje que le permiten despertar-se, conocer-se, expresar-se, divertir-se y re-pensar-se como sujeto de aprendizaje, que con la danza se re-significa en su diario vivir.

Cuando se aprende a danzar se desarrollan facultades emocionales (amor, ternura, pasión, nostalgia, ira, temor, rabia, etc.); *sensoperceptivas* (visual, olfativa, gustativa, auditiva, táctil y cinestésica); *motoras* (coordinación, ritmo, equilibrio, flexibilidad, velocidad, resistencia, fuerza); y *cognitivas* (observación, memorización, asociación, disociación, análisis, atención, concentración y abstracción). En resumen, con la actividad de danzar se permite un desarrollo integral de la personalidad del sujeto, ocasionada por lo que implica moverse para pensar y pensar para moverse.

Por eso cuando se piensa en la danza a su vez se piensa en la energía, el sonido, la biología, la anatomía, la química, la fisiología, la física, la geometría, la astrología, la cultura, la psicología, la biomecánica, el deporte, la pintura, la escultura, la música, el lenguaje, el movimiento, el cuerpo físico del sujeto y el cuerpo interno del sujeto; por ende, se debe empezar a comprender la creación coreográfica de la danza desde el propio cuerpo enfrentado al movimiento en el espacio; es decir, desde el entrenamiento del cuerpo y sus posibilidades de movimiento para danzar.

4 Jacqueline Robinson hace una mirada didáctico-pedagógica en la enseñanza de la danza para el niño, donde relaciona el saber de la danza con la exploración y conocimiento de la naturalidad del movimiento del cuerpo.

En ese sentido, en un escenario de aprendizaje, relacionado con la práctica de la danza, frecuentemente concurre diversidad de sujetos con el objetivo de pensarse a través del movimiento del cuerpo para aprender a bailar. Aunque pertenezcan a diferentes disciplinas de conocimiento, tienen la intención de saciar su sed por el saber motriz que se observa y se conoce en relación a la práctica de la danza.

Por lo tanto, se puede decir que uno de los sentidos fundamentales de la práctica de danza, como disciplina de conocimiento artístico en un contexto como el universitario, se debe enfocar en lo *formativo y creativo* de la misma, que le permita al estudiante reconocerse como sujeto de aprendizaje, convirtiendo su aprender en un saber para conocer desde sus propias vivencias experimentadas por su cuerpo.

De ahí, que como docente universitario en el área de “Danza folclórica colombiana de Proyección⁵” he observado que la mayor dificultad en la enseñanza de la danza se evidencia en la forma como los estudiantes asumen su propio aprendizaje. Algunos ven la clase de danza como un espacio para distraerse y relajarse, sin ser conscientes de estar explorando un nuevo saber, que se apoya en el cuerpo y todas sus posibilidades de movimiento. Pero hay otros que integran el grupo representativo y han sido conscientes que al hacer danza se confrontan consigo mismo, obligándose a pensar con el cuerpo y sus posibilidades de movimiento.

Ahora bien, para comprender el saber de la danza desde la vivencia práctica, se hacen necesarias la lectura y escritura de todos matices de movimientos que se extraen del propio cuerpo. Por eso es necesario diseñar un camino para la enseñanza coreográfica de la danza, con el cual se pueda consolidar un producto y dejar unos códigos claros de movimientos para los estudiantes que han decidido bailar sobre un escenario.

Reflexionar sobre el proceso creativo desde el entrenamiento del cuerpo, hace pensarse la danza desde la enseñanza y la composición coreográfica; pues, enseñar danza a sujetos “no bailarines”, cuyas dificultades motrices ha sido el resultado de una frágil atención y concentración en la educación física de su cuerpo, como también a la resolución de problemas en función del movimiento corporal, es una tarea ardua e imperiosa con la que se enfrentan los docentes que enseñan danza en las instituciones educativas.

Al llegar a la clase de danza con unos códigos fijos de movimientos básicos para enseñar a los estudiantes, siempre se debe buscar que esos códigos sean la raíz desde dónde partir, para alimentar el movimiento corporal en lo referente a la creación y adaptación motriz.

5 En la Universidad Autónoma de Occidente, Cali.



Obra: Danzas de amor y guerra /Coreografía: Heddy Maolem- Rafael Palacios/
Fotografía:Christopher Tew, En esta foto:Henry Ibargüen, Angelly Betancourth.

El mayor detonante para la creación coreográfica en la danza es el cuerpo con todas sus posibilidades de movimiento. Cuando interactúa mente, cuerpo y movimiento, se procesa información motriz y desde allí el sujeto estudiante aprende el lenguaje corporal para comunicar su danza en su acción de bailar. La danza exige superar el pensamiento lineal para propiciar la apertura de pensar el propio cuerpo en función del

movimiento, pues en la danza se aprende vivenciando desde posturas corporales dinámicas, lo que difícilmente se vivencia con posturas corporales estáticas.

Entonces, siempre debe surgir la pregunta: ¿cómo organizar la enseñanza de la danza? Y es la pregunta que siempre se debe hacer quien planifica y dirige una clase de danza.

Pensar en el cómo hacerlo *permite llegar a la duda* (solo el hecho de dudar detona diversas miradas para enriquecer una idea de creación), *equivocarse* (la equivocación desde lo didáctico-pedagógico, despierta la atención de los sujetos que aprenden como la del educador que enseña) y *reflexionar* sobre lo que posee un bailarín y lo que de éste, se le puede inculcar a un estudiante “no bailarín” para que aprenda a bailar durante un determinado tiempo.

Para satisfacer la necesidad del estudiante de aprender a bailar para presentarse ante un público, ha sido necesario establecer un camino didáctico-pedagógico, para la creación coreográfica de la danza y educar el cuerpo a través del movimiento.

Los tres elementos que conforman ese camino y van a permitir la formación, cognitivo-motriz, de un estudiante no-bailarín, son:

1. Entrenamiento rítmico-corporal-sujeto que danza.

Desde que nacemos hay una serie de movimientos rítmicos en el ser humano, por eso, la curiosidad en conocer y comprender la funcionalidad del cuerpo a través del movimiento debe ser una preocupación constante de quien decide practicar la danza con fines artísticos⁶; pues hay una conexión entre sonido, mente, cuerpo, movimiento y pausa, las cuales le dan origen a la actividad de bailar.

Por consiguiente, el sujeto que danza debe practicar, constantemente, los pasos de baile para mejorar su ritmo corporal; lo cual, implica formar y desarrollar la sensibilidad auditiva, motriz y visual para despertar la musicalidad de todo el cuerpo con sus posibilidades de movimiento.

Un sujeto con el cuerpo entrenado para danzar tiene la capacidad de modificar sus estados emocionales y mantener el equilibrio, como también el dominio escénico, que son exigidos por cualquier composición dancística.

Desarrollar el ritmo corporal, requiere la atenta escucha de la música interna del propio cuerpo como también de la afinación de todos los sentidos, para percibir la variedad de sensaciones que originan movimientos que nacen desde el interior hacia el exterior del cuerpo, es decir, despertar el sentido cinestésico.

Únicamente en la danza existe una imagen diferente del movimiento. En ella los espacios comprendidos entre las fases de movimiento, pose y movimiento se sienten y se llenan rítmica y musicalmente. Aun cuando no exista música audible, la música puede existir en la cabeza o en el vientre, mental o instintivamente, en suma, corporalmente; la danza continúa también existiendo durante las aparentes interpretaciones, durante las poses. Todavía “resuena” un movimiento en el cuerpo cuando ya se ha preparado el siguiente.

Mediante estos impulsos en forma de ondas, el movimiento de la danza constituye algo cohesionado que fluye. Incluso cuando vemos bailes que están compuestos por acentos duros, dinámicos, aparentemente desconexos, la “música” de dentro del bailarín se transmite al sentido de los músculos y a la “memoria” del movimiento del espectador, que siente este arrastre impulsivo de los elementos de movimiento musicales como auténtica experiencia propia de la danza” (Rebel, 2004).

Entonces, con el entrenamiento rítmico/corporal se permite aumentar la capacidad de comprensión motriz en el cuerpo del sujeto para la creación coreográfica en la danza. Por eso se convierte en uno de los elementos claves de la composición, dado que con el dominio y automatización depurada del ritmo corporal, el sujeto aprende con facilidad la diversidad de movimientos exigidos para bailar, de acuerdo al tipo de baile y la tematización de las emociones que se requiere llevar a la puesta escénica dancística.

2. Desarrollo del pensamiento coreográfico-sujeto que se resignifica.

Desde lo didáctico-pedagógico, al tratar de crear un vínculo entre el pensar desde una postura estática a una postura dinámica se

da una transición de alto nivel de complejidad coordinativa. Esto es complejo para un docente de danza que desea enseñarle a sujetos “no bailarines”, ya que para la composición coreográfica se requiere pensar en función del cuerpo y sus posibilidades de movimiento para que el sujeto se re-signifique como aprendiz de un nuevo saber, que tiene como objeto de conocimiento al cuerpo y el movimiento.

Es así como, procesar movimientos voluntarios del cuerpo con formas de desplazamientos, giros, saltos y rotaciones en el espacio, requiere que el sujeto que practica la danza haya desarrollado un pensamiento coreográfico, porque el desplazarse bailando en el espacio con posturas corporales definidas, exige del sujeto un rápido procesamiento de la información motriz y cognitiva.

En el diseño de una coreografía se requiere la participación creativa de todos los que hacen parte de ésta, como también de la orientación de un experto para organizar esas ideas, secuencial y sistemáticamente. Esto con el objetivo de permitir observar con claridad el diseño espacial de la danza como producto final que debe ser puesto a consideración de un público en especial.

6 El fin artístico de la danza se da cuando el sujeto bailarín se encuentra en el escenario, expresando con su cuerpo el saber del movimiento, estéticamente, depurado por un conocedor del lenguaje corporal y escénico; quien, muestra un producto investigado y re-significado de la danza.

Finalmente, se llega al desarrollo de un pensamiento coreográfico trabajando con unos códigos de movimientos básicos, es decir, cuando el aprendizaje del sujeto se relaciona con la funcionalidad natural del cuerpo y sus posibilidades de movimiento, para luego, asociarlos con otros patrones de movimientos específicos como los pasos de baile, las figuras y el diseño espacial; vinculándolos con la acción de bailar en la creación de *frases de movimiento*, las cuales, se convierten en insumos para la creación coreográfica durante todo el proceso. Así, el sujeto aprende a desarrollar su pensamiento coreográfico, porque se ve obligado a pensar con su cuerpo en función del movimiento.

3. Dramaturgia del movimiento corporal-sujeto que se asume.

Conseguir los elementos necesarios para que el sujeto se asuma como danzante y desarrolle la habilidad de expresarse y comunicarse, es aprender a concebir el movimiento del cuerpo desde lo interpretativo y expositivo de sus acciones. Cuando el sujeto ha establecido una relación entre cuerpo y movimiento ya se encuentra preparado para comunicar a través de su lenguaje corporal, el cual, debe ir más allá de la mera acción de bailar, es decir, recurrir a un significado simbólico del gesto motor. Entonces, *cuerpo, movimiento y significado simbólico* se vinculan para llegar a una dramaturgia del movimiento corporal, con la cual se definen claramente las intenciones que se matizan durante el desarrollo de la obra dancística.

Con relación a la intencionalidad, el movimiento se hace significativo porque comunica algo a quien lo observa. Para el neurocientífico colombiano Rodolfo Llinás, “el movimiento sin objetivo no sólo es un gasto inútil, sino que puede ser muy peligroso. El destino o meta del movimiento debe definirse con precisión, o sea que lo intentado se haga en relación con las propiedades del objetivo.” (Llinás, 2002). Y ese objetivo no se debe esconder pensando únicamente en moverse, pues resulta que la quietud “alerta” del cuerpo, también es un lenguaje difícil de expresar.

La dramaturgia del movimiento corporal exige naturalidad, precisión y decisión en la acción motriz. Una danza no debe entrar en el camino de la rutina y esto depende de los “sujetos cuerpos”, quienes hacen que haya vida y sentido en cada uno de los movimientos corporales. Darle un contenido temático a los movimientos desde las propias sensaciones subjetivas del cuerpo, es parte de la intencionalidad del movimiento en la idea de creación, lo cual, se puede observar en las figuras y posturas corporales asumidas por el sujeto, que en ese preciso momento ha encontrado su propia danza, al interior de la propuesta dancística estructurada por el coreógrafo.

Para desarrollar la dramaturgia del movimiento corporal, específicamente en la danza, es necesario entrenar el cuerpo del sujeto en aras de despertar el sentido

del equilibrio (Vestibular) y el sentido del movimiento (cinestésico), al adquirir el desarrollo de éstos dos sentidos, se adquiere habilidad para bailar porque se da una apropiación del espacio corporal y del cuerpo en el espacio.

En la dramaturgia del movimiento corporal, el sujeto que danza debe asumirse en su corporalidad, es decir, tener el control de sí mismo para ser un intérprete de diversos lenguajes corporales, con los cuales enriquece su propia danza y la temática de la obra dancística.

PROCESO DE CREACIÓN EN LA DANZA UNIVERSITARIA

En la danza folclórica de proyección, se hace un estudio y análisis del baile étnico en cuanto al movimiento del cuerpo, la música, el vestuario y la puesta escénica. Al respecto Mónica Lindo de las Salas nos dice:

“La proyección folclórica, remite al carácter que adopta la danza cuando, aun tomando como base las expresiones raizales, son revestidas y enriquecidas con las herramientas propias de la puesta en escena, teniendo en cuenta un público y el lenguaje escénico. En esa puesta en escena intervienen aspectos como la coreografía, el vestuario, la musicalización y hasta la preparación artística de sus bailarines” (Salas, 2010).

En la danza folclórica de proyección es muy importante saber hasta dónde es posible la transformación del movimiento corporal. El cuerpo es la principal fuente de creación que se utiliza a la hora de componer una danza, a través de él se selecciona información relevante al movimiento, la música, el género femenino como también el masculino y el componente histórico/político del folclor colombiano, en lo que se refiere a sus conflictos y vertiginosos cambios contemporáneos.

Educar mediante La Danza Folclórica de Proyección ha sido algo complejo desde lo didáctico-pedagógico. Cuando se trata de crear un producto dancístico que sea significativo para los jóvenes universitarios, esto hace que se exploren todas las posibilidades de creación que se pueden encontrar en un baile étnico colombiano, porque se busca darle sentido al cuerpo y sus posibilidades de movimiento en el momento de desarrollar la idea que permite iniciar el camino de creación.

Para hacer que los sujetos estudiantes se atrevan a bailar, se deben desafiar desde el punto de vista motor y cognitivo, lo cual, se hace proponiendo diferentes actividades físicas-corporales que le permiten al joven estudiante, acercarse a su propio cuerpo y al cuerpo de sus compañeros. En ese acercamiento se van mejorando los procesos de comunicación entre ellos, que al entrar en

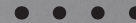
la elaboración de una coreografía deben trabajar para la resolución de los problemas, que se presentan cuando se trata de pensar con todo el cuerpo a través del movimiento.

Los estudiantes aprenden a autorregularse, poniendo al servicio del grupo sus habilidades y destrezas individuales, esto ocurre durante la consolidación de un proyecto dancístico que los hace explorar e investigar otros saberes, que le aportan a su formación profesional.

Por consiguiente, la danza se convierte en un medio de formación para educar el cuerpo con sus posibilidades de movimiento, porque exige la exploración subjetiva del saber de la danza desde una mirada tradicional hacia una de proyección contemporáneamente, para hacer una sinergia generacional en cuanto al lenguaje corporal.

Entrenamiento rítmico-corporal, desarrollo del pensamiento coreográfico y dramaturgia del movimiento corporal son tres categorías desde donde partir y enriquecer un proceso creativo en la danza. Ya que sólo en la danza se exige elaborar el movimiento del cuerpo con intenciones claras y precisas, para detonar emociones en el sujeto danzante, para inquietar al espectador que observa al sujeto junto con sus finas dinámicas de movimiento, que hacen que ése espectador se indague emocional y subjetivamente.

Finalmente, la danza en la ciudad de Cali necesita sujetos inquietos por investigar sobre la escritura y lectura del movimiento corporal para la creación coreográfica; ya que desde ésta perspectiva la coreografía, la composición cinético-espacio-temporal, requiere condiciones de creador, observación, vocación, personalidad, originalidad, pasión por la composición coreográfica, conocimientos y estudios que abarcan el total de una existencia (Paulina, 1998), es decir, no sólo se debe enseñar a bailar y hacer del cuerpo una “marioneta” en movimiento como única finalidad de la danza, hay que indagarse e investigar sobre el arte de danzar para hacer rupturas desde la danza étnica colombiana, popular, clásica, contemporánea, moderna y experimental.





BIBLIOGRAFÍA

FLOREZ, C. M. *La articulación de la dimensión motora y la dimensión cognitiva*. Cali - Colombia: Bonaventuriana. 2010. Pág. 42

GASTON, E. *Sociología del ballet*. México, D.F.: Formas E Imágenes, S.A. De C.V. 2008. Pág. 18

LLINÁS, R. R. *El cerebro y el mito del yo*. Bogotá-Colombia: Norma. 2002. Pág.264

PAULINA, O. *La educación por la danza*. México, D.F.: Paidós Mexicana, S.A. 1998. Pág. 20

REBEL, G. *El lenguaje corporal*. Barcelona - España: Improve. 2004.

ROBINSON, J. *El niño y la danza*. Barcelona-España: Mirador. 1992. Pág. 55

SALAS, M. L. *La danza*. Barranquilla-Colombia: Universidad del Atlántico. 2010. Pág. 36

Obra: Danzas de amor y guerra /Coreografía: Heddy Maolem- Rafael Palacios/
Fotografía:Christopher Tew, En esta foto:Henry Ibargüen, Angelly Betancourth.



1 Orlando Cajamarca Castro Fundador, actor, director, dramaturgo del Teatro Esquina Latina, y coordinador general del proyecto “Jóvenes Teatro y Comunidad Entre sus obras teatrales escritas y premiadas, se destacan: El Enmaletado, Mención Concurso Nacional de Dramaturgia 1986, Año 1988, Bogotá 450 Años. Joselito Buscalavida, 1983. Los pecados del capital, 1984. Encarnación.1986, Premio Jorge Isaac Autores Vallecaucanos 1995. El príncipe extraviado, 1989. Homenaje a Leo.1991.Aventura sin fortuna.1995. Experimento amoroso, 1996.Concierto interrumpido, 1998. La fabulosa historia del reino a veces seco a veces mojado, 1999. Joselito en Altamar, 2000. Alicia adorada en Monterrey (Beca de intercambio México Colombia) 2003. Elegí a Lorca. Premio de Dramaturgia Alejandro Casona- España 2004. El solar de los Mangos, Premio latinoamericano de dramaturgia George Woodyard 2007.

**ESTRENO
DE PAPEL**

RITORNELOS DE AMOR

Orlando Cajamarca Castro.¹

I
TOMATES VERDES

ELLA:
¿Con quién hablabas?

ÉL:
Con un estudiante.

ELLA:
Diles que ésta es tu hora de descanso, además, es tarde.

ÉL:
Estamos en parciales finales y no falta el estrés de las chicas.

ELLA:
¿Ah, era una chica?

ÉL:
Sí, sí, sí era una alumna. Estudia y estudia, la pobre, y siempre le va mal.

ELLA
¡Pobrecita!

ÉL:
Sí, pobrecita, la verdad yo no sé qué les enseñan en el colegio, se gradúan y no saben distinguir un tomate verde de uno maduro.

ELLA:
Eso sí es terrible, menos mal que eso sí tú lo tienes muy claro.

ÉL:
Sí, claro, claro, muy claro... ¿pero a qué te refieres?

ELLA:
A que tú sí sabes distinguir entre un tomate verde y uno maduro.

ÉL:
Sí claro, es un decir, un ejemplo, mejor dicho: son un mar de conocimiento con un milímetro de profundidad.

ELLA:
Sí, son muy vacías las chicas de hoy, superficiales y atrevidas.

ÉL:
Algunas, algunas, no todas; mejor dicho, hay de todo.

Silencio

ELLA:
¿Por qué no contestas tu teléfono, te está vibrando?

ÉL:
No, no está vibrando... ah, sí, claro.
(Pausa)
Era un mensaje de texto, basura,
basura.

Silencio
Timbra el teléfono fijo una
sola vez. Silencio largo

ELLA:
Hoy te he preparado las alitas de
pollo. Tal y como te gustan.

ÉL:
No tengo hambre.

ELLA:
Come, aunque sea un poco, mi
amor.

ÉL:
No, además, cocinas con mucha
grasa.

ELLA:
Están fritas con aceite de oliva,
cero colesterol

ÉL:
No quiero, no tengo apetito.

ELLA:
Entonces te lo guardo... (¡CÓMO
ME GUSTARÍA EMBUTIRLO DE COMIDA
HASTA REVENTARLO!), y te lo comes
más tarde.

ÉL:
No es necesario cométe las tú,
cero colesterol, te harán bien para tus
triglicéridos altos.

ELLA:
Pero si las he preparado para ti.

ÉL:
Lo siento, es que hoy no me ape-
tecen tus alitas de pollo.

ELLA:
Entonces te prepararé una deli-
ciosa carne de ternera.

ÉL:
No, no, tú sabes que últimamen-
te no como carnes rojas, son carnes
añejas, pesadas, tienen cadaverina,
producen cáncer, tú sabes.

ELLA:
Está tiernita, mi amor, un boca-
do no es pecado.

ÉL:

Ya estoy cansado de pecar, tengo mala digestión...

ELLA:

Entonces te preparo una aromática de apio. Está fresco, es orgánico, natural, ecológico, sin químicos, sanito, recién cortado de la mata. Te caerá bien, mi vida.

ÉL:

Ya no insistas más, mamita, que no quiero comer nada ni tomar nada.

ELLA:

¿Ya no te gusta lo que te preparo?

ÉL:

No es eso, es que estoy sin ganas, sin apetito... últimamente estoy peleado con la comida.

ELLA:

Pero con la de ésta casa.

ÉL:

No digas pendejadas.

ELLA:

Sí, ya no te gusta la comida de ésta casa.

ÉL:

Entonces digamos que sí. ¡Ya no me gusta la comida de ésta casa y qué!

ELLA:

Me encanta tu sinceridad.

Timbra el teléfono fijo dos veces. Silencio largo

ÉL:

¿Por que la arrojas por la ventana, estás loca?

ELLA:

No te preocupes que tan pronto lleguen al piso, los perros del vecindario o las ratas, se devoran en un instante. Ellos sí tienen apetito y saben apreciar la buena cocina, y les importa un pito si el tomate está verde o está maduro.

ÉL:

Qué pesada te pones.

ELLA:

Sí, pesada y arrugada, y vieja, querrás decir.

ÉL:

Yo no he dicho eso.

ELLA:

No, no es eso lo que me has dicho, claro que no es eso.

Timbra el teléfono fijo tres veces. Silencio

ÉL:

(SI SIGUE SONANDO ESE MALDITO TELÉFONO, ESTA ME VA A CORTAR HASTA LAS PELOTAS)

Está bien, dame una infusión de apio, pero escoge el tallo más fresquito

ELLA:

El tallo más fresquito, el más tiernito. El apio de ésta casa esta marchito. Vas a tener que tomártelo en otra parte.

ÉL:

¿Me estás echando de tu casa?

ELLA.

No, simplemente te estoy invitando a que cambies de restaurante, que te busques uno más moderno, vegetariano, sin grasa, mejor dicho, a tu gusto, edad y medida.

ÉL:

No sea bobita, viejita, tú sabes que siempre me ha gustado tu sazón.

ELLA:

No me digas viejita.

ÉL:

Pero si siempre te he dicho viejita, con cariño.

ELLA:

¿Cariño?... ¡cariño!... cariño me voy a la cama... ahí está tu ropa limpia para mañana, también te he puesto un pañuelo y una toalla limpia, y si quieres desayunar ahí está el café, el cereal la fruta picada y un poco de leche. Mañana pienso dormir hasta tarde...

Timbra el teléfono fijo una vez.
Oscuro.

II

ESTOCADA CON MOÑO

ÉL:

(SI NO LLEGA EN TREINTA SEGUNDOS ME VOY, QUE LA ESPERE SU MADRECITA)

ELLA:

Llega apurada

(UF, AHÍ ESTÁ, Y DEBE ESTAR QUE ECHA CHISPAS)

ÈL:
Hola.
(QUE BUENA ESTÁ... Y COMO SE
CONSERVA LA BOBA).

ELLA:
Hola.
(CADA DÍA ESTÁ MÁS
CALVO, GORDO Y VIEJO.)

ÉL:
Pensé que no ibas a venir.

ELLA:
¿Por qué eres tan incrédulo?

ÉL:
(¡QUÉ POLVOS AQUELLOS!)
¿Por qué eres tan incumplida?
(LE DEBEN ESTAR DANDO HASTA
POR EL CULO)

ELLA:
¿Por qué me miras así?

ÉL:
¿Así, cómo?

ELLA:
Pues así.
(¿QUÉ ESTARÁ TRAMANDO
ESTE PENDEJO?)
¿Por qué eres tan malpensado?

ÉL:
(¡MIERDA ME PILLÓ!)
¿Malpensado, yo?

ELLA:
- Sí, tú, pues pensaste
que no iba a venir.

ÈL:
¡Ah!, si claro.

(QUÉ MALA MANO TIENE ESE HIJUEPUTA)

ELLA:
¿Qué dices?

ÉL:
No, no digo nada.

ELLA:
Ah, pensé...

ÉL:
Es mejor pensar que decir cosas
sin sentido, ¿no crees?

ELLA:
A veces.

Silencio

ÉL:
¿Cómo va tu vida sin mí?

ELLA:
¿Cómo crees?

ÉL:
No, no creo... me he vuelto incrédulo y malpensado.

Silencio largo

ELLA:
(¿QUÉ ESTARÁ TRAMANDO ESTE GÜEVÓN?... ¿CUÁL SERÁ LA URGENCIA DE VERME?)

ÈL
(AHORA, SUAVE, MATADOR. HAY QUE LLEVARLA DE CABESTRILLO HASTA EL BURLADERO).

ELLA:
Bueno, vamos al grano.

ÈL
(SE LE NOTA HASTA EN LOS OJOS QUE ESTÁ ENCOÑADA DE OTRO, Y YO AQUÍ DE MARICA)
¿Estás intranquila, te afecta mucho verme?

ELLA:
¿Intranquila yo? No, para nada.
(¿QUIÉN ME MANDO A VENIR AQUÍ?)

ÉL:
¿Quieres comer?

ELLA:
No, no estoy comiendo.

ÉL:
Ah, no estás comiendo... ¿nada?

ELLA:
Estoy a dieta.

ÉL:
Sí, se te nota.

ELLA:
Ahora soy vegetariana.

ÉL:
Nada de carne, pues.

ELLA:
Sí, nada de carne.

ÉL:
Me parece muy bien.
(LA CHICA ZEN MEJOR DICHO: TODA VEGETARIANA, NATURAL, SEXO TÁNTRICO, SANADOR. YA DEBE ESTAR QUE SE REENCARNA).

Yo en cambio estoy de buen comer...Por favor camarero, una picadita de cerdo con chicharrón, costillita... eso, y morcilla, sí, sí, con papitas fritas... No, ella no quiere nada, la señorita es vegetariana y como buena vegetariana sólo come en casa.

ELLA:
¡Huy, qué exquisito estás?

ÉL:
Exquisito, no, de buen apetito.
Silencio

ELLA:
Eso veo.

Muerde una zanahoria

ÈL:
(LO ÚNICO QUE LE FALTA ES QUE SALGA DE AQUÍ LEVITANDO)

Silencio largo

Si tienes afán, te puedes ir ya.

ELLA:
No te preocupes, yo te acompaño.
(CLARO, POR ESO ES TAN AGRESIVO, CON ESE MUNDO DE CARNE QUE SE TRAGA)

ÉL:
No hay problema, ya estoy acostumbrado a comer sólo.

ELLA:
Sí, claro
(PENDEJO. COMO SI YO NO LO SUPIERA).

ÉL:
¿Decías?

ELLA:
Sí, que, que bueno, que me alegre.

ÉL:
Gracias

Silencio largo

(BUENO, BUENO AQUÍ YA NO HAY CASO, SERÁ MEJOR MANDARLA PA'LA MIERDA)

ELLA:
(NO DEBÍ HABER VENIDO... ¡POBRE-CITO!... QUE POBRE NI QUE NADA, ES UN FARSANTE)
¿Y cómo va el embarazo de tu mujer?

ÉL:
Atragantado.
¡Bien!, muy bien.

ELLA:
(AHORA SÍ LE DI EN LAS PELOTAS)
Qué bueno.

(Silencio)

Mira, he comprado esto para tu hijo.

ÉL:
¿Y cómo sabes que será varón?

ELLA:
Niño o no niña, lo mismo da: es un jueguito unisex.

Pausa

ÉL:
Gracias...
(AHORA SÍ ME DIO EN LAS GÜEVAS)
Silencio largo

ELLA:
Deberías cuidarte más, mira que la carne...

ÉL:
La verdad es que a tu lado se me abre el apetito.

(Pausa)
(UN POLVO DE POSTRE NO ME CAERÍA MAL)
¡Estás muy bella!

ELLA:
Gorda, querrás decir.

ÉL:
Sí, gordita... pero linda.

ELLA:
¡Qué raro!, si siempre has detestado las gordas.

ÉL:
Antes, antes... ahora me encantan.

ELLA:
Entonces vete a contemplar tu mujer, que esa sí está bien gordita.
Ahora sí, me voy.

ÉL:
¿Nos vemos mañana?

ELLA:
No puedo.
(NI PERDÓN NI REMORDIMIENTO. NI UN PASO ATRÁS.
“LIBERACIÓN O MUERTE, COMPAÑERA.”)

ÉL:
Entonces, pasado mañana.

ELLA:
¡No!

ÉL:
Entonces el sábado, tengo dos
boletas para el concierto de Sabina.

ELLA:
El sábado... el sábado
tampoco puedo.
(Pausa)
¿Sabes qué?... yo te llamo.

ÉL:
Yo también te amo

ELLA:
Te lla-mo, te lla-mo.
(Él tartamudea)
¿Qué?

ÉL:
No, nada.

(AHORA SÍ, ME JODIÓ)
Silencio largo

ÉL:
Adiós.
(¡MALDITA!)

ELLA:
Adiós.
(MISIÓN CUMPLIDA)
Se va.

Oscuro

III EL DOBLAJE

VOZ EXTERIOR
LISTO EL VIDEO... ABIERTOS LOS
LOS MICROFONOS... EMPEZAMOS : CUA-
TRO... TRES... DOS... ¡GRABANDO AUDIO!

ÉL:
Te lo dije que no iba a funcionar.

ELLA:
Cómo iba a funcionar si tenías la
cabeza en otra parte.
Llora

ÉL
Estabas muy ansiosa, precipita-
da, no me diste tiempo...

ELLA
Soy una estúpida: pensé que aún
me deseabas.

ÉL:

Perdóname, quizás otro día podríamos intentarlo, es la primera vez que me pasa.

ELLA:

Claro que no va a volver a suceder, ¿qué crees?, ¿qué soy de caucho?, ¿qué soy una muñeca inflable que inflas y desinflas cuando se te da la gana?

(Llora)

ÉL:

Fue idea tuya, no mía.

ELLA:

Cuando todavía queda un poco de cariño, de respeto, de consideración, todo funciona.

(Llora)

ÉL:

Esto no es un asunto de respeto ni de cariño, ni mucho menos de consideración, eso no funciona así y tú lo sabes.

ELLA:

No hablemos más de este asunto yllévame al apartamento.

ÉL:

Está bien... lo lamento... te lo dije... yo sabía que no iba a funcionar.

**CERRADOS LOS
MICROFONOS**

ÉL:

¿TE DEJO LA BICICLETA?

ELLA:

SI TÚ QUIERES... AUNQUE CREO QUE NO LA VOY NECESITAR.

ÉL:

BUENO, ENTONCES ME LA LLEVO.

ELLA:

NO, DÉJALA. UN POCO DE EJERCICIO NO ME CAERÁ MAL.

**SE ABREN LOS
MICROFONOS**

¿Por qué frenas tan brusco?, casi nos estrellamos.

ÉL:

Estaba un poco distraído.

ELLA:

Sí, últimamente te noto distraído, ido, aburrido diría yo.

ÉL:
¿Te parece?

ELLA:
No sólo me parece, se te nota.

ÉL:
Menos mal que estoy alerta y que funciona el freno de mano.

ELLA:
Sí, menos mal que tienes freno de mano.

ÉL:
Sí, menos mal.

ELLA:
Y que te funciona.

ÉL:
Sí, a veces se distensiona y no funciona bien.

ELLA:
Pero hoy sí te funcionó... estoy de suerte, ¿no?

ÉL:
Siempre que lo uso me funciona bien.

ELLA:
¿Como hoy?

ÉL:
Yo siempre tengo el freno de mano tensionado y más en estos tiempos, y con este tráfico tan pesado.

ELLA:
¿Está muy pesado el tráfico?

ÉL:
Últimamente la ciudad está congestionada, y cualquier cosa puede distraerlo a uno.

ELLA:
Sí, claro, hay mucha distracción por ahí...

ÉL:
No te preocupes que yo sé cuidarme.

ELLA:
¿Y de qué te cuidas tanto?

ÉL:
Pues de no irme a estrellar... ¿no es de eso que estamos hablando?

ELLA:
Sí, claro, hay que cuidarse para
no estrellarse... así... por ahí, y más en
estos tiempos.

ÉL:
Claro.
**SE CIERRAN LO
MICROFONOS**

ÉL:
¿TE INTERESA ALGUNO
DE MIS LIBROS?

ELLA:
NO, NO CREO.

ÉL:
ESTÁ BIEN, ENTONCES ME LOS LLE-
VO.

ELLA:
NO, DÉJAME LOS DE
COCINA, Y LOS DE ARTE, ¡AH! Y LOS
DE AUTOSUPERACIÓN.

ÉL:
ESTÁ BIEN, QUÉDATE CON TODOS,
TAN SOLO ME LLEVARÉ LA ENCICLOPEDIA
INFANTIL.

ELLA:
¿LA ENCICLOPEDIA
INFANTIL?

ÉL:
SÍ, LA ENCICLOPEDIA...
¿POR QUÉ?

ELLA:
NO, POR NADA... ME PARECE RARO
QUE TE QUIERAS LLEVAR ÚNICAMENTE LA
ENCICLOPEDIA INFANTIL.

ÉL:
UNO NUNCA SABE, UNA CONSULTA,
PERO SI LA QUIERES TE LA DEJO TAMBIÉN.

ELLA:
NO, LLÉVATELA... NUNCA ME INTERE-
SÓ TU ENCICLOPEDIA INFANTIL, Y MENOS
AHORA.

ÉL:
NO, NO ME LA LLEVO. ¡TE LA DEJO!

ELLA:
¡GRACIAS!]

**SE ABREN LOS
MICROFONOS**

ELLA:
¡Cuidado!
No manejes tan rápido que te
puedes estrellar.

ÉL:
No te preocupes. Tengo buenos
frenos.

ELLA:
Deberías manejar más despacio. Conduces como los jóvenes.

ÉL:
CANTA:
“... el potro da tiempo al tiempo porque le sobra la edad caballo viejo no puede perder la flor que le dan Porque después de esta vida, no hay otra oportunidad.”

[ELLA:
FUERA DEL MICROFONO

¿CUÁNTOS AÑOS
TIENE?

EL:
FUERA DEL MICROFONO

¡CON CEN TRA TE!

ELLA:
VUELVE AL MICROFONO
¡Cuidado!
Manejas como un caballo loco, ¡o reduces la velocidad o yo me bajo!

ÉL:
Como quieras, sería terrible que esto terminara en un accidente de tránsito ¿no te parece?

ELLA:
Sería lo mejor... para los dos.

**SE CIERRAN LOS
MICROFONOS**

ELLA:
LA CAFETERA TAMBIÉN TE LA PUEDES LLEVAR.

ÉL:
¿ESTÁS SEGURA?

ELLA:
¡SEGURÍSIMA! TE VA A SER MUY ÚTIL, MÁS AHORA QUE NECESITAS ESTAR DESPIERTO, ALERTA.

ÉL:
SI TÚ LO DICES... ¡DESPIERTO, ALERTA, CAFÉ!

ÉL:
No me das otra opción.

FUERA DEL MICROFONO

ME QUEDARE CON ELLA.

ELLA:
¿Y POR QUÉ, POR QUÉ!?

VUELVE AL MICROFONO

Está bien quédate con ella

ÉL:
¿Con Ella?
FUERA DEL MICROFONO

[¿CON LA CAFETERA?]

ELLA:
Sí, sí, con ella.
FUERA DEL MICROFONO

[¿CON QUE MÁS?]

VUELVE AL MICROFONO
¿No es de ella que estamos
hablando?

EL:
Ah, sí, claro.

FUERA DEL MICROFONO
[DE LA CAFETERA, DE LA
CAFETERA, ¡CLARO!]

ELLA:
¡Cuidado!

ÉL:
Este carro frena en seco.

ELLA:
Un día de estos como dice tu
canción: “no te obedece el freno ni te
paran falsas riendas”.

ÉL:
¿Cómo así?
FUERA DEL MICROFONO

[PENSÁNDOLO BIEN NO LA QUIERO].

ELLA:
¿Y si no la quieres, por qué no la
dejas? Podríamos tú y yo...

ÉL:
No quiero nada, nada más
contigo.
FUERA DEL MICROFONO
[NI QUIERO TU MALDITA CAFETERA,
NI LOS LIBROS, NI LA BICICLETA,]

VUELVE AL MICROFONO

¿Es que no entiendes?
Ya llegamos. ¡Bájate!

VOZ EXTERIOR:
¡ CORTEN ¡ ¡CORTEN ¡... ESE DOBLAJE
QUEDO PESIMO...¿QUÉ LES PASA MUCHA-
CHOS?... LA ROPA SUCIA SE LAVA EN CASA
...UNA COSA ES EL TRABAJO, Y OTRA COSA
ES OTRA COSA ... MEJOR DICHO ARREGLEN
SU PEDOS EN LA CASA... LOS ESPERO MA-
ÑANA Y PUNTUALES.

ELLA:
HOY ME ENTREGARON LA
CITOLOGÍA

ÉL:
¿Y?

ELLA:
ESTÁ SOSPECHOSA, GRADO II Y TEN-
GO PAPILOMAS.

ÉL:
¿Y...?

ELLA:
NO, SÓLO ESO...

ÉL:
AH... SÍ ¿Y...?

ELLA
NO, NADA, ADIÓS.

Oscuro

IV CUARTITO AQUEL

ELLA:
¿A qué has venido?

ÉL:
A respirar el aire de esta habita-
ción, a despedirme, a verte, a saber de
ti, a...
Le enseña un sobre, ella lo
rechaza.

ELLA:
¿Y, qué más quieres saber de mí?

ÉL:
(Silencio)
¿Por qué me tratas así?

ELLA:
¿Así, cómo?

ÉL:
Así.
Silencio
¿Por qué me miras así?

ELLA:
¿Así, cómo?

ÉL:
Así.

Pausa
¿Por qué no me miras a los ojos?
(Silencio)
¿Por qué no me respondes?
(Silencio)
No debí haber venido.
(Silencio)
¿Por qué me has hecho esto?
(Silencio)
Yo no me lo merecía.

ELLA:
Fluyo, simplemente fluyo.

ÉL:
¿Y por qué no me lo dijiste?

ELLA:
¿Qué?

ÉL:
Pues que estaba fluyendo.

ELLA:
Pues porque no sabía si iba a
fluir o no, ¿acaso yo soy adivina?

ÉL:
¡Ah, claro!, querías estar segura
para luego darme la estocada.

ELLA:
Eso es lo que tú crees.

ÉL:
No, eso es lo que deduzco.

ELLA:
Pues, deduces mal.

ÉL:
Esa es la realidad, ¿o crees que
esto no fue una estocada, un golpe
bajo?

ELLA:
Es que ya contigo no fluye, no
hay... tú me entiendes

ÉL:
Ya no me amas.

ELLA:
Sí, te amo... pero

ÉL:
¿Pero qué?

ELLA:
No sé

ÉL:
¿No me deseas?

ELLA:
No sé... si es eso o...

ÉL:
¿O qué?
Pausa
Estás flaca, pálida, famélica,
desmejorada.

ELLA:
¿Y tú?... mírate las manos,
parecen corteza de árbol muerto.

ÉL:
Sí... al tiempo le gusta dibujarse
en la piel.

Silencio largo

ELLA:

Me gustan tus manos. Pero no me ofendas.

ÉL:

No, no es eso, es que no te veo de buen semblante.

Silencio

ELLA:

¿Cómo va tu película?

ÉL:

¿Cuál película?
¡Ah! , claro, la película... ¡Ya no hay película!

ELLA:

¿Cómo así... se acabó el presupuesto, o qué?

ÉL:

El presupuesto, las ganas, la imaginación. Mejor dicho... nunca hubo tal película...

ELLA:

¿Cómo así?

ÉL:

Desde que tú...

ELLA:

¿Que dices?, ¿Ahora vas a culpabilizarme, o qué?

Pausa

Entiende. Lo nuestro no tiene reversa.

ÉL:

Lo único que no tiene reversa es la muerte.

Silencio largo

ELLA:

Estoy embarazada.

ÉL:

Ah, por ahí es la cosa, qué imbécil e inmadura eres.

ELLA:

Ese es mi problema y no el tuyo, y ya basta ¡vete!

ÉL:

¿Y por qué no lo planificaste?

ELLA:

Fue un descuido, no sé.

ÉL:
Entonces deberías... hay otras
alternativas.

ELLA:
Ni lo pienses... ¿Sabes qué? ¡Vete!

ÉL:
No me malentiendas, esa es una
posibilidad, estás muy joven... tú sa-
bes, un hijo...

Silencio largo

ELLA:
En el colegio mi mejor amiga
quedó en embarazo y todos le dieron
la espalda... hoy ese hijo, regalo de
Dios y despreciado por todos, es su
razón de vivir.

ÉL:
Lo siento, no sabía que
pensabas así.
(Pausa)
Me voy, y para siempre.

ELLA:
¿Es una amenaza o una
advertencia?

ÉL:
Ni lo uno ni lo otro, todo lo
contrario.

ELLA:
Todo esto me parece absurdo.

ÉL:
¿Absurdo? a mí me parece un
melodrama.

ELLA:
Exacto, un melodrama absurdo.

ÉL:
¡Huy! acabas de inventar un
nuevo género: el melodrama
absurdo. Deberías patentarlo.

ELLA:
Paténtalo tú, te cedo los
derechos.

ÉL:
No seas ridícula.

ELLA:
Ridículo vos... quién lo creyera,
tú celoso con una inmadura
y desubicada como yo.

ÉL:
Celoso, no, ofendido.

ELLA:
Con el ego herido, dirás.

SILENCIO

ÉL
Tú sabes que yo por ti sería
capaz de...

ELLA:
Deberías volver con tu mujer y
tu hijo.

ÉL:
¿Y por qué no seguimos juntos
así...? Borrón y cuenta nueva... yo
odría...

ELLA:
Yo voy a tener un hijo. ¿Es que
no entiendes?

ÉL:
¡Qué lástima!

ELLA:
¿Lástima de qué?

ÉL:
De que no voy a conocer a tu
hijo.

ELLA:
No es para tanto, creo que cuan-
do sanen tus heridas podremos llegar a
ser amigos, ¿no lo crees?

ÉL:
No lo creo.

ELLA:
Ah, no digas eso... recuerda que
te amé, que fuiste un hombre muy im-
portante y especial en mi vida.

ÉL:
Gracias.
Pausa
Adiós.

ELLA:
¿A dónde vas?

ÉL:
Por ahí.

ELLA:
¿Por ahí, a dónde?

ÉL:

Ah, entonces te importa mucho
para dónde voy.

ELLA:

No, no es que me importe, pero
deberías buscar con quien estar, quien
te haga compañía, mira que los amigos
son muy importantes en estos casos.

ÉL:

Gracias por tu interés, justamen-
te eso es lo que me estoy procurando.

ELLA:

¿Procurando qué?

ÉL:

Compañía.

*Contesta su teléfono celular
con discreción.*

ELLA:

¿Quién te llamó?

ÉL:

Una amiga

ELLA:

¡Ah, una amiga!

Él:

Sí, una amiga

ELLA:

¿Te acuestas con ella?

ÉL:

Sí, me acuesto con ella.

ELLA:

¿Y a eso has venido, a contarme
que te acuestas con otra?

ÉL:

Y a ti qué te importa si yo me
acuesto o no con otra, ¿acaso tú no lo
haces con otro?

ELLA:

Pero eso es muy distinto.

ÉL:

¿Distinto?

ELLA:

¿Te gusta hacer el amor con ella?

ÉL:

¡Estás loca!

ELLA:

¿Cuántos años tiene?

ÉL:
Que perversa eres.

ELLA:
Ahora la loca y perversa soy yo.
¿Entonces por qué me vienes a importunar?
¿Por qué vienes a decirme que te acuestas con otra?

ÉL:
Yo no me acuesto con nadie.

ELLA:
¿Ahora lo vas negar?

ÉL:
Lo dije sólo para provocarte,
para medir tu reacción.

ELLA:
Pues ya la mediste, y me importa un comino.

Silencio

ÉL:
Adiós.

ELLA:
¡Ah, no te has ido!


ÉL:
Sí, me voy... me voy... y muy pronto vas a recibir noticias mías.

Deja encima de la cama el sobre y sale. Ella lo ve salir y luego se precipita sobre él lo abre y lee.

Oscuro.

• • • •

ESTRENO DE PAPEL



Obra: Ritornelos de Amor/Puesta en escena: Grupo Esquina Latina. Dramaturgia y Dirección: Orlando Cajamarca C./Foto: Archivo Esquina Latina. En esta foto: Adriana González Z., Haroldo Rendón.

PÁJARO GUACO, CANTO FÚNEBRE DE MIL REALIDADES.

Jesús María Mina¹
Ruth Rivas Franco²

Obra: El canto del pájaro guaco. Actores: Snehider Rivas Ayala
Alejandra Vanessa Jiménez / Jessica M. Garcés / Fotografía: Esquizotregia.



Resumen:

Apuntes generales del proceso de montaje realizado para el trabajo de grado *El canto del pájaro guaco*. Material dividido en dos partes, la primera relatada desde el punto de vista de la dirección general que se le dio a la experiencia y el segundo relata la concepción del texto dramático que fue escrito para este proceso.

Palabras claves:

Teatro, dirección teatral, dramaturgia, creación colectiva.

Abstract:

Overview about the theatrical creation process for the final paper work “El Canto del Pájaro Guaco”. Material divided into two parts, the first told from the point of view of the direction that was given to the experience and the second relates the conception of the dramatic text that was written for this process.

Key words:

Theater, theatrical direction, dramaturgy, collective creation.

1 Magister en Filosofía, Universidad del Valle. Especialista en Gerencia de Servicios Sociales, Fundación Universitaria “Luis Amigo”. Especialista en Educación de Adultos, CREFAL. Licenciado en literatura, Universidad del Valle. Docente - coordinador del Departamento de Investigación en Pedagogía Artística – DIPA, de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes.
Correo electrónico: jesusoctubre@yahoo.com

2 Especialista en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia en convenio con Bellas Artes. Licenciada en Literatura de la Universidad del Valle. Año de Profesionalización del Bachillerato Artístico en Teatro. Egresada del Bachillerato Artístico en Teatro de Bellas Artes, Cali. Dramaturga y Docente FAE.
Correo electrónico: rukita.r.f@gmail.com

En el país existen procesos artístico-pedagógicos que aportan al pensamiento y a la formación del campo de las Artes Escénicas de manera constante y sistemática. Estos procesos nacen como requisito de las diferentes Escuelas y Facultades de Educación superior para la obtención de grado de sus estudiantes. Requisito que plantea la necesidad de generar procesos creativos, su reflexión y sistematización que permiten poner en juego la formación obtenida durante la carrera. Qué interesante que espacios como el que brinda esta revista pueda desarrollarse con mayor regularidad y circulen como parte de la radiografía del quehacer en el campo del arte.

Este artículo se constituye en ejercicio reflexivo desde el punto de vista de la dirección general y de la escritura del texto dramático. Experiencia que fue vivida durante el año 2012, en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali. El reparto fue el siguiente:

Arcadio: Snehider Rivas Ayala
Blasina: Alejandra Vanessa Jiménez
Niara: Jessica M. Garcés
Pájaro Guaco: Jhonatan Bolaños
Cantaoras: Ana Gamboa, María Elvira Solís y Linda Caldas.

Ahora bien, el tema de las ceremonias fúnebres para una cultura atravesada y transformada por una guerra interna de

tantos años. Colombia está cambiando en su geografía humana. Los rituales, gracias a los conflictos internos, se impregnan de una vertiginosa dinámica, todo se vuelve turbio frente a la memoria y el olvido. Las prácticas culturales relacionadas con la muerte, en esos nuevos espacios de las salas de velación, ya no se sabe si llorar o quejarse, un nuevo horario se ha impuesto y la noche ya no se puede juntar con el amanecer.

Cuando los más viejos reclaman poder contar con esa muerte que les cerraba los ojos por el cansancio de los años vividos, se sorprenden al no poder cantarle al más joven de sus hijos del que se deben despedir sin un último adiós. Incertidumbre vuelta incertidumbre, certeza de la vida, de la muerte en la vida. Transformación de las creencias ante un canto de un pájaro guaco que no encuentra su árbol. Aunque suene dramático es parte de una realidad cuya teatralidad, reescribe sus escenas en cada toma, desplazado, secuestro u otra circunstancia que llega sin preaviso.

En este panorama complejo ante la muerte, ¿cómo unos jóvenes, de pregrado y posgrado, se dejan seducir por el tema de los ceremoniales ante la muerte? Muerte cada vez más incierta para quienes salen huyendo ante las bombas de Bojayá, los cruentos enfrentamientos en las zonas más retiradas de los centros urbanos, que antes eran pérdidas y olvidadas, ahora emergen en las noticias como una nueva lección de geografía.

En la primera parte se dan algunas puntadas de dirección y asesoría pedagógico-artística. Se trata de señalar aspectos de creación y de investigación que fueron necesarios para el trabajo. Describe visiones que sirvieron como lugar para que lo creativo y reflexivo diera cuenta que, en medio de lo convulso, la esperanza y las sobrevivencias son las que han llevado al que somos.

La segunda parte del presente escrito, recoge las impresiones de una joven dramaturga que, motivada por sus demandas ancestrales, de igual manera, acepta el reto de realizar su trabajo de especialización en dramaturgia y se embarca en este viaje que tenía un poco de la creación colectiva y muchas expectativas.

Es indudable que para este tiempo, en un país como el nuestro, la muerte es un tema sugestivo. Pero aún más excitante es que una obra artística se aboque a las ceremonias fúnebres que están en plena diáspora y contundente transformación.

PARTE 1: SOBRE LA DIRECCIÓN

Apuntes contextuales.

En Cali la muerte ha sido personaje presente y constante en las obras del Teatro Experimental de Cali (TEC). Desde sus inicios merodeó la pluma de Enrique Buenaventura. Podemos encontrar tantos personajes de muerte como circunstancias para llegar a ella. De igual manera atraviesa la historia con diferentes funciones de autoridad y de poder.

Buenaventura hizo de ella un personaje clave en los relatos, su fiel compañera. Sin embargo, la muerte como personaje no era fría y enjuta, su potestad estaba en lo variopinto de su presencia, a veces carnavalesca otras veces de corbata. Por otro lado, el Tec y quienes hicieron parte del denominado “nuevo teatro colombiano”, aportan una perspectiva en el hacer teatral que denominó “Creación colectiva”. Esta es otra clave que debe ser tomada mas allá de lo histórico, en tanto implica las prácticas de la región con las tendencias de lo artístico en el mundo.

Este es un referente imposible de pasar por alto para el presente relato. Aunque es necesario precisar que el montaje retoma el tema de la muerte, desde la perspectiva de las ceremonias fúnebres, de las creencias que alrededor de la muerte y del muerto viven en las tradiciones afroamericanas, no se quedó en lo frío que para occidente agencia la muerte.

Y es que en Cali son muy fuertes, todavía, las distintas creencias que se concretan en la población afro que ha llegado a poblar la ciudad, por distintos motivos. Cali es uno de los lugares que en Latinoamérica surgen y se forjan a través de las diferentes etnias.

Algo que permite una especie de transculturización de la cultura. Sin embargo, las prácticas tradicionales entran en tensión con las prácticas que la urbe plantea, en concreto, horarios y actitudes impuestos en las salas de velación que contrastan con lo que

ha sido la celebración por mucho tiempo de familias que han llegado a la ciudad. Esto no es de fácil resolución, por el contrario abre un campo de tensión y de negociación socio-cultural complejo.

Las comunidades, colonias y colectivos se esfuerzan por generar espacios de encuentro y reencuentro en los que los rituales puedan ser vividos o, en algunos casos, recordados. Estos espacios, que para muchos *rescatan* del olvido o de la negación se luchan y proclaman desde frentes distintos. Se conquistan o emergen como testimonio de la economía socio-cultural que tiene como campo la ciudad.

EL PROCESO DE TRABAJO

Como generalización y ayuda en la presente exposición de la experiencia distinguiremos tres momentos dados en el proceso:

Primer momento. Ese momento de planeación y de acercamiento a las dos realidades implicadas en la experiencia. La realidad que debía ser indagada de las colonias afro descendientes de la ciudad. La realidad ficcional artístico-teatral que sería creada a partir de esa indagación. La escritura de un documento que cuente la experiencia vivida como parte de la formación y, por lo tanto, como requisito de grado.

Segundo momento. La ejecución del trabajo de campo. Indagación a las distintas fuentes e indagación creativa.

Tercer momento. Concreción de los diferentes productos y resultados del proceso. Documento de sistematización, Montaje escénico, presentaciones y socializaciones, foros ante público.

PRIMER MOMENTO

En la Licenciatura en Arte Teatral, los estudiantes escogen a sus asesores de trabajo de grado. En este sentido se hace necesaria una etapa de acuerdos en la que es conveniente reconocer-se en el propósito formativo que se acomete. Si se puede hablar de una dirección teatral es en el contexto de una asesoría académica.

La asesoría permite compartir visiones del trabajo, llamar la atención y ayudar en la toma de decisiones. Por lo cual, el primer acuerdo planteado tiene que ver con el hecho de configurar muy bien los alcances e implicaciones de una asesoría.

Como acuerdo para el trabajo se ve la necesidad de hacer un trabajo de campo en las colonias del pacífico asentadas en la ciudad. Se planearon los registros en diferentes formatos que se debían realizar y sus respectivos consentimientos.

Como visión general se toma el hecho que la creación no puede y no se quiere hacer como una ilustración de la realidad, aunque se obtenga una cantidad de información considerable. En este sentido se recurre al auxilio de los instrumentos de lectura de

realidad y de acopio de información que la metodología de las ciencias sociales ha utilizado, en especial la etnografía. Sin embargo, también es necesario tener en cuenta que no se pretende hacer una investigación sociológica, como un sociólogo puede hacerla.

Esta visión sirvió para el trabajo realizado en ambas realidades, tanto la de las comunidades como la ficcional. Más adelante, en la consulta bibliográfica el abanico geográfico local se expande y se acude a material latinoamericano y africano, ante todo. La necesidad de un contexto que denota las diversas conexiones entre lo brasileño, lo cubano, lo colombiano, lo peruano y africano, entre otros, fue determinante en esta decisión.

Es así como material de películas, charlas, entrevistas, registros audiovisuales, toma de notas y la observación de cada acontecimiento fue confeccionando una comprensión acerca de las ceremonias fúnebres y sus sentidos.

Este momento de aproximación y contextualización sirvió para darse cuenta de la trascendencia de esa realidad indagada. En este sentido, los mismos estudiantes empezaron a reforzar su afecto con lo que consideraban o percibían era un aspecto identitario con el sí mismo de ellos. El que fungía como investigador, ahora sentía que debía investigarse en lo concerniente a sus nexos culturales y sociales.



Obra: El canto del pájaro guaco/ Actriz:-Blasina: Alejandra Vanessa JiménezFotografía: Esquizotregia.

No se podía pretender ser neutral en algo que conmovía. Esta filia generó un elemento que fue decisivo para la concepción de los personajes y la actuación de los mismos.

De igual manera se percibe la importancia de poder hacer un entrenamiento corporal propio para el montaje. Propio que diera cuenta tanto de lo corporal que era proporcionado en la consulta a las comunidades y lo corporal aprendido durante la formación en la licenciatura.

Esto, también facilitó la labor de ese observador o de registro etnográfico que tenía, ahora un punto de observación. Un punto de vista del artista creador que buscaba en los movimientos, gestos y circunstancias corporales observadas material de trabajo y de aproximación para la lectura de realidad que se quería.

A nivel general, se puede decir que como directriz aportó una perspectiva en la que las preguntas de lectura de realidad no se enfocaron en aspectos meramente sociológicos, sino también en cuestiones en las que las teatralidades surgían en las maneras y formas de vivir esa cotidianidad.

SEGUNDO MOMENTO

Ya entonces, se entra de lleno al trabajo de campo y de creación. Aunque la aproximación contextual ya había caminado en este sentido, es ahora cuando se hace más conciencia de este desarrollo.

Se concretan la asistencia a eventos, a rituales de ceremonias de que se tienen noticia. Las fuentes de información bibliográfica y videográfica son de uso frecuente. Cada uno de ellos aporta una idea para la improvisación y para el trabajo con los personajes y el texto.

Se regularizan las discusiones sobre el trabajo mismo, por ende las dificultades que no pueden faltar. Es hora de volver a los acuerdos tan sencillos como horarios, responsabilidades, alcances. Más aún, si varios de los estudiantes adquieren responsabilidades laborales que reducen tiempos de encuentros y reunión.

Es con todo esto que una asesoría y una dirección, en el sentido que lo hemos hablado aquí, se encuentra. Las vicisitudes con las que la vida siempre nos recuerda que existimos. Aunque las contingencias son variopintas. En lo personal, en lo colectivo, en la indagación, en lo que se esperaba y en lo inesperado.

Es entonces el momento de hallazgos y de acontecimientos en todos los sentidos. Se comprende aún más esa visión de muerte que para lo afro encuentra en los ancestros una prolongación de la vida. Por lo cual, la muerte no es afrontada o vivida de la misma manera.

Esto explica los espacios en los que la ceremonia se basa. Las casas donde tradicionalmente se hace el velorio sufren una

transformación para acoger espacios del ritual con sentidos distintos: la cocina, la sala, el patio. Lugares que cumplen una función en la ceremonia. Lo mismo sucede con la representación de los días. Esto que aparece en la realidad de la ceremonia fúnebre de las comunidades arrojó elementos escenográficos y de manejo espacial fundamentales para la escena.

Como visión central en términos de dirección frente a la muerte estaba el hecho de que los muertos en el mundo afroamericano, no mueren. Cada ser vivo sabe que sus antepasados están ahí, y es por ellos que él existe. Su existencia está ligada a la existencia de aquellos que como muertos perviven en él. Distinguiendo esta visión de la occidental en la que el lugar del infierno, del paraíso o el limbo son los que dan extensión a la vida después de la muerte. Aquí no, son los Orishas, pero de igual manera toda la familia que convive con quienes viven.

Esta visión era necesaria para la actuación y la dirección en tanto los muertos se constituían en presencia real en la ficción teatral. No eran espectros ni fantasmas. Eran ellos y esto se percibía en la actuación. Por lo cual, sus llantos o alegrías podían ser expresados y sentidos aunque quienes estaban vivos no los veían si los podían sentir de diversas maneras.

Esto además, explica los diferentes espacios que en las ceremonias fúnebres se fabrican. El lugar de la cocina, el de la sala

en donde está el féretro y el del patio o el afuera en donde se juega, se conversa.

Es clave para entender los días que proceden al entierro hasta la última noche. De cómo se transforma la presencia del muerto ante los vivos. Cómo los muertos casi siempre son merecedores de los mejores elogios o peticiones a partir de sus comportamientos cuando vivos.

Esto debía ser reflejado en la actuación. Era un muerto que hablaba no desde la lejanía, sino desde su existencia como muerto.

TERCER MOMENTO

Es el momento de las definiciones y el grupo tiene información suficiente de la realidad de las ceremonias fúnebres. Se han realizado un buen número de improvisaciones y se perfila una estructura que servirá para contar la historia de los personajes elegidos.

Cada vez es más claro que con lo encontrado en la exploración no se pretende hacer una obra ritual. No es el rito de la ceremonia fúnebre el que será puesta en escena, aunque parta de esta indagación. Con relación al texto, este mismo principio se aplica.

No se trata de parodiar una manera de hablar, la búsqueda está en encontrar algo más particular que vaya más allá de la forma.

¿Qué de lo local, regional tenía sentido para la obra? ¿Qué de los rasgos culturales serían retomados? Fue un momento culminante y de mucho trabajo escénico en estrecha relación con la producción del texto dramático y sus otros componentes. Se trataba de respetar la visión seleccionada y profundizar en ella. De esta manera, aportó mucho darse cuenta que un elemento que no podía faltar era el musical-sonoro. Lo musical fue tomado como aquel aspecto que permitía un lugar y un lenguaje que, de antemano, daba la particularidad de lo cultural buscado.

Por lo cual, la decisión de contar con dos cantadoras de la región del pacífico colombiano, quienes aportaron a la obra el ambiente que se buscaba y abrió el camino para comprender que, si bien tenían todos los elementos particulares de la cultura, no cerraba la búsqueda que estábamos enfrentando. Tampoco abandonábamos la visión puesto que nos dejó la libertad de hilar las distintas creencias consultadas de las diferentes comunidades afros.

Todos sabemos que el canto y el baile es un elemento referencial fuerte para la cultura con la cual trabajábamos. En el canto del pacífico descubrimos para la escena el detonante para la actuación. Por lo cual, se encontró que la visión de la obra se veía enriquecida por la exploración que podíamos hacer a los rasgos culturales. Muchos de los rasgos culturales africanos irradiados por el

continente americano tienen en cada sitio distintas maneras de expresión, sin embargo, conservan en su manifestación bases identitarias reconocibles. De igual manera, que tal irradiación histórica ha entrado en diálogo con las otras prácticas culturales presentes y llegadas al continente.

Entonces, el mundo ficcional se nutrió del mundo de los orishas, de las distintas danzas y cantos, de la literatura y, ante todo, de una cosmovisión acerca del tema de la muerte, los muertos y las ceremonias vinculadas al tema.

La escena, entonces era una re-creación de este mundo a partir de la historia de unos personajes que representaban generaciones distintas. En el relato teatral la escena muestra ese mundo de los vivos y de los muertos. Pero no son muertos fríos, sino muertos que siguen vivos, como ancestros comparten el mundo.

El desplazamiento sufrido en Colombia permite que los personajes ficcionales cuenten esa vivencia de lo rural a lo urbano. Las muertes violentas sufridas en varios de los pueblos del país, como Bojayá, pone en evidencia de cómo no se afectan cuerpos sino también creencias.

No es una obra de denuncia o de cartel. Tampoco ilustra una indagación. Pero como visión, se buscó la realidad como detonante del arte. Un arte que habla a partir

del mundo desde el mundo ficcional. Teje, entreteje, desteje y enreda, pero ante todo, hila una historia a través del relato escénico.

Las obras de este tipo, regularmente no van más allá de la presentación a jurados y una que otra función a público. Este fue el caso de la presente obra. Sus integrantes, luego de recibir el aval del jurado, no continuaron con las presentaciones pues habían adquirido de antemano compromisos laborales. Son procesos académicos que generalmente fenecen en pleno nacimiento. De este proceso quedó el texto dramático, los registros audiovisuales y el documento de trabajo de grado entregado a la Facultad. Del texto dramático, se hablará en la siguiente parte.

PARTE 2: SOBRE LA DRAMATURGIA

El Texto dramático El canto del pájaro guaco responde tanto a un proceso creativo como a la culminación de dos procesos académicos.

En primera instancia, el tema por el cual indagan en su trabajo de grado los tres estudiantes de Licenciatura en Arte Teatral que participaron en este proceso, era un tema que no se encontraba en textos dramáticos existentes, siendo necesaria la escritura de uno que respondiera a las particularidades del proyecto de Trabajo de Grado.



Obra: El canto del pájaro guaco/ Actriz:-Niara: Jessica M. Garcés/
Fotografía: Esquizotregia.

En segunda instancia, la dramaturga, estudiante de la Especialización en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia en convenio con Bellas Artes, Cali, ve la oportunidad de enriquecer el proceso de escritura de la obra vinculándola a su proyecto de trabajo de grado.

De esta manera, el proceso de escritura de la obra se nutre de las lecturas de los asesores y jurados de los estudiantes de ambos programas generándose un punto de tensión entre la academia y los públicos de las comunidades que se toman como referencia para la creación del texto.

El proceso de escritura de la obra se realiza a lo largo de un año y medio y comprende cuatro fases: Investigación del tema, Teatralización de los datos, Montaje y Escritura en solitario, durante las cuales fueron determinantes las elaboraciones teóricas que los maestros Enrique Buenaventura y Santiago García, desde la experiencia del trabajo con sus grupos, habían realizado. Conceptos como Tema, Motivación, Argumento y Realidad circundante se vuelven pilares de la investigación en contexto.

En la primera fase: Investigación del Tema, los actores, estudiantes de la Licenciatura en Arte Teatral, el director y la dramaturga, realizan observaciones en el contexto que se indaga, es decir en las Ceremonias Fúnebres Afro.

Así, como equipo de trabajo nos vamos adentrando en una realidad que coexiste

con la nuestra pero que nos es difícil asimilar, sobre todo por el sentido que tiene la muerte misma en la cultura Afro.

En su libro *Changó, el gran putas*, Zapata Olivella dice del muerto que: *no comparte la connotación castellana de cadáver, ya que para la filosofía bantú, el difunto goza de una energía plena de inteligencia y voluntad.* (ZAPATA, 2010; 648).

Otros datos que se observan en la Realidad Circundante son por ejemplo:

- **El reencuentro con los ancestros:**

este marca el final del viaje y otro status para el difunto. El ancestro es definido por Zapata como: *Cualquier ascendiente difunto, paterno o materno. Tanto más antiguo haya sido su deceso, más jerarquía adquiere entre los muertos. Los ancestros son venerados por convivir con los Orishas creadores del mundo.* (ZAPATA, 2010; 646).

- **La estructura del ceremonial:** *estos rituales se extienden durante nueve días y suelen dividirse en seis momentos: agonía, muerte, velorio, entierro, novena y última noche.* (AMEZQUITA, HERNANDEZ, 2011; 5)

- **Los alabaos:** Son cantos de alabanza y exaltación que se interpretan a capela cuando se trata de velorios, novenas y últimas noches de un difunto, o con acompañamiento musical para las celebraciones en honor a los santos patronos. (COLOMBIA, 2008; 24) Son ellos la máxima expresión de dolor que se presenta

en el funeral, representan la comunión entre un lamento y un canto, al respecto Ortiz, cita a Chatelain, refiriéndose a los negros de Angola: “*cuando estos lloran, porque se creen maltratados o porque se les ha muerto un familiar, rompen en una tonada monótona o improvisan un verso rítmico, que repiten y repiten hasta quedar exhaustos o hasta que algún suceso inesperado distrae su atención en otro sentido. Para el extranjero es a veces muy difícil decir si el negro llora o canta.*” (CHATELAIN en ORTIZ, 1950; 306). Se dice de los alabaos lo mismo que del lloro, si son muy pocos, el difunto no alcanzará la paz deseada. Mientras son entonados por las cantaoras, se tiene la creencia de que se allegan además del alma a la que se le canta, otras almas, aquellas que no tuvieron un *buen morir*, que atraídas por el canto esperan que a través de los rezos y lloros puedan trascender.

• **El anuncio de la muerte:** Serrano en su texto *Hemo de mori cantando*, señala que son muchas las maneras cómo se anuncia la muerte: Entre ellos ocupa un lugar importante el canto de un pájaro llamado “guaco” (...) — “*ya se va, ya se va*”; *de color negro y difícil vuelo* (...) (SERRANO, 1998; 7)

• **Personajes:** Una característica de las ceremonias fúnebres afro es su teatralidad, es decir tanto las personas, como los espacios, son transformados según el rol que representan en la ceremonia. La cotidianidad es relegada a un segundo plano y todo

se reviste de lo extracotidiano, el tiempo, el espacio, las personas. Tenemos entre los personajes: rezanderos, cantaoras, llorones o lloronas, también conocidas como plañideras, embalsamadores y los cuenta cuentos.

• **Espacio ceremonial:** De los espacios en los que se desarrolla la ceremonia quizás el que más habla del sentido de la muerte para los afro es la tumba, o altar, una instalación que se hace en la casa del muerto y a través de la cual el muerto está presente, se rodea de elementos tales como velas, agua, flores de papel y naturales, la mariposa negra o café que representa el alma del difunto.

Sin embargo, no era el interés de ninguno de los miembros del equipo de trabajo, que la obra resultante fuera un tratado sociológico sobre las ceremonias, en palabras de García: *Lo que importa al colectivo es transformar la realidad, con base en procedimientos artísticos, para inventar una nueva (la obra de arte) que sea capaz de contribuir a la transformación y al movimiento impetuoso de la vida.* (GARCÍA, 1994; 47-48) Esta búsqueda es realizada por los actores, la dramaturga recoge las posibilidades dramáticas que afloran de las improvisaciones y elabora propuestas textuales que se exploran en la escena.

En este momento se busca sobre todo hallar la historia que se cuenta, los personajes que hablan, el espacio en el que se mueven.

Obra: El canto del pájaro guaco / Actores: Snehíder Rivas Ayala, Alejandra Vanessa Jiménez, Jessica M. Garcés, Cantaoras: Ana Gamboa, María Elvira Solís y Linda Caldas. / Fotografía: Esquizotregia



Así pues, se resaltan dos líneas temáticas que son aquellas que: *presentan los diferentes niveles en los que puede desarrollarse el tema. Son los vectores que a través de toda la obra van exponiendo las distintas facetas del tema.* (GARCÍA, 1994; 33).

1. La concepción de vida y muerte de los afrodescendientes.

2. La pérdida de las tradiciones ancestrales a causa de la urbanización/modernización de lo rural y del desplazamiento.

Estas *líneas* temáticas no hacen más claro el *tema* a la hora de volverlo *teatral*, apenas aportan un nivel un poco más profundo de aquello de lo que se quiere hablar,

pero sigue estando en el plano de las ideas. Entonces se da paso a la búsqueda del argumento que busca darle forma al contenido, al tema.

Para poder construir el *argumento* se extraen personajes que nos parecen claves en las ceremonias, se les da un espacio, un tiempo y un objetivo, aunque el conflicto no sea todavía muy claro. Con estos elementos se procede a *teatralizar* los datos a través de improvisaciones.

Personajes: *Una plañidera, su hijo y una prima.*

Espacio: *casa del hijo en la ciudad.*

Situación: *La madre es anunciada por el guaco acerca de su muerte, ella lejos de los suyos trata de heredar la tradición a su hijo quien se resiste. Finalmente es la prima quién hereda el ritual.*

Tiempo: *Una semana.*

Se inicia la segunda fase que es la Teatralización de los datos encontrados en el escenario y la dramaturga construye una primera fábula que permita indagar en qué historia contar:

Fabula 1:

Una plañidera se encuentra preparándose para cumplir con su oficio, de pronto el canto del pájaro guaco irrumpe en el aire anunciándole su propia muerte. Ella lejos de su hogar de origen, en una ciudad que ha hecho olvidar a sus descendientes la tradición del buen morir, trata de entregarle su memoria a su hijo (a) para que ella misma no se convierta en un alma en pena. Este por su parte no comprende la tragedia de su madre, se confronta con la idea de la muerte de un ser querido y se niega a creer que esto pueda suceder. A regañadientes empieza un aprendizaje que comprende cantos, bailes, lloros, rezos, narraciones de funerales pasados, disposiciones de altar e incluso lo que sucede con los espíritus al abandonar el cuerpo. El aprendizaje termina por replantear la idea del hij@ acerca de la muerte, comprende que ésta no es el final de algo, sino un tránsito hacía otra vida.

La plañidera muere y su funeral es el reencontro del hijo (a) con su cultura.

El equipo de trabajo está en un principio, condicionado por una realidad y es la de los tres actores, cualquier empresa que se acometa debe estar determinada por su número.

A partir de lo arrojado por las improvisaciones se deciden las siguientes premisas:

- Los personajes: madre, novia, hijo pueden explotar hacia diferentes madres, novias, hijos y todo están muertos y esperan la llegada de un nuevo muerto.
- El espacio de la representación es el *Egún*, o el lugar de la muerte.
- Se vuelve un hecho político, porque los muertos hablan de su muerte y todos no pueden haber muerto de forma natural.
- El pájaro Guaco debe adquirir mayor relevancia como una figura mítica.

Se llega entonces a la siguiente fábula:

La madre, la novia y el Hijo, son tres ánimas que habitan en el *Egún*, por llamar a ese espacio de alguna manera. Ellas gozan de los beneficios obtenidos, agua, comida, mientras que él no, ya que, él no tuvo un *buen morir*, su cuerpo jamás fue encontrado, no fue llorado, ni cantado. De pronto, el pájaro guaco anuncia la llegada de *Ella*, última descendiente de la familia, esto supone que cuando ella entre en ese lugar, todos,

menos él, podrán trascender, al lugar en el que habitan los ancestros. La inminencia de una segunda muerte, la de la soledad y el olvido desata en los personajes, una cadena de recuerdos y reproches. Ella llega y ellos...

En la tercera fase, Montaje, el equipo ya cuenta con una propuesta de historia, con unos personajes, con el espacio, incluso con diálogos y busca la estructura que permita *establecer una relación dialéctica entre los elementos que van conformando el argumento con los que van delimitando el tema; indudablemente partimos de elementos que nos proporciona la realidad y es sobre esta realidad, como materia prima, sobre la que empezamos a encontrar los primeros elementos temáticos con los cuales entramos a buscar a tientas un argumento que por el momento llamamos “general”*. (GARCÍA, 1994; 41)

En esta fase, se realizan tres hipótesis de estructura y aparece una nueva línea temática:

- Lo que implica en términos espirituales, el que los deudos no puedan llorar a sus muertos, gracias al conflicto armado

Se decide también que las muertes de los personajes serán narradas por ellos mismos a través de monólogos, y la estructura final se concibe básicamente como Diálogo, monólogo, diálogo, monólogo, diálogo, monólogo, diálogo, intercalados por los alabaos interpretados en vivo por las cantaoras.

Se precisa también que se necesita de un lenguaje poético por tratarse de un espacio desconocido y diferente como lo es el Egún. Sin embargo, para darle contundencia al espacio es necesario contraponerlo con el de la vida. En este caso la casa de la difunta, la madre, con su altar y en el cual las cantaoras realizan sus acciones, en oposición al Egún lugar de los muertos.

Al final de esta fase se realizan presentaciones a público y es curioso cómo la historia y los símbolos propuestos se leen sin dificultad al ser presentadas a comunidades afro, como la función realizada en la Fundación Casa del *Chontaduro*, en la que incluso hubo quienes se persignaron y se fueron, los que se quedaron reclamaban el sonido del canto del pájaro Guaco y manifestaban recordar a sus muertos y generarse la empatía con las historias de las muertes que se narraron que tenían un trasfondo político en medio del conflicto, muchos de los asistentes en su situación de desplazamiento, reelaboraron su dolor y señalaron la importancia de mantener la tradición.

Al presentarlo a la comunidad académica, lo simbólico en el altar, la superposición de espacios y el manejo de un tiempo que va y viene les resulta incomprensible, la obra cargada de ritualidad se aleja de la estructura dramática y los códigos quedan cifrados en sí mismos.

Al respecto el equipo de trabajo decide realizar una nueva estructura, en ella los aspectos que alejaban a la comunidad académica, se trabajan de tal manera que se vuelvan comprensibles, pero la obra parece perder un poco el tratamiento ritual que había adquirido en un principio.

Hasta este punto el proceso de escritura tuvo como constante la retroalimentación desde la escena, es decir, hasta este momento el material es tensado de manera permanente por el cuerpo de los actores en el escenario. Entonces se da la última función a público, los estudiantes actores, se gradúan, y el proyecto se enfría.

La cuarta fase se da cuando la dramaturga entra en la recta final de su propio trabajo de grado de la Especialización en Dramaturgia. Al leerlo, de una manera distanciada del espectáculo, daba la impresión de que el texto dramático estaba supeditado a lo escénico, es decir que al leerlo, los signos puestos tal como aparecen en la escena, perdían toda posibilidad de sentido, y se veían obligados a ser leídos desde el contexto mismo que los produjo. Estaban encriptados en el consumo interno del equipo de trabajo. El texto, como dramaturgia no era autónomo de la creación y de alguna manera se imposibilitaba el que otros, ajenos a la experiencia de creación, pudieran relacionarse con él de manera independiente.



Obra: El canto del pájaro guaco/ Actriz:-Niara: Jessica M. Garcés/
Fotografía: Esquizotregia.

Para la autora el último resultado escénico se constituye en el genotexto del que habla Buenaventura: *La inventora del término es Julia Kristeva, la conocida semióloga francesa. Por tal término ella entiende la matriz, configurada por una gran variedad de textos, literarios o no, donde se gesta un texto literario. Pues bien, el genotexto de un texto escrito para el teatro, como muy bien anota Anne Ubersfeld, es la práctica teatral. “En cierto sentido, la ‘representación’, en la más amplia acepción del término, es anterior al texto.”* (BUENAVENTURA, 2011) Y pretende a partir de él, elaborar uno nuevo que sea independiente de la creación escénica, que se sostenga por sí solo como una estructura poética.

La dramaturga entonces acomete un proceso en el que se trata primero de reelaborar la estructura dramática con el objetivo de desarrollar mejor los personajes de Blasina (La madre), el Pájaro Guaco y Esperanza, los cuales, al parecer de la autora quedaron apenas enunciados durante el proceso de Creación Colectiva. Esta reelaboración de la estructura implica la creación y supresión de textos y escenas, además, por supuesto de un reordenamiento en la secuencia de estas últimas.

Otro objetivo que se persigue con la reescritura en solitario es el de sacar del encriptamiento, los símbolos de las *Ceremonias Fúnebres Afro*, darles un lugar dramático en la estructura que permita su comprensión en la pieza y en el contexto ritual.

El canto del pájaro guaco ha sido para la autora un viaje que le ha permitido estrechar lazos con la cultura de la cual proviene, conocer el pasado reciente de algunas comunidades cercadas por el conflicto armado, escuchar las voces de aquellos que han vivido esa historia y a través de esta experiencia de creación pudo comprender que no es la resignación la que los hace seguir con sus vidas, sino la creencia en su relación con un mundo que es más poderoso que este en el que habitamos. Como lo relata Zapata en su novela: *Pero él no ha muerto, seguirá hablándome con su voz cantarina para hacerme comprender que no debía olvidar sus palabras.* (ZAPATA, 2010; 444)

La experiencia de vivir la transformación de un lenguaje verbal escrito a uno que se tensa y entreteje con la materialidad de los cuerpos de los actores, con la tesitura de sus voces, con la relación de estos con el espacio, ha sido algo sublime. Se tiene la oportunidad de desechar aquello que no sirve así como de observar, si se está lo suficientemente atento, los hallazgos que realizan los actores aun sin ser conscientes de eso, una palabra, un gesto, que de pronto se hace relevante y que es la respuesta a lo que ni siquiera se ha empezado a buscar. Es una oportunidad que el dramaturgo en solitario, no tiene.

Pero además poderse permitir retornar al trabajo de escritorio después de haber tensado el material con una corporalidades manifiestas, es otra oportunidad, una ya no

de dotar de *virtualidad escénica* el texto, sino de permitirle al mismo constituirse como una obra poética.

Si bien es cierto que la *virtualidad escénica* se construye a partir de los cuerpos del actor en relación con otros lenguajes y con el espacio escénico, hay fenómenos que escapan a la representación de la lengua y por tanto, en una *Creación Colectiva*, el texto no debe pretender ser la transcripción del cómo se resuelve en escena un qué. Por ejemplo: la sensación que se experimentaba cuándo las cantoras cantaban los alabaos es indescriptible, cómo trasladar eso al texto, más allá de las líricas de las canciones. El dramaturgo debe echar mano de los recursos de que dispone, estos son los literarios.

Al trabajar en el proceso de creación de un texto dramático que parte del estudio de una realidad circundante, el dramaturgo debe comprometerse con re-crear esa realidad, no solo con documentarla, con el fin de que el universo simbólico trenzado en la obra se sostenga por sí solo, sin necesidad de acudir a documentos históricos que aclaren o hagan legible lo planteado en esas páginas. En síntesis la obra escrita debe poder ser autosuficiente con respecto de la Historia y del espectáculo que la vio nacer.



Fuentes Referenciadas:

AMÉZQUITA, Alexander y HERNÁNDEZ, Christian. 2011. Ponencia: *Alabaos: narraciones de una comunidad. Relatos de Vida y muerte*.

COLOMBIA, Museo Nacional. 2008. *Velorios y Santos Vivos*.

GARCÍA, Santiago. 1994. La Creación Colectiva como proceso de trabajo en la *Candelaria En: Teoría y práctica del teatro*. Ed. Teatro La Candelaria.

ORTIZ, Fernando. 1950. *Orígenes de la poesía y el canto entre los negros africanos*. En: La Africanía de la música folclórica de Cuba. Ministerio de Educación. Dirección de Cultura, La Habana.

SERRANO, José Fernando Ama-ya. 1998. *Hemo de morí cantando*. (online) Descargado en 2011. Disponible en: [blaa > biblioteca virtual biblioteca luis ángel arango > libros > geografía humana de colombia. Los afrocolombianos. \(tomo vi\) > 9."hemo de mori cantando, porque llorando nació" ritos fúnebres como forma de cimarronaje](#).

ZAPATA, Manuel. 2010. *Chango, el gran putas*. Ministerio de Cultura. República de Colombia. Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Bogotá

BALI TEATRO DE OFRENDAS

ROMANO GERMÁN BARNEY ¹



RANGDA también denominada Matah Gedé , La gran Reina.

Ella es una manifestación negativa de la Diosa Durga, esposa de Shiva. Con la máscara de Rangda se encarna la barbarie, la violencia, el desorden, la locura, la destrucción y la sexualidad desordenada. Ella es, en el teatro sagrado y exorcista de los balineses, quien representa uno de los lados opuestos que hay que conciliar mediante el ritual de la representación. En el teatro exorcista Calonarang, de los actores que portan la máscara sagrada de Rangda, se dice que poseen poderes y que por haber sido cabalgados durante el trance por la diosa, son Saktí o Taksú, iluminados, inspirados.

GALERÍA DE PAPEL

PRESENTACIÓN

Balí, nombre propio derivado de la lengua Sanscrita que significa “ofrenda”, es también como se llama a la pequeña isla de Indonesia, en donde sus habitantes creen tener como misión en la vida, la de equilibrar dos fuerzas opuestas que rigen el mundo, mediante rituales, danzas, marionetas, pinturas, teatros exorcistas, esculturas y ofrendas de inciensos, flores y frutos.

Lo que nosotros en occidente llamamos El Arte, para los balineses es una ofrenda destinada a honrar a las divinidades, aplacar a los demonios, evocar la memoria de los ancestros, enseñar, divertir, y desde el punto de vista metafísico y su particular concepción cosmológica, los balineses mediante las ofrendas, pretenden armonizar y equilibrar dos principios fundamentales y contrarios del universo, ya que desde el punto de vista de esta concepción, los dos principios son esenciales y necesarios en el orden del mundo.

Para los balineses todos los actos de la vida son una forma de culto y una de las características de su fervor religioso consiste en la presentación cotidiana de ofrendas a los dioses y a los demonios. No hay hora del día, ocasión de la vida humana, ni día del calendario que no esté acompañado de rituales y ofrendas destinadas a “las fuerzas” opuestas. Así, los balineses se esfuerzan incansablemente por establecer la avenencia, calmando a unos, y agradeciendo a otros, con el objetivo de preservar el equilibrio cósmico.

Las manifestaciones espectaculares que hacen parte de esas ofrendas, al igual que en otros lugares de Asia, aún siguen integradas en un mismo espectáculo; la danza, la actuación, el canto, la pantomima, la magia, las acrobacias y los combates escénicos se inscriben igualmente dentro del ritual religioso, y, estos “teatros totales” que tanto inspiraron a Artaud aún siguen vivos en Balí, aunque la isla hace mucho tiempo haya perdido su “virginidad” respecto al turismo, la televisión, y la cultura occidentales.

1 Romano Germán Barney Durán. Actor, Magister y PHD en Estéticas, Técnicas y Creaciones Artísticas de la Universidad de Paris VIII, con especialización en Etno-escenología aplicada al área teatral y enfocada al trabajo con actores. Formador de actores, Mascarero, actor y director de teatro. Pintor y fotógrafo aficionado, tomó estas fotos durante su estadía investigativa sobre teatro balinés, en la Isla de Balí (Indonesia).



Bailarinas de **Rejang** danza destinada a la presentación de ofrendas de flores y frutos ante los altares del templo. Se trata de una danza sagrada de origen antiguo y que es ejecutada colectivamente; las bailarinas representan a las **Widyadarí** quienes simbolizan a las musas y ninfas celestes.



Bailarin de “**Baris**” Se trata de otra danza sagrada derivada de antiguas danzas guerreras de empleo ritual. (se bailan por ejemplo en las cremaciones de reyes y príncipes) Es el estilo iniciático y pivot en la enseñanza de la danza masculina. Los actores- bailarines balineses de todas las danzas y estilos de teatro, en la infancia aprenden primero a bailar el **Barís**. Al parecer el **Barís** halla su origen en antiguas danzas guerreras polinesias.



Cofradía de mujeres entrando al templo donde se hará la presentación ante el altar de las ofrendas mediante la danza sagrada **Rejang**.



Niño bailarín de BARIS durante un festival religioso.



En el **TOPENG, Tua** representa al viejo sabio de la corte, a los Brahmanes o casta sacerdotal. Él según la Historia (Babat) que se cuenta durante la representación, puede ser un consejero del rey o un Rey que ha abdicado a su trono.



Bailarina de **GAMBUH**, Representando a la Chondón, criada de la princesa Chandra Kirana. El Gambuh es la danza clásica por excelencia en Bali. Se trata de un antiguo teatro palaciego de origen javanés, el cual no es enmascarado, pero sí mimado, cantado, bailado, dialogado... En el Gambuh se relatan las leyendas del príncipe de Koripan, Panjí Malat Rasmín, quien en la cultura Java-balinesa, es una encarnación del dios Vishnú. Panjí es la “versión” indonesia del Rama hindú.



Dalem. En el teatro enmascarado ceremonial **TOPENG**, Dalem, representa a un Rey de origen divino, También él encarnación del dios Vishnú. Él ocupa el centro del mundo, y además de regir sobre las lluvias y la fertilidad representa la pureza y la sabiduría.



BARONG, Ratú Gede, o Banaspatí Raja, El gran Rey. El Barong en Balí es un ser sagrado al igual que la máscara donde se manifiesta su fuerza. Él, representa la domesticación de la naturaleza, la agricultura, el orden, la civilización, la prosperidad y la buena suerte. El Barong es el contrario de Rangda y en el combate simbólico que libran estos opuestos en el teatro exorcista, el resultado siempre debe ser un empate, restableciendo así el equilibrio del mundo, del cual los balineses se sienten responsables, ya que creen vivir en un mundo intermedio atrapado entre dos fuerzas en pugna.



GALERÍA DE PAPEL



Escortado entre parasoles reales, entra el **Barong** a un templo antes de un **Calonarang**, el teatro mágico exorcista.

INVESTIGAR NO MUERDE

Luz Elena Muñoz Salazar¹



Obra: Marranadas. Autor: Víctor Hugo Enríquez. Asesora de puesta en escena: Doris Sarria V.
En la fotografía: Luz Elena Muñoz S. Fotografía: Kristin Bartelsman.

Resumen:

Este documento da cuenta del proceso de investigación monográfico *El entrenamiento corporal como espacio que desarrolla la creatividad motricia para la dramaturgia* de la puesta en escena, realizado durante 2006-2012, y presentado, por la autora, para optar al título de Licenciada en Arte Teatral de la Institución Universitaria de Bellas Artes, de Santiago de Cali. En el texto se plantean los referentes teóricos del tema investigado, se aborda la formulación del problema, las fases, los resultados y la metodología utilizada en la indagación, cerrando con una breve reflexión sobre la investigación formativa, el paradigma del método y la particular relación entre ciencia y arte.

palabras claves:

pedagogía, teatro, investigación, creatividad, creatividad motricia.

Abstract:

This document is a conclusive report of the monographic research process *Body training as a space in which movement creativity develops for dramaturgical stages*, made during 2006-2012, and presented for the professional degree in Theatre, at Fine Arts Institute from Cali. The text propounds different theoretical referents investigated, the problem question, phases, results and methodology used on investigation, closing with a short study about formative research and the methodological paradigm.

Key words:

Pedagogy, theater, research, creativity, creative movement

1 Licenciada en Arte Teatral de Bellas Artes, Cali. Feminista, dramaturga emergente, estudiante de la Especialización en Lúdica Educativa, de la Fundación Universitaria Juan de Castellanos. Actualmente Docente y Jefe del Departamento de Educación Artística y Cultural, en el Colegio Bilingüe Hispano Americano en Tuluá, Valle del Cauca, Colombia.

FICHA TÉCNICA DEL PROYECTO:

Bellas Artes Institución
Universitaria del Valle

Facultad: Artes Escénicas.

Línea de investigación: Pedagogía.

Proyecto de grado con mención meritoria:
El entrenamiento corporal como espacio que desarrolla la creatividad motricia, para la dramaturgia de la puesta en escena.

Productos de la investigación:

- 1). Trabajo monográfico.
- 2). Puesta en escena del monólogo Marranadas, de Víctor Hugo Enríquez.
- 3). Conferencia: Teatro y creatividad, caminos que convergen.

UNA IDEA QUE DA VUELTAS ENTRE LO PEDAGÓGICO Y LO ARTISTICO

Esta idea, que da vueltas, oscila entre el cuerpo y la creatividad desde hace casi quince años, cuando estaba en décimo grado de enseñanza media superior, y en mi Práctica Social Comunitaria en una escuela pública del Municipio de Tuluá, con cincuenta estudiantes de quinto grado de primaria; enseñaba a construir pececitos de papel, sin saber que las inquietudes, que en ese entonces me movían, se materializarían

hoy de esta manera, quizá tímida, prejuiciosa y a veces desbordada por entre las líneas de este texto.

En ese entonces, y con la excusa de hacer una actividad que desarrollara la creatividad manual en los participantes de la clase, llevé unos cuadritos de papel blanco y una lista larga de cada paso, debidamente dibujado, para hacer pececitos de papel. Era difícil, pero tenía una maestra que- además de supervisar la clase- fue efectiva en la tarea de mantener sentados a niños y niñas, en silencio y muy concentrados, siguiendo las instrucciones para no perderse, en sus respectivas búsquedas, de la creatividad manual. La mayoría de estudiantes logró – exitosamente- tener el pececito de papel blanco, del mismo tamaño, coloreado tímidamente con un azul pálido. A excepción de una niña, que fue amonestada fuertemente por la maestra frente al grupo pues, su pez particular, además de no tener el mismo color y forma, tenía ojos protuberantes y graciosos, que generaron la risa colectiva. Entonces llegó la reflexión: cuando quieras enseñar a hacer pececitos de papel, lo mejor que te puede pasar esque- por lo menos- una de las personas de la clase esté en contravía y que, parafraseando a el maestro Alberto Ocampo, *“nada que no contenga una contradicción puede moverse”*².

2 OCAMPO, Alberto. El Juego del Teatro en la Escuela. Ediciones: Instituto Departamental de Bellas Artes, Cali, 2005. p. 88.



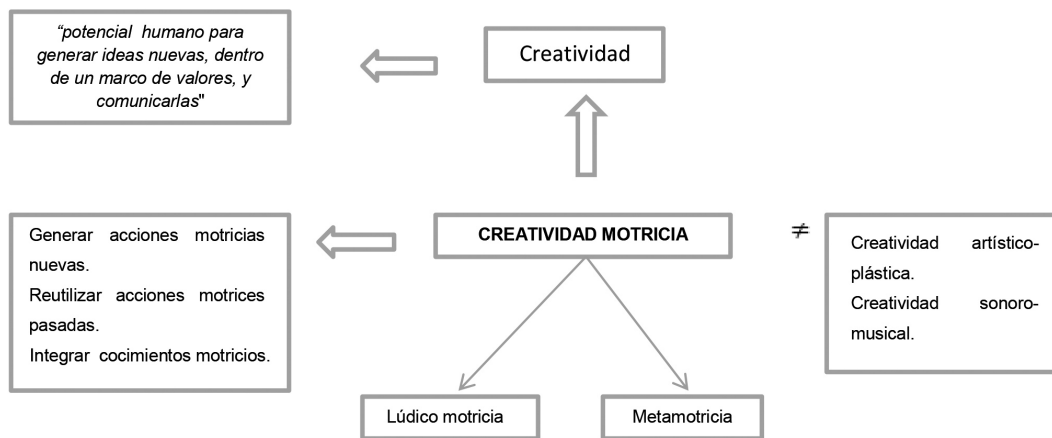
Obra: Marranadas. Autor: Víctor Hugo Enríquez. Asesora de puesta en escena: Doris Sarria V.
En la fotografía: Luz Elena Muñoz S. Fotografía: Kristin Bartelsman.

Hace seis años ingresé a la Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes y el tema de la creatividad siguió su rumbo por un camino difuso; camino en el que retomo- permanentemente- la historia de los pecesitos de papel, como una de las huellas que este tema de indagación ha tenido en el transcurso de mi vida.

Desde el principio de la investigación fue claro que el tema de la monografía era la creatividad. Al comenzar a despejar el tema y ver que el campo en el que estaba metiendo mi nariz era mucho más amplio de lo que yo misma podía imaginar, debí permanecer un largo tiempo, un *larguísimo* tiempo, viviendo en la biblioteca Álvaro

Ramírez Sierra del Conservatorio Antonio María Valencia, de Bellas Artes.

Se rumoraba por esos días entre los usuarios y los funcionarios, que una chica “comelibros” tenía un tráfico de conocimientos en uno de los cubículos, pero realmente en los cubículos había una mujer con mucha curiosidad frente a seres invisibles que están esperados ser leídos por alguien, fue en este ejercicio donde encontré los dos pilares teóricos de mi trabajo de grado, pero- años antes de encontrarlos-, en mi cuerpo rondaba ya la fábula de una mujer cerda de Marranadas, versión dramática de la novela de la francesa Marie Darrieussecq, escrita por Víctor Hugo Enríquez, dramaturgo caleño.



El primer autor abordado fue Saturnino de la Torre, Doctor en Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona —UB—, profesor de enseñanza primaria desde 1968, catedrático de didáctica e innovación coordinador del programa de Doctorado en el perfil de estrategias didácticas; en su producción literaria se encuentran más de treinta y cinco obras publicadas, centradas, en su mayoría, en el área de creatividad, innovación, didáctica y transdisciplinariedad. De él se tomó prestada la idea de que la creatividad es el “*potencial humano para generar ideas nuevas, dentro de un marco de valores y comunicarlas*”³, que puede ser entendida desde la persona, el proceso, el producto y el medio o ambiente, a partir de lo cual se decidió, para esta indagación, centrar la mirada sobre el medio o ambiente formativo del entrenamiento corporal en la Licenciatura

en Arte Teatral, por considerar que era *pertinente y coherente* con el perfil pedagógico que ofrece el programa mencionado.

Ahora bien, Eugenia Trigo Aza, licenciada en Educación Física y doctora en Ciencias de la Educación, fue la segunda autora estudiada, sobre cuyas propuestas teóricas se fundamentó el trabajo de grado, y de la cual se tomó el concepto de Creatividad Motricia, cuyo lugar próximo es la Ciencia de la Motricidad Humana, la cual es una apuesta teórico-práctica por la deconstrucción de conceptos vigentes en la educación física, impulsada por el grupo Kon-traste dedicado a la *Investigación para el Saber y la Vida*, y constituido en red para colaborar en la construcción de conocimiento para el mundo y con el mundo, a partir de la tríada creatividad-motricidad-ciencia encarnada.

3 DE LA TORRE, Saturnino. Dialogando con la creatividad: de la identificación a la creatividad paradójica. Barcelona 1ª Ed, OCTAEDRO, S.L. 2003. pg. 68.

FASES	MECANISMOS DE GESTIÓN Y TRANSFORMACIÓN DE LA INFORMACIÓN	RESULTADOS
1 Indagación sobre los entrenamientos corporales	Revisión de las formas de recolección de información de la estudiante.	Los mecanismos permitieron identificar cuatro factores del entrenamiento corporal que incidieron en el desarrollo de la creatividad motricia de la estudiante ⁶ :
	Revisión de Programas analíticos de clase.	El cuerpo como bitácora. La corpo-dramaturgia compartida. La contextualización y diversidad en la programación. La creatividad controlada.
	Entrevista semiestructurada con preguntas abiertas a docentes.	Dada la pretensión de evidenciar algunos de ellos en la puesta en escena, se seleccionaron los siguientes factores: <i>el cuerpo como bitácora</i> y <i>la corpo-dramaturgia compartida</i> , para planear las reglas de juego que serían utilizadas en la fase II: Laboratorio de creación .
2 Laboratorio de Creación.	Exploración escénica.	Al incorporar los dos factores del entrenamiento corporal que incidieron en el desarrollo de la creatividad motricia de la estudiante, a la dramaturgia de la puesta en escena del monólogo <i>Marranadas</i> , estos funcionaron metodológicamente como: subpartitura y partitura, aportando a la construcción de las imágenes teatrales de la puesta en escena, lo cual implicó a su vez trabajar sobre las siguientes competencias de creatividad motricia: Flexibilidad mental motricia, Redefinición motricia y Mejoramiento del producto motricio.
	Encuentro con el espectador.	
	Puesta en Escena	

Teniendo las bases teóricas establecidas, la pregunta de investigación fue: ¿Cuáles factores del entrenamiento corporal inciden en el desarrollo de la creatividad motricia para la dramaturgia de la puesta en escena del monólogo *Marranadas*, de Víctor Hugo Enríquez? Pregunta que generó la formulación de dos momentos, cada uno de los cuales requería entre dos y tres mecanismos distintos para gestionar y transformar la información, consignados en la siguiente tabla:

El método utilizado

El método hace referencia al conjunto de procedimientos racionales que se siguen para alcanzar una serie de objetivos que

rigen una investigación, se dice que la selección del método es el mapa del tesoro de la investigación, pero en el caso de esta indagación ocurrió de una manera contraria, pues aunque había un mapa, cada fase exigía un tipo de tratamiento distinto, y al agrupar, por ejemplo, los mecanismos de gestión y transformación de la información, no encajaban completamente dentro de los habituales métodos como la IAP, el método etnográfico, el biográfico y la evaluación iluminativa, sin embargo y casi al finalizar el proyecto, junto con María Consuelo Giraldo, asesora de trabajo de grado para el componente teórico, encontramos y adoptamos el MCC Método Comparativo Constante, que llegó para dar claridad frente al camino recorrido, la función de este método es averiguar la teoría

que está implícita en la realidad estudiada, mediante un proceso creciente (cada fase lleva a la otra), en el cual las fases previas continúan operando simultáneamente a lo largo del estudio.

Cada momento del proceso fue muy importante; los capítulos de la indagación, por separado, dan pie a nuevas aristas de investigación, el momento mismo del encuentro del método, permite reafirmarse algunas visiones sobre el ejercicio académico de investigar, conocido también como *investigación formativa y formación investigativa*, ejercicios en los cuales los semilleros, los cursos de metodología, los encuentros y los diplomados con componente investigativo, por mencionar sólo algunos a los que tuve acceso durante el pregrado, juegan un papel fundamental, pues amplían el panorama permitiendo otras miradas, quizá aquellas que integran el tema de las artes al formalismo de los métodos, incluso los de la investigación científica.

EL JARDÍN DE LOS SENDEROS QUE SE BIFURCAN, UN ASUNTITO PARA INVESTIGAR

Escribo desde lo que habita en mí como Licenciada en Arte Teatral, recientemente egresada; escribo como docente y actriz, como estudiante de una Especialidad en Pedagogía, llena de inquietudes, pescadora de posibilidades que permitan hacer, de mi profesión, una red de conocimientos

que permita a las personas -en este caso a estudiantes que participan de la apuesta pedagógica de la que hago parte- transitar entre el universo “real” y los universos soñados constantemente. Me gusta investigar porque me gusta crear y viceversa

Hablar de la investigación y, más aún, hablar desde los campos en los que estoy formada (en este caso el teatro, considerado como *no científico* y la pedagogía que se ha ido acomodando dentro de las ciencias humanas) presupone un serio lío, ya que es ineludible mencionar un viejo y aparentemente irreconciliable debate sobre la lógica de las artes y la lógica de las ciencias de las que se ha hablado y escrito ya bastante. Dicen por ahí que las primeras han sido excluidas por décadas del modelo científicista, entre otras muchas cosas porque “(...) *La ciencia es explicativa, el arte no [...] La ciencia construye significados y arte sentidos*”⁵. Y esta disfuncional relación entre unas y otras está arraigada históricamente por posturas que, entre ellas la filosófica, expresan que:

*“Entre las más elevadas tareas del espíritu y la cultura se encuentran la ciencia, las artes, la religión y la moral... la filosofía se diferencia esencialmente del arte en que ella (filosofía) pretende tener una validez universal y ser susceptible de una demostración racional; el arte en cambio depende, decisivamente de factores subjetivos, el acceso a ella no está en el conocimiento universalmente válido”*⁶.

Sin embargo, este paradigma de inexplicabilidad o invalidez de las artes, aunque ha tenido una constante en la historia, está hoy más cerca de ser diluido con acciones como, por ejemplo, que en Colombia se ofrecen artes como programas en universidades desde finales de la década de los sesenta, siendo esta área del conocimiento relativamente joven y siendo afortunadamente reconocidas las artes plásticas y la música, como ciencias sociales *reales*⁷, aunque dentro de una reducida franja de teóricos. De igual manera la oferta de posgrados en artes aunque es reducida, ha ido consolidándose- por ahora- con más fuerza en el centro del país.

En cuanto a la educación básica, en el currículo Escolar en América Latina (datos del 2006) , la Educación Artística fue reconocida por primera vez como un área posible y necesaria dentro del currículo escolar, como se evidencia en el documento *Primera Conferencia Mundial sobre la Educación Artística* de la UNESCO, que tuvo lugar en Lisboa (Portugal), en marzo de 2006. Y En *la Segunda Conferencia Mundial Sobre Educación Artística* en Seúl, en el 2010, cuando se planteó, por primera vez, la educación artística como un área de transformación constructiva de los sistemas educativos, fundamentada en los siguientes ejes:

La Paz.
La Diversidad Cultural.
El Entendimiento Intercultural.
Las Economías Postindustriales
(fuerza laboral creativa y adaptabilidad).

Un paso gigante, propio del pensamiento de la globalización que rebasa, enormemente, las antiguas ideas de las artes como medicina para la sociedad enferma, obviamente sin demeritar el lugar transdisciplinar importante que se ha forjado el *arte terapia* en la academia y fuera de ella, con su propuesta interactiva entre objeto-arte-terapeuta-paciente, donde el arte opera como medio “para el descubrimiento de un imaginario significativo, vinculado a la forma de estar, de ser del sujeto en el mundo”⁸, donde el paciente como sujeto y no como artista ocupa el primer plano, muy por encima del objeto artístico y sus cualidades.

Ahora bien, una es la postura que ve la posibilidad que las artes pueden ser potenciadas desde la “racionalidad cognitiva –instrumental”⁹ de la ciencia, infiriendo que estas aunque, no necesariamente, se acomodan a los formatos de la ciencia, pueden valerse de ellos para legitimarse a sí mismas y legitimar un modelo de sociedad por ellas pensada, lo cual ha generado un

5 CARVAJAL, Marleny. Conferencia: La investigación en arte y ciencia como confrontación.

En HERNÁNDEZ D, Oswaldo A. y MINA, Jesús M. (Compiladores) *Arte e investigación, problemas/ fronteras/desafíos*. 1a Ed, Bellas Artes Institución Universitaria del Valle. 2008. Pg. 122.

6 HASSEN, Johannes. *Teoría del Conocimiento*. Edit. Panamericana. Bogotá. 1994.

7 TAMAYO Y TAMAYO, Mario. *El Proceso de la Investigación Científica*. 4a Ed. Edit. Limusa. México D.F. 2003. p 25.



Obra: Marranadas. Autor: Víctor Hugo Enríquez. Asesora de puesta en escena: Doris Sarria V.
En la fotografía: Luz Elena Muñoz S. /Fotografía:Kristin Bartelsman.

auge cada vez mayor de la utilización del *método científico* para explicar una suerte de “lógica del Arte”. Así pues y retomando el lugar de la investigación formativa en los pregrados en artes, encontramos algunos seminarios de investigación que difunden el método científico como única alternativa para la investigación en artes, postura basada en que son más sus lugares comunes que las diferencias entre una y otra.

Aun así, sigue subsistiendo una amplia franja de marginalidad y auto marginalidad de las artes ante el paradigma positivista (aunque las Artes mismas no se escapan de ser un legítimo verdugo con el tema de las “Bellas Artes”, acuñado por el modelo Europeo). Con respecto a ello, las

academias locales de formación en Artes y, quizá no en menor escala, algunas áreas de las Ciencias Humanas, se han resistido a la validación otorgada por las instituciones de ciencia estatales, en la medida en que los procedimientos de validación desconocen la diversidad en las formas de generación de conocimiento, que escapan a ordenamientos de carácter cuantitativo y, que implican la valoración -menos preocupada- de los resultados en masa de las formas cualitativas. Desde esta perspectiva, es necesario reconocer que entidades como Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle en Santiago de Cali, están liderando procesos de investigación colaborativa para una inclusión asertiva de las carreras en artes, en mecanismos de validación estatal como el ECAES.

Para validar las formas de producción de conocimiento de las artes es preciso conocerlas, nombrarlas, entenderlas y, para ello, se requiere investigarlas con los semilleros y productos de investigación, bancos de monografías y seminarios de investigación como fuente primaria de estas búsquedas.

¿Qué nos estamos preguntando y cómo lo estamos respondiendo? Sería un interesante punto de partida para comprendernos y replantearnos aquello del “tipo de estudio”: *experimental*, que suele encontrarse en un porcentaje interesante de monografías en Arte Teatral, por citar un ejemplo, como si nuestras preguntas no pudiesen ser resueltas desde otros tipos de estudio, como si estuviésemos condenados a ser “especialmente inexplicables” (esto con respecto a la academia), porque, en otros ámbitos, esta discusión esta quizá más que superada; finalmente son, esos procesos investigativos diversos que se dan en el ámbito de lo no formal, los que terminan alimentando el mundo académico, tal y como sucede con las indagaciones, en su momento, del TEC, La Candelaria y el Odín Teatro, entre muchas más.

Y aunque, de alguna manera, las Artes o las universidades en Artes se encuentren más necesitadas que motivadas por la “Validación Estatal”, siguen prevaleciendo las mismas dos posturas:

El arte es inexplicable, la ciencia no le comprende.

Hay que sacarle provecho a la ciencia y mirar qué pasa (con el cual me identifico).

Mientras cualquiera de estos dos paradigmas se derrumba, o mientras hacen las paces en una especie de “científica”¹⁰ (como lo propuso Marleny Carvajal en la conferencia referenciada), seguiremos caminando -con fortuna- por un jardín de senderos que se bifurcan, y que cada recodo nos da la posibilidad de reinventarnos, de transformar simbólica o científicamente nuestra realidad, lo cual, en todo caso, requiere de altas y oportunas dosis de fantasía, imaginación y creatividad que se encargan, en su orden, de crear imágenes mentales de un algo, conectar tales imágenes remotas entre sí y la realidad y, a partir de ello, “generar ideas nuevas, dentro de un marco de valores y comunicarlas”¹¹.

8 Del Río, María. Artículo: reflexiones sobre praxis en Arteterapia, En revista virtual Arteterapia- papeles de la arte terapia y la educación artística para la inclusión social. Vol. 4/2009. Pág. 17.

9 WEBERAL. Citado por SOUSA SANTOS, Boaventura de. En el libro: Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes.

10 *Ibíd.* p. 114.

11 DE LA TORRE, Saturnino, Dialogando con la Creatividad, de la Identificación a la Creatividad Paradójica. Barcelona 2003. Primera Edición. Ediciones OCTAEDRO, S.L. p. 92.

Lo cual, me atrevería a afirmar, es la base de la producción de conocimientos desde cualquier campo.

En todo caso, y estando la investigación en artes adscrita a uno u otro paradigma, ésta debe ser **VISIBLE**; debe permitir ser leída, comparada, debatida, refutada, disfrutada; debe ser asequible y comprobada en los ambientes de aprendizaje con los cuales contamos, pues ésto es -finalmente- lo que le otorga validez.

Este ejercicio es necesario para generar insumos concretos de planificación y evaluación a la investigación, a los que las academias le están apostando, o bien, para reconocer, socializar e incorporar tales conocimientos que, las investigaciones, están agenciando. Nuestras búsquedas científicas -o no-, constituyen maneras diversas para comprender qué es lo que hacemos, y que las inquietudes de las artes no están, en absoluto, aisladas de las de otras disciplinas,.

¡Ah!... y puedo jurar que investigar no muerde; no aprieta los dientes contra algo clavándolos en ello: más bien aprieta el interés y las ganas por develar algo que no conocemos (o que conocíamos pero no comprendíamos del todo), o puede que nos desanime cuando- al final- no encontremos nada y tengamos que empezar de nuevo. En todo caso, puede que investigar quite el sueño, genere preguntas, ansiedad, ideas, haga bajar o subir de peso, según el metabolismo de quien investiga pero, en el mejor de los casos, genera gran satisfacción.



Obra: Marranadas. Autor: Víctor Hugo Esquivel. Asesora de Prensa: Mariana
En la fotografía: Luz Elena Muñoz S. Fotografía: Kristin Bartelismán.

BIBLIOGRAFÍA

CARVAJAL, Marleny. *Conferencia: la investigación en arte y ciencia como confrontación. Octubre 2008. En: HERNÁNDEZ D, Oswaldo A y MINA, Jesús María. (Compiladores) Arte e investigación, problemas/fronteras/desafíos. 1a Ed, 2008. Bellas Artes Institución Universitaria del Valle.*

DE LA TORRE, Saturnino. *Dialogando con la creatividad: de la identificación a la creatividad paradójica. 1a Ed, OCTAEDRO, S.L. Barcelona 2003.*

HASSEN, Johannes. *Teoría del Conocimiento. Edit. Panamericana. Bogotá. 1994.*

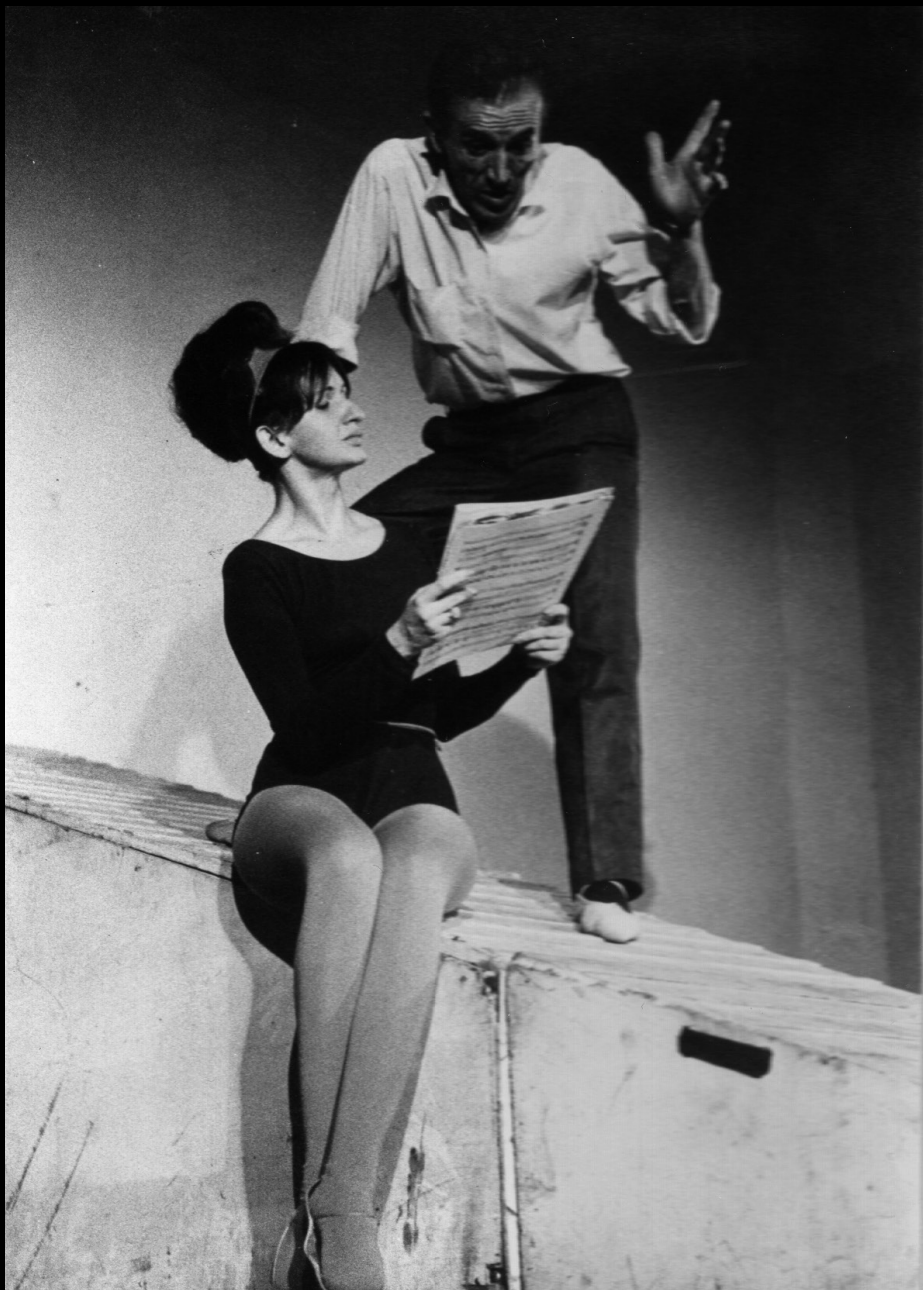
MUÑOZ SALAZAR, Luz Elena. *El entrenamiento corporal como espacio que desarrolla la creatividad motricia para la dramaturgia de la puesta en escena. 2012.*

OCAMPO, Alberto. *El Juego del Teatro en la Escuela. Edit. Bellas Artes. Cali. 2005.*

TAMAYO Y TAMAYO, Mario. *El Proceso de la Investigación Científica. 4a Ed. Edit. Limusa. México D.F. 2003.*

WEBERAL. *Citado por SOUSA SANTOS, Boaventura de. En el libro: Más allá del pensamiento abismal: de las líneas globales a una ecología de saberes. 1a ed. - Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO; Prometeo Libros, 2010.*

En la fotografía: Brinati y Luz Stella Rey en el Teatro Municipal, preparando una función / Archivo Luz Stella Rey.



LOS PRIMEROS PASOS DEL BALLET DE BELLAS ARTES DE CALI

(Sandro Romero Rey¹ entrevista a Luz Stella Rey de Romero²)

1Sandro Romero Rey: (Cali, 1959). Se formó como actor en la Escuela Departamental de Teatro del Instituto de Bellas Artes de Cali. Realizó sus estudios de post-grado en la Universidad de París VIII y es candidato a doctorado por la Universidad de Barcelona. A lo largo de su vida, ha combinado su labor en el mundo de la escena (como dramaturgo y director) con la escritura, el periodismo cultural y la realización para radio, cine y televisión. Se destacan sus montajes (*El mar, Pharmakon, A solas, Electra...*), sus publicaciones (*Oraciones a una película virgen, El miedo a la oscuridad, Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego...*), sus textos para la escena (*El purgatorio de Margarita Laverde, Nuestra Señora de los Remedios...*) o sus trabajos para el cine (*Sonido bestial*). Es colaborador permanente de distintas publicaciones nacionales, como comentarista del mundo del arte y la cultura.

2Luz Stella Rey: Nació en Cali. Profesora y coreógrafa de ballet y danza contemporánea. Asistente de Giovanni Brinati en el Ballet de Bellas Artes entre 1963 y 1968. Jefe de la División de Cultura de la Secretaría de Educación de la Alcaldía de Cali. Directora del Teatro Municipal de Cali. Directora de la Feria de Cali. En 1990 se traslada a Bogotá, donde es Subdirectora de Artes Escénicas y Musicales, directora del Teatro “Jorge Eliécer Gaitán” y, finalmente, directora del Teatro Colón (1992-2001). A lo largo de su vida se ha destacado por su labor docente, su trabajo como periodista cultural y su permanente actividad como gestora del mundo del arte. En la actualidad, continúa su producción como ceramista, actividad que desarrolla desde los años setenta.

(Casi) Todo sobre mi madre

El lector perdonará, pero las líneas que siguen estarán garrapateadas en primera persona. Y la primera persona, es decir, yo, el que escribe, no sólo hablará de sí mismo, sino que lo hará con su madre, con su mamá, con su progenitora, doña Luz Stella Rey de Romero. Mi madre nació un 5 de julio. Yo nací un 6 de julio de 1959. En Cali, en los años 60, había un juego de apuestas para seguir las competencias del desaparecido Hipódromo de Techo en Bogotá, cuyo nombre, el del juego, era “el 5 y 6”. Alguna vez mi papá se ganó unos ínfimos pesos apostando a sus números familiares. Al haber nacido madre e hijo el 5 y el 6, bajo el signo de Cáncer, pareciese que los dos fuésemos como dos gotas de agua pero no ha sido así. Desde que tengo uso de razón he tratado con doña Luz (así la llamo, cariñosamente, antes de decirle *mamá...*) de encontrar los puntos de convergencia entre los dos. No ha sido posible. Ella fue bailarina de ballet, yo fui actor de teatro. Ella se dedicó a la gestión cultural, yo a la dirección y a la escritura. Ella es hiperactiva, yo soy contemplativo. A ella le gusta la polémica, yo prefiero mirar los toros desde la barrera. De todas maneras (y que sirvan estas líneas para manifestarlo, así sea un poco tarde) siempre he admirado de mi madre su entrega incondicional al mundo del Arte, con mayúsculas. Si algo he heredado de su impronta, no ha sido la capacidad de enfrentarme contra los molinos de viento o a aprender a copiar el orden inmarcesible

de su mesita de noche. La herencia directa de mi madre (y de mi padre, el desaparecido pintor y educador don Daniel Romero Lozano) ha sido, es, seguirá siendo, el amor a toda prueba por la música, la pintura, la arquitectura, el teatro, la literatura, el cine y, cómo no, la danza. Desde mi primerísima infancia, recuerdo los sonidos de un viejo tocadiscos que repetía las obras maestras de la música clásica. Mi padre pintaba en su cabellete de madera y mi mamá iba y venía con sus mallas de ballet. Sí. De ballet. El ballet es una actividad que aprendí a amar gracias a doña Luz, tanto, que en algún momento llegué a pensar que nada podía superar en sensibilidad extrema a las emociones que un grupo de bailarines generaba sobre un escenario. Nunca bailé por mi extrema timidez infantil. Pero sí acompañé a mi mamá en todas sus jornadas como profesora y como coreógrafa desde que tengo memoria, hasta que la vida la convirtió en gestora cultural y el ballet y la danza pasaron al territorio de las butacas.

Los años pasaron, los siglos, los milenios siguieron su curso. Y la historia de los orígenes del ballet en Cali parecía perderse para siempre. Nunca he leído una crónica completa de lo que sucedió con la historia de la danza en mi ciudad. Hace algún tiempo, me pidieron un artículo para una publicación del Ministerio de Cultura de Colombia denominada: ***Programa de mano. Coreografías colombianas que hicieron historia*** (Alambique, Mincultura e Idartes, 2012).



En la fotografía: Janet de Barreto / Amanda Rivera / Mario Caicedo.

Escribí gustoso un artículo sobre el ya legendario Barrio-Ballet del Instituto Colombiano de Ballet (Incolballet) que tanto marcaría a la generación de los ochenta en Cali. Me gustó mucho el ejercicio de evocar uno de los trabajos emblemáticos de la danza en nuestro país pero, al mismo tiempo, se me encendieron las alarmas. Para las nuevas generaciones, pareciera que la historia del ballet en Cali hubiese comenzado con el in-

menso aporte de Gloria Castro desde que llegó a las instalaciones del barrio Centenario. ¿Y todo lo que había sucedido antes? Todas esas maravillosas coreografías del inolvidable Giovanni Brinati, los insomnios y las batallas descomunales de doña Luz Stella Rey de Romero para sacar adelante el cuerpo de baile, ¿quedarían sepultadas en el olvido para siempre? No sabía cómo recuperar esos pasos. Los había leído una y otra vez en el

muy organizado archivo de mi madre, lo había vivido en mi infancia y retenía en mi memoria los nombres de los bailarines, de Amanda Rivera, de Adolfo Mejía, de Dora Gutiérrez, de Cristina Correa, de Herney Reyna, de Francia Helena Orozco, en fin, de todos sus protagonistas, como si ellos hubiesen sido mis hermanos mayores. Viví esa gesta desde mi infancia, como viví la evolución de la Escuela de Teatro de Bellas Artes, las míticas representaciones del TEC en los festivales de los años sesenta, bajo la eufórica gestación de Pedro Martínez y Fanny Mikey. Sí. Lo había vivido desde los corrales de la niñez, pero había que darle un orden, establecer unos signos de complicidad con la historia, antes de que fuese demasiado tarde, ahora que los vientos farragosos del olvido se encargan de construir el pasado según los ritmos del que grite más, del que tenga más recursos, del que se monte de primero en la carreta del destino. No había mucho tiempo. La prehistoria del ballet en Cali estaba por perderse. Entonces tomé la decisión y decidí entrevistar a doña Luz.

¿Cuándo comenzó su interés por el baile? Ella no lo recuerda. Tiene imágenes, desde muy niña, bailoteando los valeses de Strauss por su casa caleña, alrededor de sus padres y de sus hermanos, a quienes no les interesaba de manera especial lo que sucedía en la curiosa cabeza de la pequeña Luz Stella. Oía música clásica por la radio, entre noticia y noticia de la Segunda Guerra Mundial y de vez en cuando veía inocentes veladas

dancísticas en las clausuras de los colegios locales. Hasta que un pariente bogotano comenzó a orientarla en el conocimiento de los grandes compositores, a través de las emisiones de la Radio Nacional de Colombia donde terminaría siendo el cerebro gris, sin que ella lo supiera, su futuro cuñado, el director de teatro y televisión Bernardo Romero Lozano. En esa época, gracias al padre Tessari, un entusiasta profesor italiano de la Escuela Normal de Señoritas donde mi madre estaba interna, el Arte comenzó a ocupar el primer lugar en los intereses de muchas de las estudiantes. Según mi madre, ella logró convencer a las directivas del centro de estudios para que las dejaran asistir a los conciertos donde el maestro Antonio María Valencia, en sus últimos años de esplendor, daba sus conciertos, tanto como solista del piano, como director de la orquesta.

No perdamos el rumbo. En Cali, la señora Gladys de Irigorri tenía una pequeña academia de ballet, pero las condiciones económicas de los Rey Córdoba no permitían que Luz Stella entrara a sus claustros. Existía, sin embargo, la profesora Cecilia Guzmán (una sicóloga que, por esas curiosidades surrealistas de la cultura en Cali, había estudiado ballet en algún lugar del universo) quien la inició en el aprendizaje de la danza clásica y Ligia Peraza encargada de guiarla por los primeros caminos de la danza moderna. Porque la terca adolescente había decidido comprender los misterios del placer de bailar.



En la fotografía: Silvana Subelli y Gloria Lesco. Archivo Luz Estrela Rey.

Pero no se trataba de los bailes populares de moda que Luz Stella juraba desconocer (el amor por el folkllore vendría algunos años más tarde). A ella le interesaba el misterio del ballet, de las formas extremas de la belleza las cuales, por una extraña atracción, terminaron convirtiéndose en su obsesión definitiva. Hasta que, en 1953 (según Incolballet, la Escuela de Danza de Bellas Artes de Cali fue fundada en 1950, por el músico Antonio María Benavides), mi madre supo que se había abierto la Escuela de Ballet en Bellas Artes (lo que antes se conocía simplemente como “El Conservatorio”, fundado por el Maestro Antonio María Valencia y concebido como el epicentro para la formación cultural de los caleños apasionados por las altas formas estéticas).

Silvana Subelli, una profesora italiana, lideraba las clases. La joven Luz Stella le insistió a mi abuelo para que la dejara inscribir en la Escuela de Ballet. Don Emiliano Rey Barbosa, a regañadientes, la llevó de la mano al Conservatorio. El viejo Nano no podía entender por qué la tercera de sus hijas Rey Córdoba se había empecinado en una actividad que todavía no había sido inventada en Colombia, mucho menos en Cali. Tras varias temporadas de espontánea formación con las profesoras ocasionales que había en la ciudad, doña Luz entró a educarse como bailarina, en uno de los primeros grupos de estudiantes de la institución, formado por las hermanas Helena y Pilar Ospina, Gloria Lesco, Cecilia Espinosa, entre otras entusiastas alumnas de la utopía dancística en la capital del Valle.

Silvana Subelli había llegado a Cali porque su esposo fue trasladado a la ciudad. El Conservatorio fundado por Antonio María Valencia sólo contaba con los estudios musicales y había ampliado su paleta a la Escuela de Artes Plásticas en la que se formó mi padre. Durante los años en los que la italiana estuvo en la Escuela de Ballet, se combinaron las clases de formación básica con las presentaciones en público. Siempre he guardado con una mezcla de curiosidad y cariño esas lejanas fotos en las que la joven Luz Stella Rey, en tutú corto y zapatillas de punta, interpreta unos *pas de quatre* que, hoy por hoy, parecen de una época en la que la vida sólo se vivía en blanco y negro. Cuando Bellas Artes fue dirigido por Elvira Garcés de Hannaford, se consolidó la Escuela de Ballet y se contrató a una profesora que venía del Covent Garden londinense, llamada Polly Simpson. Según doña Luz, la maestra inglesa no sabía español.

Así que la directora general de Bellas Artes, doña Elvira Garcés, se sentaba a la hora de las clases para traducirles a las alumnas. Mrs. Simpson no estuvo mucho tiempo en Cali. Pero rápidamente llegaría la francesa Peggy Boucher a remplazarla. Luz Stella fue muy bien valorada por la nueva maestra, por su figura delgada, de largas piernas firmes. Pero el amor ya había golpeado el corazón de mi madre y terminaría casándose con don Daniel en 1958. Dos meses después de saberse el embarazo del futuro Sandro, mi mamá se retiró temporalmente

de la Escuela de Ballet. Tal era su pasión por la danza, que en algún momento llegó a pensar que el nombre de su primogénito debería ser Vatzlav, como Nijinski. Pero finalmente ganó la fascinación pictórica de la pareja Romero Rey y el homenajeadó no fue el bailarín ruso sino el pintor renacentista Sandro Botticelli. Mientras esto sucedía, llegó a Cali el coreógrafo y bailarín italiano Giovanni Brinati. Acompañado del gran bailarín Ugo dell'Ara (futura gran figura de la escena italiana, quien había bailado en espectáculos dirigidos por el realizador de cine Luchino Visconti) venía del sur del continente americano, luego de una gira por Argentina. Brinati había abandonado la compañía que lo trajo al Nuevo Mundo y quería probar fortuna por nuevos lugares, puesto que le interesaba sobremanera la investigación de las desconocidas estéticas suramericanas. Tras un tiempo en Bolivia, donde intentó construir su destino, Brinati terminaría llegando a Cali, porque se enteró de que allí había una Escuela de Ballet. Pero no sería la Escuela de Ballet la que lo acogiese sino la Escuela de Teatro, donde se imponía el talento del dramaturgo, actor y director Enrique Buenaventura. Así que, si se revisan los programas de mano de la época, en el mítico montaje de *Edipo rey* de Sófocles (que sería presentado en las escalinatas del Capitolio Nacional de Bogotá en 1959) allí figura el nombre del coreógrafo italiano, acompañado de un grupo de bailarinas de la Escuela de Ballet. Giovanni Brinati había llegado a Cali en 1956.

La danza inconclusa

A comienzos de los años cincuenta, la Escuela de Ballet de Bellas Artes tenía un pequeño programa de estudios y combinaba las clases con algunas coreografías que se realizaban episódicamente. Pero las presentaciones a público no se hacían de manera regular: mientras Silvana Subelli realizó distintos trabajos para ser presentados al público, Peggy Boucher se concentró, años después, en las clases y en la organización de la escuela. Una de las compañeras de Luz Stella Rey fue la joven Cecilia Espinosa, hija del maestro Jesús María Espinosa, profesor de la Escuela de Artes Plásticas. Cecilia combinaba su formación dancística (a la llegada de Brinati fue bailarina solista de *La siesta de un fauno*, entre otros) con el trabajo teatral y participó en algunos de los montajes realizados por Enrique Buenaventura. Ella nos ha ayudado a recuperar ese momento de la historia del ballet en Cali, cuando mi madre se retiró temporalmente, para que yo naciera. Cuando Peggy Boucher tuvo que regresar a Francia por las obligaciones profesionales de su esposo, Brinati fue nombrado director de la Escuela.

Comenzaba la década del sesenta y el edificio de Bellas Artes en el barrio Centenario, al frente del desaparecido Club de Tenis, se iba consolidando como el epicentro de la cultura local. Por aquellos días, otra profesora particular de ballet se destacaba en Cali: la Maestra argentina Clotilde Freire,

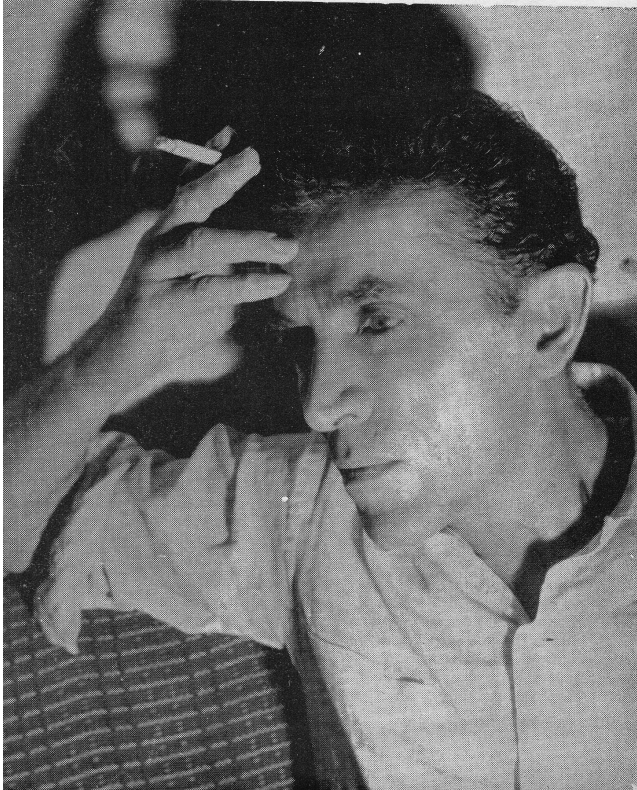
Teatro "Los Fundadores"

GRAN TEMPORADA
DE
INAUGURACION

OCTUBRE 1.965

Lunes 25 de Octubre 9 y 15 p. m.

BALLET DE BELLAS ARTES DE CALI

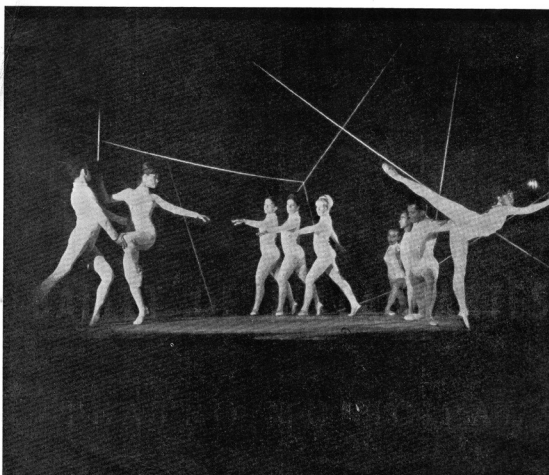


Programa Inauguración Teatro Fundadores.

BALLET DE BELLAS ARTES

TEATRO MUNICIPAL

SABADO 17 DE DICIEMBRE 9:15 P. M.

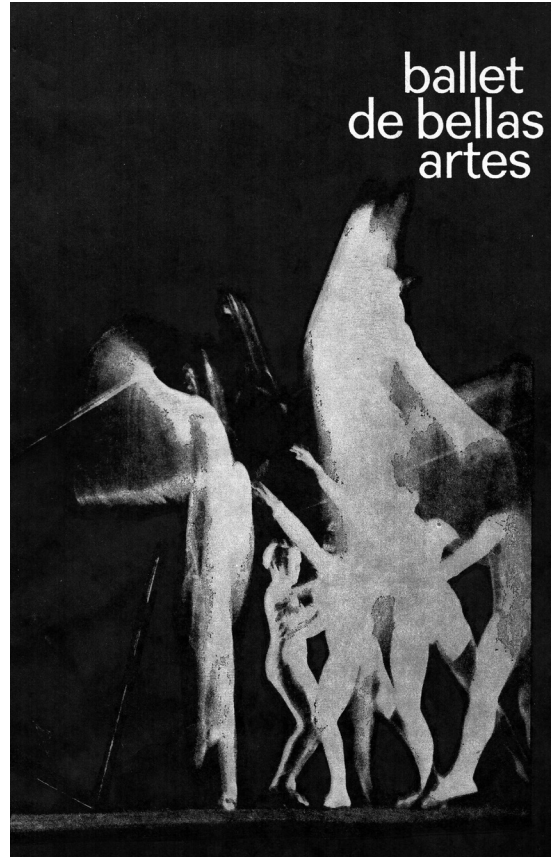


quien había formado jóvenes y talentosas bailarinas como las hermanas Chela y Gloria Castro, la futura “estrella” Amanda Rivera, entre otras. Ella y su grupo de alumnas engrosaron las filas de la Escuela de Ballet y terminarían ampliando el espectro de la misma. Cuando comenzaron los ya legendarios festivales de arte, despuntando la década prodigiosa, la colaboración entre los artistas inmersos en Bellas Artes sería cada vez más estrecha.

Cecilia Espinosa no sólo lideraría distintos procesos de la Escuela de Danza, sino que actuaría y bailaría en los montajes teatrales de la Escuela de Enrique Buenaventura. De igual forma, los pintores de la época serían los encargados de las escenografías y de los vestuarios en algunos trabajos de ambas escuelas escénicas. De todo este proceso, queda como herencia el mural que realizase el maestro Hernando Tejada en el salón principal de la Escuela de Ballet, en el primer piso del edificio de Bellas Artes.

Cuando Cecilia Espinosa se casó en 1961, Luz Stella Rey fue nombrada madrina de su matrimonio. El día de la fiesta, mi madre conoció a Brinati. Ese día estaba recién llegado de Francia el maestro Luis Carlos Figueroa (uno de los destacados discípulos del desaparecido Antonio María Valencia) quien, algunos años después, sería el director del Conservatorio de Música. Una semana después, un domingo de grandes decisiones, mientras mi papá pintaba y mi mamá se encarga de los hijos (ya había nacido mi hermana que se llamaba, cómo no, Tatiana) y de cambiar los acetatos de música clásica, sonó el teléfono. Era Brinati. Quería pasar a saludar a mis padres y a conversar un poco con ellos. Ambos aceptaron gustosos. Ese diciembre acababa de concluir con un éxito extraordinario el llamado “Ballet de Colombia” que el maestro italiano había coreografiado, con el apoyo escenográfico del argentino Roberto Arcelux (una de las “nuevas contrataciones” de la Escuela de

Teatro, ahora conocida como el TEC, Teatro Escuela de Cali), y la organización logística y musical del maestro Santiago Velasco Llanos. Un año antes había llegado a la ciudad el Ballet de México y, en vista del éxito obtenido, optaron por construir un espectáculo similar para la entonces llamada “Feria de la Caña de Azúcar”. El resultado, según los recuerdos de mi madre, había sido extraordinario. Con el apoyo del especialista Hernando Carrillo en los ritmos folklóricos, Brinati se había consolidado como un coreógrafo y gestor de inmenso talento, gracias a su colaboración en ese espectáculo memorable. Así que para Luz Stella fue, a no dudarlo, un honor que el maestro italiano le propusiese ser su asistente en la Escuela de Ballet. Los compromisos del italiano estaban creciendo, el Ballet de Colombia era un éxito y necesitaba dejar a una persona responsable, guiando los destinos y la organización de la Escuela. La propuesta le llegó como anillo al dedo al matrimonio Romero Rey, porque la situación económica no era la mejor. Además, mi madre había sido testigo del amplio reconocimiento que Brinati tenía como artista en la ciudad (según su testimonio, la gente se aglomeraba en las taquillas del Teatro Municipal tratando de conseguir boletas para sus espectáculos), y ser la asistente del coreógrafo más importante que había llegado a Cali hasta el momento era poco más que un aplauso. Se trataba de una oportunidad privilegiada para regresar al ballet con un maestro de sobrado prestigio. Por otro lado, mi papá se ganaba la vida como profesor de un colegio



Carátula revista grupo profesional de Ballet con repertorios de las obras / Diseño Carlos Duque.

y del Instituto Popular de Cultura. Como doña Luz había pasado de un hijo a otro, no había podido continuar devengando un salario y la situación de la familia era complicada. Así que la oferta de Brinati (¡1.000 pesos mensuales!, frente a los ¡320 pesos! que ganaba don Daniel en el IPC.), era difícil de rechazar. Al día siguiente, lunes, Luz Stella ya estaba nombrada. Mi mamá se posesionó en la oficina del director de Bellas Artes de la época, don Néstor Sanclemente.



En la fotografía: Cecilia Espinosa y Hernando Tejada. La siesta de un fauno. Archivo Cecilia Espinosa.

Dos días después de que mi madre entrase a la Escuela de Ballet como asistente, la joven Gloria Castro fue a despedirse del Maestro Brinati, porque se iba a estudiar a Italia. La joven Luz Stella entró a Bellas Artes y se propuso ser la auténtica mano derecha en todo el trabajo que venía adelantando el director italiano, tanto como profesor de la Escuela, como coreógrafo de distintos espectáculos. Si se revisa la revista publicada en 1967, llamada *Ballet de Bellas Artes* (con diseño del joven publicista Carlos Duque y fotografías del entonces reportero Fernell Franco), allí, en una separata, se registran veintiocho mon-

tajes realizados por Brinati (entre los que se destacan: *Sueños en un bosque de Viena*, *Coppélia*, *Impresiones en Jazz*, *Composición abstracta*, *Microcosmos*, *La comedia y la tragedia*, entre muchos otros), junto a “tres obras de teatro con ballet”: *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, con música de Mendelssohn; *Edipo Rey*, de Sófocles, con música de Roberto Pineda Duque y *Electra*, con música de Carl Orff. Según cuenta mi madre (y le creo, porque la conozco), su entrada a la Escuela de Ballet le dio el orden que la institución necesitaba. Antes de su arribo, los espectáculos de Brinati tenían la curiosa



En la fotografía: Salón 108 Giovanni Brinati con estudiantes de teatro, da indicaciones a Gloria Castro, se distingue a Fanny Mikey.

constante de que nunca empezaban a tiempo porque, hasta última hora, había que estar resolviendo problemas técnicos. Mi mamá recuerda el día del estreno de *Mozartiana*, el primer espectáculo en el que colaboró, sentada con el italiano en el restaurante “Los turcos”, a unos cuantos pasos del desaparecido Teatro Bolívar, a las tres de la tarde, sorprendiendo a Brinati porque ya todo estaba listo para el estreno. En aquellos días, los espectáculos se presentaban primero en el Teatro Municipal, luego en el Gimnasio Evangelista Mora y finalmente en el Teatro al aire libre Los Cristales.

Muy pronto mi mamá suplió la interrupción de su experiencia como bailarina con la organización del ballet. A pesar de la insistencia de Brinati para que ella se volviera a subir a un escenario, Luz Stella prefirió trabajar en la trasescena para no poner en

crisis su matrimonio (mi papá, lo supe después, era un hombre celoso; pero eso será parte de otra historia). Entre 1963 y 1968, mi mamá sería la colaboradora imprescindible de Giovanni Brinati. Mi papá entraría como profesor de pintura en la Escuela de Artes Plásticas (años después, sería director de la Escuela y, entre 1973 y 1975, sería director general de Bellas Artes). Durante esos años, Luz Stella se propuso organizar el Ballet como un grupo estable y le pidió el apoyo a la diputada Regina Chamat de Abadía, para que los bailarines pudiesen tener cierta estabilidad. Hasta ese momento, con tal de que el grupo no se le dispersara, Brinati repartía las ocasionales ganancias con todos sus intérpretes. Sin embargo, en algún momento, el coreógrafo Hernando Monroy, director del Ballet Grancolombiano, viajó a Cali y convenció a buena parte del cuerpo de baile para que se fueran con

En la fotografía: Gloria Villaquirán, Luz Stella Rey, Diana Grossi, Cecilia Espinosa.



él para Europa. La crisis estalló porque algunos bailarines que trabajaban con Brinati se dejaron tentar por el canto de las sirenas internacionales y se fueron de un momento a otro. La organización del Ballet de Bellas Artes se hacía cada vez más necesaria. Si se revisan los artículos de prensa que descansan en los archivos de mi madre, ya desde 1964 la periodista Alegre Levy, en un artículo titulado “El ritmo preside en nuestro mundo” (diario “Occidente”, 15 de marzo de 1964)

da cuenta de “cómo se inició el Ballet de Bellas Artes”. Es decir, ya desde esa época se consideraba la institución como una entidad representativa y “un orgullo para Cali” por todo lo que significaba para la escena local. De igual manera, el diario “El Tiempo”, a través de la periodista Athala Morris, en su edición del 4 de mayo de 1967, reconocía en un destacado titular de su sección cultural, que el “Primer grupo profesional de ballet, es el de Cali”). En ese artículo se anuncia: “Con la aprobación de un Acuerdo, sus integrantes pasaron a ser empleados oficiales, con sueldo y prestaciones. Una gran labor adelantada durante siete años por el director y coreógrafo Giovanni Brinati”. En uno de los pies de foto, se comenta: “Diez artistas integran el Ballet de Teatro de Cámara y un total de veinticuatro el Ballet de Bellas Artes de Cali, primer grupo profesional del país”. Dos imágenes apoyan el artículo: una foto de una de sus coreografías emblemáticas y otra en la que se ve a Brinati, junto a mi mamá, ésta última en malla, trusa y zapatillas de media punta.

A lo largo de los años, doña Luz Stella Rey de Romero logró combinar sus obligaciones (y conflictos) hogareños con la consolidación de la Escuela y, posteriormente, con la compañía estable. Ella recuerda que, cuando comenzó, no había ni siquiera una máquina de escribir ni un teléfono (había que salir en malla corriendo hasta la oficina de la dirección para contestar una llamada). Mi madre se entregó en cuerpo y alma a la



En la fotografía: Adolfo Mejía, Amanda Rivera, Herney Reyna.

organización del Ballet y, de alguna manera, a proteger la imagen de Brinati, por quien sentía una admiración y un respeto a toda prueba. De esta manera, el Ballet de Bellas Artes tuvo una transformación radical. De ser un grupo conformado por algunos miembros de la Escuela, a quien Brinati llamaba para sus necesidades coreográficas, el grupo se convirtió en una entidad estable que trabajaba durante todo el día (clases en la mañana, ensayos en la tarde y en la noche), para la creación de los espectáculos. Había entonces un grupo de planta (Amanda Rivera, Francia Helena Orozco, Gloria Paz, Cristina Correa, Pilar Méndez, Herney Reyna, Eduardo Usman, Gabriel Montilla, Julio Butrón, Mario Caicedo, Orlando Beltrán, Adolfo Mejía, entre otros), y un refuerzo

con los estudiantes destacados de la Escuela de Ballet. Aunque el grupo se convirtió en una compañía estable en 1967, desde muchos años atrás la presencia y la importancia de Giovanni Brinati en la escena dancística nacional era incuestionable. Sólo por citar un ejemplo memorable: en 1965, el Ballet de Bellas Artes de Cali fue invitado a inaugurar el Teatro “Los Fundadores”, de Manizales, el más importante por capacidad e infraestructura en el país. Porque “el ballet de Brinati” era, a todas luces, el grupo dancístico más importante en su momento, en Colombia.

Siendo aún niño, de esa época tengo recuerdos imborrables: ver a Brinati diseñando las luces junto al técnico del Teatro Municipal, el Maestro Arboleda (en esa época

no había ni siquiera *dimmers*: los “efectos” se hacían simplemente prendiendo y apagando tarros, candilejas, “diablas” y reflectores con *switches* en un tablero metálico). Recuerdo la inmensa y pesada grabadora de carretes que mi madre compró, ‘de segunda’, a la familia Aristizábal. Me encantaba la vida cotidiana del ballet: la llegada del señor Mejía, encargado de la fabricación de las zapatillas; doña Lilia de Agudelo, que cosía los vestuarios; los chistes eternos del actor Iván Montoya, que se encargaba de la utilería; la callada presencia de Fernell Franco y su cámara fotográfica; las travesuras de Hernando Tejada y sus inmensos diseños escenográficos; las jornadas nocturnas, durmiendo en el sillón de la sala de ballet o en las butacas de la luneta del Teatro Municipal... todo este paisaje de la creación me fascinó de manera definitiva y, seguramente, influyó en 1969, cuando yo tenía diez años, para entrar al naciente Departamento de Teatro Infantil que había fundado la inolvidable Ana Ruth Velasco, “Ruquita”. Pero esa también es otra historia.

En 1968, la presencia de mi mamá en el Ballet de Bellas Artes se interrumpió, por razones personales. Brinati continuó durante un tiempo al frente de la institución y, poco tiempo después, “regresa a su país natal, un tanto cansado y decepcionado del subdesarrollo cultural de nuestro medio”, según informa Incolballet en su muro de Facebook. La historia de Giovanni Brinati es un fascinante misterio: regresó a Cali cuando la bailarina Gloria Castro comenzó sus actividades como

directora de la Escuela, en los años setenta. Brinati dictó clases, hizo coreografías (al mismo tiempo, mantuvo los vínculos con ciudades como Popayán, Manizales y Pereira, donde colaboraba con sus conocimientos) y luego desaparecería de nuevo. Hay tantas versiones acerca de su partida que su figura, su impronta y su elegante soledad lo convierten en un personaje digno de tener en cuenta para futuras investigaciones acerca de la historia del ballet en la capital del Valle del Cauca. Por su parte, mi madre, doña Luz Stella Rey de Romero, estudiaría en New York (Martha Graham, Ballet Arts, Dean Crane), y trabajaría como docente y coreógrafa de su compañía, el Ballet Contemporáneo. Luego se vincularía a la gestión cultural en la ciudad, sería directora del Teatro Municipal y posteriormente directora de la Feria de Cali hasta que, a finales de la década de los ochenta, quemaría sus naves caleñas para radicarse en Bogotá, primero como directora del Teatro Jorge Eliécer Gaitán y luego como directora del Teatro Colón.

Estoy seguro de que, gracias a ellos, a su obstinación, a su amor incuestionable por el mundo del arte y de la cultura, por su tenacidad y su firmeza, se sentaron las bases para que la Escuela del Ballet de Bellas Artes forjara sus cimientos y se convirtiera en el espacio mágico donde nos formamos como espectadores unos y como intérpretes otros. Sin ellos, sin su callada dedicación, es muy probable que los destinos de la danza en Cali hubiesen sido hartamente distintos.



MEMORIA(S) DE PAPEL

En la fotografía: Adolfo Mejía, Pilar Méndez, Francia Helena Orozco, Cristina Correa, Amanda Rivera. Archivo Luz Stella Rey.



REPERTORIOS FACULTAD DE ARTES ESCENICAS 2013

Jackeline Gómez Romero¹
(Selección Fotográfica y Notas)

1Jackeline Gómez Romero: Licenciada en Arte Teatral (Bellas Artes) Especialista en Dramaturgia (Universidad de Antioquia-Bellas Artes), docente universitaria en el Instituto Departamental de Bellas Artes y la Universidad Icesi. Premio Mejor Actriz de Reparto en la 7ª Fiesta del Teatro San Martín en Caracas-Venezuela 2005. Premios a Mejor Guión Original, Mejor Dirección y Mejor Puesta en Escena con la obra “El Vuelo” (Icesi) en Festival Regional de Teatro Universitario Ascún 2013.

Ésta sección de la revista está dedicada a los repertorios que hacen parte de los planes de estudio Licenciatura en Arte Teatral y Bachillerato Artístico en Teatro de la Facultad de Artes Escénicas, obras resultantes de los procesos académicos de montaje.

El Bachillerato Artístico en Teatro, dada la población académica que atiende y así mismo el público al que se llega, como lo son pre-adolescentes y jóvenes adolescentes, aborda en sus procesos de montaje temáticas que responden al imaginario juvenil contemporáneo; en este caso el recorrido de repertorios cuenta con Luna Bruja, Robin Hood, La Pandilla de los Hombres Grises y Las Aventuras de Arturo y sus Caballeros.

Por su parte, la Licenciatura en Arte Teatral, por la especificidad y la manera como está estructurado su plan de estudios por problemas dramáticos específicos: Lo Cotidiano, El Otro, La Palabra, El Pensamiento; afronta montajes que le dan desarrollo a esta estructura académica. Entre ellos contamos en orden ascendente con Volpone, Los Figurantes, El Entierro, La Boda de los Pequeños Burgueses y 7 Segundos.

A continuación presentamos a nuestros lectores un recorrido visual y temático por cada uno de los repertorios correspondientes al año 2013, de obras montadas el año anterior y en el 1er semestre de este año.

REPERTORIOS LICENCIATURA EN ARTE TEATRAL

VOLPONE

SINOPSIS

Comedia satírica escrita en 1606 por el autor inglés Ben Jonson. Esta es la pieza que le abre el camino del reconocimiento en su país y a un periodo fructífero en la escritura de comedias y mascaradas, géneros en los que el autor sobresalió siendo frecuentemente comparado en su época a Shakespeare.

No obstante con la evolución vivida por el teatro durante los siglos XVIII y XIX Ben Jonson fue olvidado durante largo tiempo y es tan solo durante la segunda década del siglo XX que fueron “redescubiertas” sus obras y reconsiderado el autor como el mas grande dramaturgo de comedias satíricas del teatro isabelino.

Teatro “moralizante” La pieza Volpone refleja los estragos que ocasiona la ambición por el oro. Seres que traicionan y venden a quienes mas quieren; amores, hijos, amigos... hombres y mujeres que engañan o se venden a si mismos, es lo que muestra esta comedia que gira alrededor de la ambición, el interés, y la sátira general sobre la avaricia que denuncia la perversión de los valores; es lo que con la risa nos muestra esta comedia intemporal que habla de los extremos a los que lleva el afán de lucro. El argumento de Volpone, un patricio acaudalado, hedonista, sin familia y sin descendencia, se finge enfermo, desahuciado, desperdando con su fortuna la esperanza de distintos herederos. A todos ellos recibe Volpone lánguidamente postrado, mientras su sirvientes y el parásito Mosca aceptan para su amo ricos presentes destinados a ganarse los favores del fingido moribundo. A todos engañan, y dan esperanzas, urden tramas y tretas en las que todos terminan atrapados.

En esta foto: Eder Felipe Cruces
Fotografía: Kristin Bartelsman.

De izq. a der:Luis Eduardo Ramírez, Anny Rivas, Hector Rodríguez, Carlos Perdomo /Fotografía: Kristin Bartelsman.



De izq. a der:Brayan Steven Rocha, Eder Felipe Grueso /Fotografía:Kristin Bartelsman.

REPARTO

Volpone: Bryan Rocha, Héctor Rodríguez y William Villamil (en alternancia)

Mosca: Felipe Grueso y Luis Eduardo Ramírez (altern)

Nano: José Luis Ortega

Voltore: William Villamil y Bryan Rocha (altern)

Corbacho(a): Liz roa, Juan Carlos Granada(alte)

Corvino: Cristian Ibargüen y Santiago Betancourt (en alternancia)

Doña Lupa: Luisa Fernanda Otero Mora.

Bonario: Juan Carlos Granada, Carlos Perdomo

Celia: Anny Vanessa Rivas.

Tartaglia: Carlos Perdomo

Arlequino: Santiago Betancourt.

Viola: Luisa Fernanda Otero Mora y Juan Carlos Granada.

Juez de Venecia: Carlos Perdomo y Liz Roa.(alt)

Mico: Eder Felipe Grueso.

Sirvientas: Luisa Fernanda Otero Mora, Liz roa, Anny Rivas

Guardias: Héctor Rodríguez, Lucho Ramirez, Santiago Castro, William Villamil, Bryan Rocha, Felipe Grueso.

Gente de la Plaza – Garitero, Vendedora de Flores: Luisa Fernanda Otero Mora, Liz roa, Héctor Rodríguez, Bryan Rocha, Santiago Betancourt.

AÑO:2012

PROGRAMA:LICENCIATURA EN ARTE TEATRAL

SEMESTRE: IV 2012-1

OBRA:VOLPONE

AUTOR:BEN JONSON

DIRECTOR:ROMANO GERMÁN BARNEY

LOS FIGURANTES

SINOPSIS

¿Quiénes son esos seres anónimos y oscuros que el dramaturgo arroja displicentemente al ruedo de la acción? Vagan como aturdidos por la trama, bultos opacos, sombras que transitan junto al resplandor de los protagonistas.

No importa que sean, nada los salva de su imperceptible identidad, de su casi no ser.

A ellos son encomendadas las tareas más penosas, los gestos más ingratos, deben conformarse con el desencanto de jamás ser recordados por el espectador.

*Figurar, figurar, figurar...
Sabiendo en grupos de tres
Ni tres palabras seguidas
¡Esto ya no puede ser!...*

Sin embargo, sin saberlo, están creando una nueva manera de protagonismo...Y la rebelión se avecina...

REPARTO

Guarda 1:Harold Cuenca.

Guarda 2:Diego Fernando Castellar.

Paje:Karina Collazos.

Comensal 4:Dayana Ocampo.

Aldeana 2:Karina Collazos.

Pueblo:Francie Aguirre.

Cortesano 5:Harold Cuenca.

Fraile Capuchino 1:Didier Andrés Mendoza.

Fraile Capuchino 2:Diego Fernando Castellar.

Fraile Capuchino 3:Olegario.

Prisionero 3:Duberly Posada.

Conspirador 9:Dayana Ocampo.

Alguacil:Diego Fernando Castellar.

Una Novicia:Itaihosara Cabrera.

Dama 5:Yeimi Grajales.

Dama 6:Wendy Andrea Benítez.

Postulante:Felipe Lozano.

Postulanta:Francie Aguirre.

Metalúrgico 8:Didier Andrés Mendoza.

En esta foto: Dayana Ocampo / Fotografía: Kristin Bartelsman.



De izq. a der.:Wendy Benítez, Francie Aguirre, karina collazos./Fotografía:Kristin Bartelsman.



De izq. a der.:Diego Fernando Castellar, Yeimi Grajales, Duberly Posada, Itahiosara Cabrera, Wendy Benítez, Dayana Ocampo, Francie Aguirre, Felipe Lozano. /Fotografía:Kristin Bartelsman.

AÑO:2012
PROGRAMA:LICENCIATURA EN ARTE TEATRAL
SEMESTRE: IV 2012-2
OBRA:LOS FIGURANTES
AUTOR:JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA
DIRECTOR:VÍCTOR HUGO ENRÍQUEZ LENIS

EL ENTIERRO

SINOPSIS

El Entierro, se inspira en el relato de García Márquez Los funerales de la Mama Grande, recrea el mundo de violencia y muerte que rodea a una gran matrona terrateniente; mientras esperan su muerte, las mujeres de esta puesta en escena recrean la llegada de sus familiares más cercanos a través de juegos de representación que permiten generar niveles que rayan en lo absurdo, lo tragicómico. Una experiencia altamente enriquecedora para su proceso formativo.

El lenguaje visual, el sonoro y la actuación son amalgama de épocas, actitudes que van de lo sacro a lo profano en dimensiones donde el ser humano se refleja con multiplicidad de intenciones ante los bienes materiales y espirituales, de roles y posturas ante el otro que al ser develadas, dejan entrever lo precario de la normas y las bases sobre las cuales se erige un sistema de relaciones, así como permite también establecer por contraste cómo a pesar de la precariedad de los sistemas que regulan la tenencia y la convivencia, aún sobreviven, aún respiran.

REPARTO

Daniel Osorio: Nicanor, Homero.

Daniela Peña: Mujer, Ministro.

Diana Calvache: Mujer, Cardenal.

Diana Osorio: Mujer, Belarmino.

Isabella Londoño: Mujer- Presidente.



En esta foto: Shari Celis / Fotografía: Kristin Bartelsman.

De izq. a der: Shari Celis, Daniel Osorio, Isabella Londoño,
Diana Calvache, Diana Osorio, Daniela Peña.
Fotografía: Kristin Bartelsman.



De izq. a der: Isabella Londoño, Diana Calvache.
Fotografía: Kristin Bartelsman.

AÑO: 2012
PROGRAMA: LICENCIATURA EN ARTE TEATRAL
SEMESTRE: VI 2012-2
AUTOR: ENRIQUE BUENAVENTURA
DIRECTOR: ALBERTO OCAMPO

LA BODA DE LOS PEQUEÑOS BURGUESES

SINOPSIS

Versión de la obra “La Boda de los Pequeños Burgueses” de Bertold Brecht.

Todo se desarrolla en la celebración de una boda: Los invitados.. el banquete... La recepción empieza maravillosamente, todo en su lugar, todos felices pero... poco a poco nuestro banquete de desbarata y conocemos a los verdaderos personajes que acompañan esta velada y que termina transformada en un divertido desastre.

Comedia en un solo acto; de un lenguaje sencillo, cargado de fina ironía, cinismo y de secretos. ¿Que ocultan estos burgueses?

REPARTO

La Novia: Estefanía Valle Fernández,
Yeimi Ojeda Botina

El Novio: Andrés Felipe Urrea

El Padre: David García Molina

La Madre: Alejandra Restrepo

La Hermana: Ingrid Lizeth Cosme,
Sue Luna Castillo

El Marido: Giovanni Grajales Montoya

La Señora: Yissel Arce Daraviña,
Maggie Lorena Aguirre

El Amigo: Hernán Eduardo Cifuentes ,
Julian Molano

De izquierda a derecha: Andrés Felipe Urrea, Yeimi Ojeda, Giovanni Grajales, Yissel Arce Daraviña. / Fotografía: Kristin Bartelsman.



De izq. a der:(adelante) Yissel Arce Daraviña, Eduardo Cifuentes, Yeimi Ojeda, David García, Alejandra Restrepo, Sue Luna Castillo, Giovanni Grajales, Julian Molano/(atrás) Ingrid Cosme, Andrés Felipe Urrea, Maggie Lorena Aguirre.
Fotografía: Kristin Bartelsman.



De izq. a der: Ingrid Cosme, David García, Andrés Felipe Urrea, Yeimi Ojeda, Alejandra Restrepo, Maggie Lorena Aguirre./Fotografía: Kristin Bartelsman.

AÑO: 2012
PROGRAMA: LICENCIATURA EN ARTE TEATRAL
SEMESTRE: VI 2012-2
OBRA: LA BODA DE LOS PEQUEÑOS BURGUESES
AUTOR: BERTOLD BRECHT
DIRECTOR: LEONELIA GONZÁLEZ

SIETE SEGUNDOS

SINOPSIS

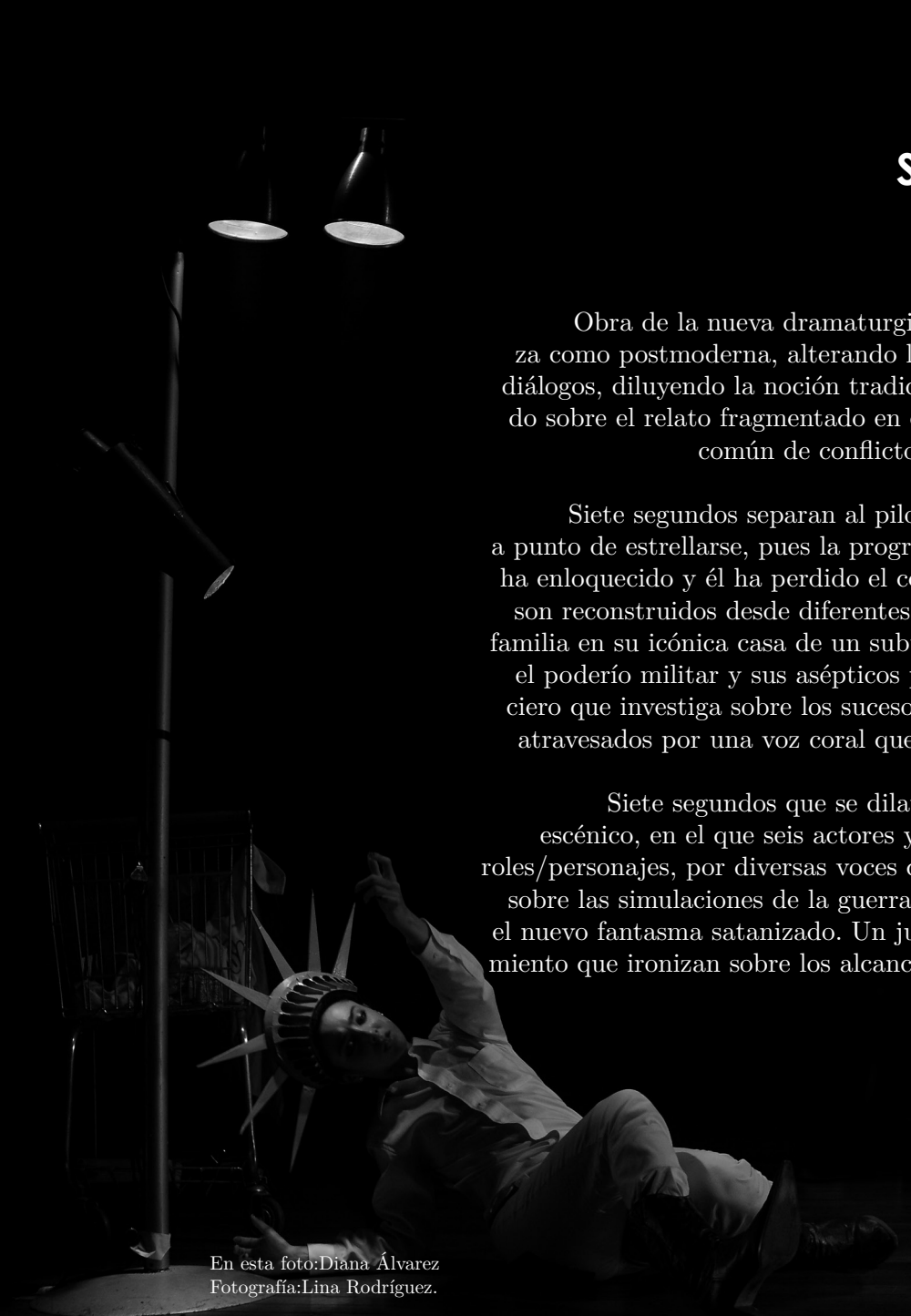
Obra de la nueva dramaturgia alemana, que se caracteriza como postmoderna, alterando la estrategia narrativa de los diálogos, diluyendo la noción tradicional de personaje y saltando sobre el relato fragmentado en el cual se ha disuelto la idea común de conflicto y por supuesto, del drama.

Siete segundos separan al piloto Brad de la tragedia, está a punto de estrellarse, pues la programación de su computadora ha enloquecido y él ha perdido el control. Estos siete segundos son reconstruidos desde diferentes lugares e intereses, desde la familia en su icónica casa de un suburbio norteamericano, desde el poderío militar y sus asépticos profesionales, desde un noticiero que investiga sobre los sucesos, diferentes puntos de vista atravesados por una voz coral que comenta el acontecimiento.

Siete segundos que se dilatan en una hora de discurrir escénico, en el que seis actores y actrices pasan por diversos roles/personajes, por diversas voces que configuran una polifonía sobre las simulaciones de la guerra actual contra el terrorismo, el nuevo fantasma satanizado. Un juego de fotogramas en movimiento que ironizan sobre los alcances bélicos teledirigidos y sus rasgos de deshumanización.

REPARTO

Daniel Castaño Bermúdez
Santiago Castro Rojas
Diana Alvarez Carvajal
Julián Garzón Vélez
Jefersson Quigua



En esta foto: Diana Álvarez
Fotografía: Lina Rodríguez.

De izq. a der: Jeferson Quigua, Diana Álvarez, (Arriba) Julian Garzón, Santiago Castro, Daniel Castaño. Fotografía: Romano Germán Barney



De izq. a der: Jeferson Quigua, Julian Garzón, Santiago Castro, Daniel Castaño. Fotografía: Romano German Barney



De izq. a der: Jeferson Quigua, Diana Álvarez, Santiago Castro, Julian Garzón, Daniel Castaño.
Fotografía: Romano Germán Barney

AÑO: 2012
PROGRAMA: LICENCIATURA EN ARTE TEATRAL
SEMESTRE: VIII 2012-2
OBRA: SIETE SEGUNDOS (IN GOD WE TRUST)
AUTOR: FALK RICHTER
DIRECTOR: FERNANDO VIDAL MEDINA

REPERTORIOS BACHILLERATO ARTISTICO EN TEATRO

LUNA BRUJA

SINOPSIS

¡A gozar! ¡El campamento está listo! Los niños de noveno grado se preparan a pasar una noche llena de juegos, infestada de historias de miedo...todas ellos son tan distintas pero saben- porque su maestra así se los ha enseñado- que la supervivencia de todos depende de saber trabajar en equipo, aprovechando las virtudes de todos los integrantes.

Más aún cuando, a mitad de la mágica noche, el conjuro de La Bruja Verde surge efecto y...¡¡¡ la luna cae a la laguna!! Ahora los niños se encontrarán perdidos, en medio del bosque y toparán con la Hormiga Nicolasa que sabe como volver a casa... a Filomena, niña que hace tiempo desapareció en un campamento similar; a Ratatulia, la juguetona ratona argentina; al Carpintero Lelo que no deja de machucarse los dedos...y a la feroz Bruja Verde, que los retiene en su casa para no dejarlos regresar al campamento.

Pero trabajando en equipo, y gracias a la virtud del amor, tendrán la oportunidad de volver a ver a su buena maestra, que los espera impaciente en el campamento...¿o tal vez no?

REPARTO

Aura Isabela Enríquez Sánchez:Nerdulia
Daniela Hernández Andrade:Filomena
Dayana Andrea Cárdenas:Ratatulia
Lady Daniela Echeverri González:Dolche
Sarith Daniela Silva Agudelo:Renata René
Sara Hurtado:Payasito
Sebastián Satizábal:Carpintero lelo
Laura Mosquera Hernández:Machorrita

DOCENTE INVITADA

Aura María Sáenz:Maestra Bruja

En esta foto: Aura Isabela Enríquez. Fotografía: Kristin Bartelsman.



En esta foto:Dayana A. Cardenas, Yuri Tatiana Salcedo, Laura Mosquera, Daniela Hernandez, Lady Echeverri.
fotografía:Kristin Bartelsman.



En esta foto:Sarith D. Silva, Laura Mosquera, Aura Isabela Enriquez, Yuri y Salcedo, Lady Echeverri/
fotografía:Kristin Bartelsman.

AÑO:2012
PROGRAMA:BACHILLERATO ARTÍSTICO EN TEATRO
GRADO: 9º
OBRA:LUNA BRUJA
AUTOR:VERSÓN LIBRE DE LA OBRA DE MÓNICA CARDONA
DIRECTOR:VÍCTOR HUGO ENRÍQUEZ LENIS

ROBIN HOOD

SINOPSIS

Aunque la historia original es de la Inglaterra del siglo XIII, la versión de esta obra de teatro montada por los estudiantes de grado noveno del Bachillerato artístico en teatro de Bellas Artes es completamente contemporánea.

En ella Robin y su banda se enfrentan a la corrupción y encabezan una rebelión contra la administración. Ladrón o héroe, este hombre de orígenes humildes se convirtió en el arquetipo del libertador para las futuras generaciones.

En esta nueva aventura Robin Hood se enfrenta a una administración corrupta que exige impuestos exorbitantes. Allí se enamora de lady Marien, y con la esperanza de ganarse el corazón de la dama, Robin reúne a un grupo de gente del pueblo y juntos empiezan una batalla para derrotar la injusticia...

Esta pieza está realizada con toda la fuerza y el vigor de actores y actrices jóvenes, con un alto contenido musical y una fuerte interpretación de actores en formación

REPARTO

Maria F Tirado: Marienne
Lina M Sandoval: Gisborne
Angelika Rosales Prado: Recaudador
Daniela Rojas R: Mortiana
Daniel Peña H: Juglar
Juan D Palacios: Fray Truck
J David Galves: Capitan
Jacob S Escobar: Juan
Paola A Duque: Archiduquesa, Ama
Jhon S Avila: Robin
M Lucero Henao: Vendedora



En esta foto: Angélica Rosales, Juan David Galvez, Paola Andrea Duque, Daniela Rojas, Daniel Peña, Yeiko Steven Escobar, Juan Diego Palacio, María Lucero Henao, María Fernando Tirado. fotografía: Kristin Bartelsman.



En esta foto: Juan David Galvez Angélica Rosales, Daniela Roja/ Fotografía: Kristin Bartelsman.

AÑO: 2012
AÑO: 2012
PROGRAMA: BACHILLERATO ARTÍSTICO EN TEATRO
GRADO: 10°
OBRA: ROBIN HOOD
AUTOR: MAURICIO KARTUN Y TITO LOREFICE
DIRECTOR: JOSÉ FENER CASTAÑO

LA PANDILLA DE LOS HOMBRES GRISES

SINOPSIS

En un viaje particular, un pasajero relata la siguiente historia, no se sabe si está sucediendo, o sucederá o quizás ya sucedió: Alguna Parte es un lugar donde los hombres grises absorben el tiempo de los humanos, los embaucan haciéndoles imaginar otra realidad, viven entre las sombras, del tiempo hacen humo, nadie debe saber que existen. A este lugar llega Momo, una niña, ella hace amigos y logra descubrir a la pandilla gris poniéndolos en peligro.

¿Podrá Momo salvar a sus amigos?
¿Recibirá ayuda de alguien para devolver el tiempo a los humanos?

REPARTO

Brayan Alejandro Noreña: Profesor Chiflado
Jorge Leonel Montaña: Fussi, Gallo, Hombre Gris
Stevens Pino: Gigi, Espía Gris
Omar Alejandro Ceballos: Grande - Pasajero Enigmático
Lizzy Johan Cardona: Beata, Mamá de Fussi, Bebenina Mujer
Angie Nathalia Lobo: Azafata, Dama Gris
Yuli Natalia Cardona: Momo
Angela Gabriela Cárdenas: Beppo, Carla, Bebenina Muñeca
Paula Michelle Moreno: Azafata, Beata, Mujer Gris
María Paula Triviño: La Gorda Liliana, Mujer Gris
Daniela Giraldo: Beata, Igor, Mamá de Fussi,
Nicoole Valeria Salazar: Mamá de Fussi, Carla, Mujer Gris

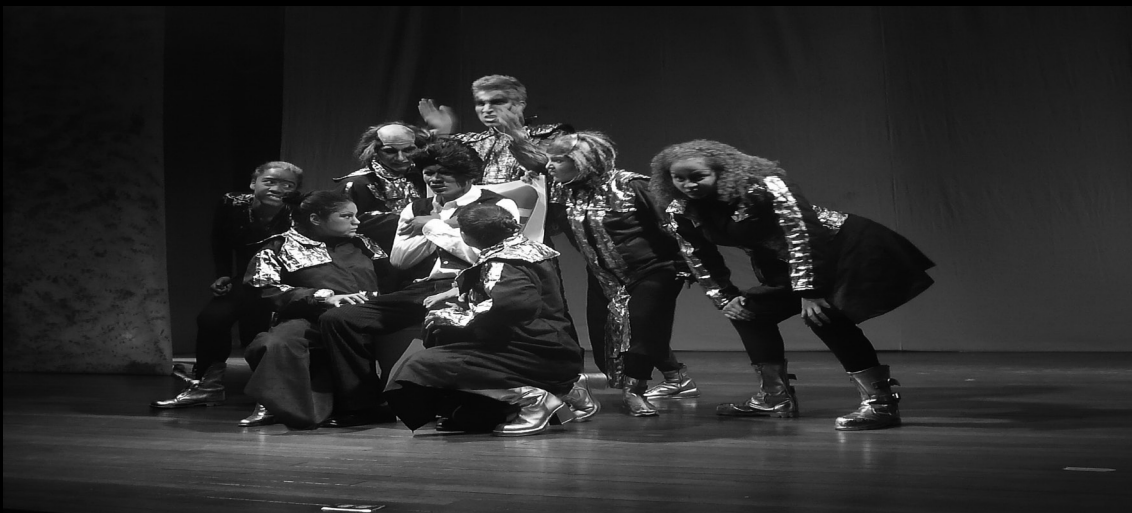
DOCENTE INVITADO

Iván Barlaham Montoya: Pasajero Enigmático, Maestro Hora





En esta foto: Yuli Nathalia Cardona, Ángela Gabriela Cárdenas /Fotografía:Kristin Bartelsman.



En esta foto: Yuli Nathalia Cardona, María Paula Triviño, bryan Alejandro Noreña, Jorge Leonel Montaña, Omar Alejandro Ceballos, Diana Isabel Giraldo, Angie Nathalia Lobo. /Fotografía:Kristin Bartelsman.

AÑO:2012
PROGRAMA:BACHILLERATO ARTÍSTICO EN TEATRO
GRADO: 11°
OBRA:LA PANDILLA DE LOS HOMBRES GRIS
AUTOR:VERSIÓN LIBRE DE LA NOVELA "MOMO" DE MICHAEL ENDE
DIRECTOR:VIVIAN LORENA CAMPO

LAS AVENTURAS DE ARTURO Y SUS CABALLEROS

SINOPSIS

El mago Merlín convoca al rey Arturo y los caballeros de la mesa redonda para encargarles la misión de encontrar el santo grial, que es custodiado por un minotauro. Así es como inicia la aventura de los valientes caballeros que en el camino enfrentan dragones, hechiceras, aves de rapiña, la medusa y asesinos de la cuchara, quienes les impiden continuar con la búsqueda de la reliquia. En un cruce de caminos los caballeros descubren que los obstáculos son enviados por el mago Merlín para ayudar a Arturo a ser quien encuentra la copa sagrada. Finalmente el menos esperado de los caballeros es quien encuentra el galardón y con esto gana la vida eterna.

REPARTO

Rey Arturo: Camilo Ospina
Mago Merlin: Jenifer Moreno
Galahad: Paola Enriquez
Lancelot: Victoria Barón
Parcifal: Anderson ramirez
Tristan: Tatiana Quintero
Agravaín: Richard Ramos
Minotauro: Maria Eugenia Mendoza
Hechicera: Daniela Soto
Dragon: Estefania Ortiz
Medusa: Laura Sandoval
Asesinos de la Cuchara: Daniela Soto, Paola Enriquez,
Estefania Ortiz, Laura Sandoval.
Aves de Rapiña: Estefania Ortiz, Daniela Soto, Laura Sandoval



En esta foto: Victoria Isabella Barón, Anderson Ramírez Escudero, Richard Steven Ramos, Tatiana Quintero, Camilo Ospina, Yennifer Moreno/Fotografía:Kristin Bartelsman.



En esta foto: Laura Isabel Sandoval, Daniela Soto, Paola Andrea Enríquez, Anderson Ramírez Escudero.
Fotografía:Kristin Bartelsman.

AÑO:2012
PROGRAMA:BACHILLERATO ARTÍSTICO EN TEATRO
GRADO:11º
OBRA: LAS AVENTURAS DE ARTURO Y SUS CABALLEROS
AUTOR:MAVIM MERCEDES SÁNCHEZ
DIRECTOR:MAVIM MERCEDES SÁNCHEZ

Proyecto

Especialización en Dramaturgia

Cali 2011 – 2013

Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle
en convenio con la Universidad de Antioquia.

Elicenia Ramírez Vásquez.¹

¹Egresada del Bachillerato Artístico en Teatro, 1996 , Bellas Artes, Cali; Licenciada en Literatura, 2002, y Magister en Literatura Colombiana y Latinoamericana, 2007, Universidad del Valle. Coordinadora de la Especialización en Dramaturgia, Convenio UdeA – Bellas Artes, docente de la FAE, Bellas Artes, Cali. Correo electrónico: gaceli@gmail.com



En esta foto de izquierda a derecha: Henry Caicedo, Lucía Amaya, Maria Clara Borrero, Elizabeth Conde, Dora Inés Restrepo (Decana Artes Escénicas B.A.), Jackeline Gómez, Oscar Campo, Ramón Daniel Espinosa R. (Rector Bellas Artes), Ana María Bolívar (vicedecana de Artes -UdeA), Francico Londoño (Decano de Artes -UdeA), Alexander Losada, Ruth Rivas, Fernando Vidal, Thamer Arana, Elicenia Ramírez.

A pesar de los contratiempos y dificultades, enredos y demás peripecias propias de un drama, el pasado 11 de diciembre, en la sala de Música de Cámara se graduaron ocho estudiantes que hicieron parte de la 1era cohorte de la Especialización en Dramaturgia, que se realizó en Bellas Artes de Cali entre los años 2011 y el 2013. Un proyecto académico que comienza en 1999, cuando un equipo conformado por visionarios del departamento de teatro de la Universidad de Antioquia y de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, se propusieron traer a Cali una extensión del posgrado en Dramaturgia. Una iniciativa con la que se buscaba fortalecer y profesionalizar la creación dramática en el sur occidente del país.

Sin embargo, se necesitaron diez años y de mucha paciencia para hacer realidad este sueño. En la administración del Henry Caicedo, rector de Bellas Artes y Fernando Vidal, decano de la Facultad de Artes Escénicas de ese entonces, se realizaron los convenios interinstitucionales que permitieron iniciar la Especialización en Dramaturgia en Bellas Artes de Cali en marzo de 2012. Luego de un largo año de convocatoria para ajustar el cupo requerido se logró reunir un grupo de 17 profesionales, de diversos campos de las artes escénicas y las audiovisuales de la ciudad, dispuestos a exigentes e intensas jornadas de 24 horas de trabajo de jueves a domingo, cada semana, durante un año.

Por sus condiciones particulares, el posgrado se constituyó en un espacio de alta calidad que propició un enriquecedor encuentro entre creadores y académicos de las artes, en una ciudad que se ha caracterizado por ser pionera y faro de las expresiones teatrales del país, con figuras como el maestro Enrique Buenaventura. Tales condiciones fueron la variedad de investigadores, actores, escritores, artistas y dramaturgos invitados que nutrieron las posibles miradas sobre el teatro; los densos contenidos que mostraban la complejidad de la expresión dramática a lo largo de los siglos; los múltiples discursos teóricos y así como los ejemplos de diversas prácticas escénicas que enmarcaban las discusiones; las extenuantes jornadas y, sobretodo, la variedad de los participantes que habían esperado por mucho tiempo la promesa de una experiencia académica que nutriera sus inquietudes y sobretodo su pasión por el teatro.

Un escenario excepcional que nos permitió conversar, pensar y arriesgar lecturas y reflexiones sobre el arte teatral que se ha hecho en Cali en las últimas décadas. Lo mejor de todo es que a partir de esto, se estimularon y fortalecieron proyectos creativos, así como iniciativas en el campo de la investigación dramática que tienen como objeto identificar las búsquedas estéticas que se han estado desarrollando en diversos contextos educativos y culturales de Cali. Cada uno de los trabajos de grado de los estudiantes da buena cuenta de ello, definiéndose caminos aún por explorar y afianzar en la dramaturgia contemporánea caleña.

Pero el proyecto semilla de cada una de las indagaciones que realizarían los estudiantes fueron los Talleres de Dramaturgia, dirigidos a creadores y docentes del sur occidente del país. En convenio con el Ministerio de Cultura, se realizaron 17 talleres de dramaturgia, entre los meses de agosto, septiembre y octubre de 2012, en los que participaron más de 200 creadores y maestros de artes escénicas. Cada uno de los estudiantes de la Especialización se trasladó a un municipio para llevar a cabo una propuesta pedagógica y creativa que le permitiera poner a prueba sus propias búsquedas y puntos de vista sobre el teatro. Esto con el ánimo de replicar los conocimientos adquiridos y generar un diálogo de experiencias y saberes.

En esa medida, este proyecto de la Especialización en Dramaturgia logró trascender el aula de clase, a veces autista a la realidad, para dejarse afectar y plantear preguntas acerca de la razón de ser del teatro hoy en nuestra sociedad, sus condiciones, la forma en que es percibido, en la que se enseña, en la que se ve, en la que aún existe.

Si bien hay muchas cosas por revisar en la forma en que se piensa el arte en la academia, en la manera en que se enseña, se concibe como objeto de pensamiento y forma de expresión humana, a veces atada a dinámicas que no le pertenecen, vale la pena apostarle a proyectos como este que en esencia propician el encuentro y el diálogo, tan necesarios para generar nuevas preguntas que abran nuevos caminos o al menos nos permita reconocer los ya recorridos.

Graduados y sus Proyectos de creación realizados:

Eugenio Gómez Borrero:

“La muela” y “Abderus”: Dos ejercicios de manipulación textual. En el marco de la indagación y reflexión acerca del tema de la adaptación teatral, en este trabajo se realizan dos ejercicios de manipulación textual: La muela, a partir del cuento Un día de éstos de Gabriel García Márquez y Abderus, inspirado en el relato Los caballos de Abdera de Leopoldo Lugones. Como punto de partida para abordar formalmente este trabajo de escritura dramática se eligen los principios metodológicos empleados por José Sanchís Sinisterra en sus procesos de adaptación, o como él mismo prefiere denominarlos: procedimientos de manipulación textual.

.....

Elizabeth Conde:

“Una Antígona menos” es un ejercicio dramático en el que se explora la tensión entre el acto creativo, el acontecimiento como panfleto y la cotidianidad de apariencia simple. Como acto creativo se acoge los recuerdos dolorosos de una realidad humana, la violencia, expuesta y que requiere transgredir las leyes de la normalidad para su comprensión. Por su parte, el acontecimiento como panfleto se entiende como el peligro permanente que ataca el valor poético de la escritura porque, en palabras de Ernesto Sábato, es extenso, confortable y es campo de la candidez del “realismo ingenuo”. Y el reconocimiento de la cotidianidad de apariencia simple al ser puesta como subjetividad que impone el tratamiento estético de la fragmentación y la discontinuidad temporal y espacial como forma discursiva.

.....

Alexander Losada:

Este proyecto pretende exponer el proceso que se lleva a cabo en la escritura del texto teatral “Trece Cabezas” Desarrollado a partir de una imagen

documental. Esta imagen aparece en la búsqueda que se hizo de documentos fotográficos sobre el tema “La desaparición de personas en zonas urbanas” en el que se encontró una foto que muestra trece cabezas de personas desaparecidas y que fueron encontradas en fosas comunes en lugares adyacentes a la Universidad Libre, zona urbana de Barranquilla. Cada cabeza es una historia y cada historia se articula a un acontecimiento central: “La desaparición de indigentes”. Esto nos lleva a indagar sobre el acontecimiento social urbano “El tráfico de órganos”. De esta manera, la imagen es fuente del futuro proceso de escritura que dará como resultado un texto dramático.

.....

María Clara Borrero:

“Los funerales”. Consiste en un ejercicio de adaptación de un guion para cine a formato teatral. La propuesta de “Los Funerales” surge del deseo de abordar un tema presente en la vida de toda una generación de colombianos: el conflicto armado. Pero no en el campo de batalla y sus horrores, sino en un hogar, en medio de gentes de antaño, felices y para las que la guerra no significaba nada.

.....

Lucía Amaya:

Texto material audiovisual “Paseo” como plataforma base para una narrativa postdramática y transmedial. Reflexión teórica. Esta reflexión teórica presenta el resultado del Texto Material Audiovisual “Paseo”. Para ello se acogen técnicas de la Investigación Narrativa donde las fronteras entre las disciplinas sociales y humanas se vuelven borrosas. Se tiene como eje de análisis la experiencia: un paseo millonario que tuvo lugar el 20 de enero del 2010 y del que fue objeto Lucía Amaya.

Ruth Rivas Franco:

“El canto del pájaro guaco” de la creación colectiva a la reescritura en solitario. En este trabajo se hace un recuento del proceso creativo que conlleva la escritura de la obra “El canto del pájaro guaco”, así como la revisión teórica y práctica de algunos conceptos que fueron claves en dicho proceso. El canto del pájaro Guaco, es una obra que parte de la observación de las Ceremonias Fúnebres afro y que indaga en la Creación Colectiva como proceso de escritura, ya que esta permite desde el papel que el texto literario esté cargado de virtualidad escénica, concepto acuñado por Dubatti en el que el texto dramático en un proceso de escenificación, ha sido atravesado por las matrices constitutivas de la teatralidad. Este trabajo de grado recibió mención meritoria.

.....
Jackeline Gómez Romero:

Las estructuras de movimiento como detonante para la construcción de un texto dramático “El vuelo”. Este trabajo se inscribe en la línea de investigación en Pedagogía Teatral que viene trabajando hace algún tiempo en el tema Pedagogía del Cuerpo: las diferentes formas de abordar los entrenamientos en función del acto comunicativo de la escena, el cuerpo como palabra y la palabra como acción. Desde estos parámetros, surge la necesidad de generar un material que hable de la experiencia de escritura del cuerpo y así mismo del texto dramático que surge de la experiencia corporal, entendiendo el cuerpo como un generador de conocimiento, de códigos, de lenguajes y que en últimas también va en la vía de la creación teatral. La obra “El vuelo” de Jackeline Gómez participó en el Festival Universitario Regional de Teatro Universitario ASCUN Cultura, 2013, en

Pasto, Nariño, en el que ocupó el 1er puesto como mejor puesta en escena, mejor dirección y mejor dramaturgia.

.....
Óscar Campo Hurtado: “Monólogo del renegado o el espíritu confundido”. Ensayo experimental que indaga sobre la obra “Elegías de Varones ilustres de Indias” de Juan de Castellanos, con alusiones a las obras de London, Conrad, Defoe, William Burroughs, Lautremont, Pérez Reverte, Brito García y a los relatos de los cronistas españoles en los primeros años de la conquista.

El diablo de esta historia fue uno de los diez millones de demonios que llegaron a América en los primeros cien años del descubrimiento. A través de un monólogo cuenta la historia de su periplo por estas tierras, haciendo mofa y crítica del gran desastre que ha sido la conquista en esta parte del continente, donde parece que la conquista nunca termina. No es Lucifer, el demonio de los vanidosos, de los gobernantes y de todos esos mafiosos que han mandado en el mundo. Ni tampoco Mefistófeles, el diablo de Fausto, de calvinistas, de luteranos, de comunistas y de todos los que quieren verlo todo convertido en un basurero industrial. Es un demonio mucho más insignificante, salido de los morbos nocturnos de un cura y una monja pobres por allá en ese mundo oscuro y tenebroso que era España en el siglo trece y traído a nuestras tierras por el padre Juan de Heredia y por Juan de Castellanos, el escritor de las Elegías de Varones Ilustres de Indias, una de las glorias Máximas de las poesías españolas en los primeros años de la conquista. Este trabajo de grado recibió mención meritoria.

DOCENTES DE LA ESPECIALIZACIÓN EN DRAMATURGIA – EXTENSIÓN CALI 2012-2013

Beatriz Rizk: (Colombia-Estados Unidos) Conocida por su extensa e intensa labor profesoral, investigativa, ensayística y editorial relacionada con el teatro latinoamericano. Graduada en altos centros de estudios (University Center, CUNY, N.Y. Spanish & Latin American Literatures & Civilization; M.A.1978-New York University, N.Y. French Literature & Civilization). Su experiencia profesoral se ampliaría, como profesora visitante, en la Universidad Atlántica de Boca Ratón, Florida, y en el Queens College. En la actualidad, labora en Teatro Prometeo, Miami Dade College.

Víctor Viviescas:(Medellín) Investigador, autor y director teatral. Doctor en Estudios Teatrales de la Universidad de París III, Sorbona Nueva, y magíster en Literatura de la Universidad Javeriana de Bogotá. Integra el Grupo de investigación en historia y literatura de la Universidad Nacional, donde desarrolla una investigación sobre teatro y escritura dramática, y un proyecto de análisis de la dramaturgia colombiana desde la perspectiva de los géneros dramáticos.

Emilio García Wehbi:(Buenos Aires) Artista interdisciplinario que trabaja en el cruce de lenguajes escénicos. En 1989 funda El Periférico de Objetos, grupo paradigmático del teatro experimental argentino.

Carlos Enrique Lozano:(Cali) Egresado del posgrado en dramaturgia de la Universidad de Antioquia en Medellín y el programa de dramaturgia del Instituto Nacional de Arte Dramático de Australia (NIDA). Master en escritura creativa de la Universidad de Nueva Gales del Sur (UNSW).Cofundador del grupo teatral Cualquiera Producciones en Cali, con el que ha trabajado 5 montajes propios. Actualmente realiza un Doctorado en Buenos Aires.

Ana María Vallejo: (Medellín) Actriz, dramaturga, directora, profesora. Ana María trabaja desde sus inicios en diferentes aspectos de la actuación, de la puesta en escena y de la escritura en teatro y en cine. Realizó sus estudios en New York, París, y Medellín. A lo largo de su carrera Ana María ha trabajado con múltiples artistas, en proyectos tan ricos como diversos, por ejemplo con Paolo Magelli, Adela Donadio, La compañía Dromesko (Francia), Río Teatro Caribe (Venezuela), Mapa Teatro, Teatro Petra, ExFanfarria Teatro (Colombia).

Tania Cárdenas: (Bogotá) Escritora de textos teatrales, libretista y editora de guiones. Ganadora del Premio Lope de Vega, premios Villa de Madrid, 1998.Se graduó de antropología en la Universidad de los Andes y se formó en escritura dramática en la Casa del Teatro, gracias a maestros como Víctor Viviescas, Fabio Rubiano y Carlos José Reyes.

Mario Cardona Garzón: (Cali) Actor que hizo parte del TEC de Enrique Buenaventura. Doctor en Ciencias de la Educación área Pedagogía Latinoamericana. Universidad de Nariño (RUDE-COLOMBIA). Docente de la Universidad de Antioquia y creador de la cátedra Enrique Buenaventura.

Christina Marín: (Estados Unidos) Docente en el programa de teatro de la Universidad Emerson College, Boston. Doctora en Teatro de la Universidad de Tempe, Arizona. Investigadora del trabajo de Augusto Boal y el teatro del oprimido.

Mario Yepes:(Medellín) Desde 1972 docente de actuación, de dirección y de historia del teatro, y en particular de puesta en escena de ópera en la Facultad de Artes de la Universidad de An-

tioquia, donde fundó la carrera de teatro. Dirigió grupos teatrales de obreros y de reclusos. En 1988 recibió el título de Maestro en Arte Dramático Honoris Causa. Ha sido fundador de los grupos Taller de Artes y El Tablado. Ha sido editor y traductor

Jorge Ivan Grisales Cardona:(Medellín) Actor, dramaturgo y director de teatro. Comunicador, periodista, con Maestría en Dramaturgia y Dirección de la Universidad de Antioquia (Medellín), en la que desarrolló una investigación acerca de la Dramaturgia del Acontecimiento. Especialista en Voz Escénica de la Escuela de Arte Dramático y de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá). Ha sido profesor de teatro, expresión oral y corporal en varias universidades, y ha realizado talleres regionales en festivales de teatro de país. Es cofundador y miembro del Taller de Artes de Medellín, creado en 1976.

Sandra Camacho López: (Bogotá) Actriz, investigadora y docente. Con maestría y doctorado en Teatro y Artes de Espectáculo en la Universidad París III SorbonneNouvelle. Actualmente es docente de pregrado y posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital de Bogotá.

Eduardo Sánchez Medina:(Medellín) Dramaturgo, director y docente universitario especializado en teatro. Egresado del Instituto de Teatro Música y Cinematografía Cherkasov -San Peterburgo, Rusia. Se desempeña como profesor del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Es además catedrático de la Especialización en Intervención Creativa de la Colegiatura Colombiana. Con una trayectoria de más de 20 años en el ámbito teatral como actor, director y dramaturgo.

Thamer Arana:(Medellín) Maestro en Arte Dramático y Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia; Doctor en

Artes Escénicas de la Universidad Autónoma de Barcelona; Profesor de Teatro de la Universidad de Antioquia.

Diana Ospina Pineda: (Medellín) Docente y escritora de guiones y cuentos. Magíster en Literatura Colombiana de la Universidad de Antioquia, Especialista en Dramaturgia, de la misma Universidad y especialista en Guiones y dirección de televisión, cine y radio. Actualmente trabaja como Docente en la Universidad de Antioquia del curso de Integración de TIC a la docencia, además he sido guionista y realizadora de las series de televisión educativa.

Eduardo Serrano:(Cali) Estudios D.E.A. Universidad de París VIII, Francia. Su especialidad es el Análisis de Discurso, Semiótica Narrativa y Teorías Literarias. Hace parte de Centro de Investigación en Psicología, Cognición y Cultura, de la Universidad del Valle.

Pedro Posada Gómez:(Cali) Pedro Posada Gómez es miembro de la Academia Colombiana de Filosofía, y actualmente hace parte del grupo de Investigación Mentis en Filosofía de la Mente y Ciencias Cognitivas, Categoría A de Colciencias, adscrito a la Facultad de Humanidades; también es autor del libro “Argumentación: Teoría y Práctica” de la Editorial de la Facultad de Humanidades, escrito en el 2004, y que acaba de ser reeditado por el Programa Editorial de la Universidad del Valle.

Gustavo Aragón: (Cali) Licenciado en Literatura y magíster en Literatura Colombiana y Latinoamericana de la Universidad del Valle. En la Licenciatura en Literatura de la Universidad del Valle es profesor nombrado para los cursos de Literatura Clásica Griega, Literatura Clásica Latina y Narrativa Medieval y Renacentista. Pertenece al nodo Valle (EnredateVé) de la Red para la Transformación de la Formación Docente en Lenguaje.



CONVOCATORIA

Con el propósito de incentivar la participación de docentes, artistas e investigadores del campo de las artes escénicas, escritores, estudiantes de los semilleros de investigación y articulistas externos, la Revista Papel Escena de la Facultad de Artes Escénicas abre la convocatoria para su edición número 13 – 2014, para que envíen sus colaboraciones centradas en los temas de investigación-creación y en la sistematización de entrenamientos para la formación de actores.

Entrega para selección en el Consejo Editorial:

La confirmación de su participación se recibirá hasta el viernes 28 de febrero de 2014 y el artículo deberá entregarse para su respectiva selección hasta el 31 de marzo de 2014.

Al inicio del artículo deberá escribirse el resumen o abstract del mismo – aproximadamente 100 palabras -, con las palabras clave y una breve presentación del autor o autora. El texto deberá estar escrito en fuente Arial, con una dimensión de 11 puntos, e interlineado 1,5 espacios.

Las fotografías que cada autor anexe a su trabajo deberán tener el respectivo crédito: Nombre del fotógrafo, título de la obra y nombre de las personas que aparecen en la fotografía. Sin estos requisitos no podrá editarse el material que deberá estar en buen estado si se trata de fotografía análoga y tener una buena resolución en el caso de la fotografía digital (300ppp) en todo caso y por razones de orden técnico, la selección y edición final del material anexado corresponderá al equipo de diseño de la Revista.

Selección final:

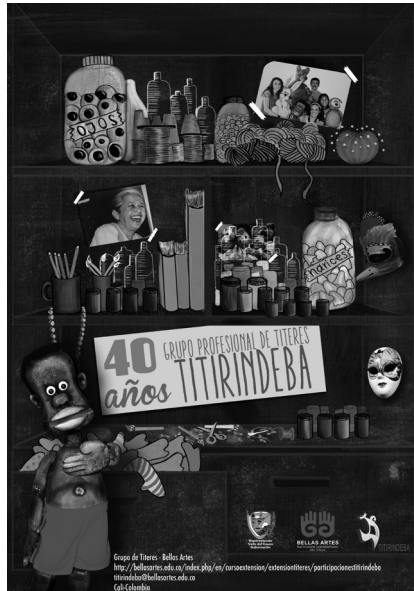
Una vez hecha la lectura de los artículos, se seleccionaran según criterios editoriales y se harán las correcciones pertinentes en caso de que haya que efectuar ajustes a los textos. El envío de cualquier material escrito o gráfico a Papel Escena no establece compromiso de publicación.

Dirección de envió:

La dirección electrónica para envío de sus artículos es: artesescenicas@bellasartes.edu.co o a: Facultad de Artes Escénicas –Bellas Artes, Av 2ª Norte N° 7n-28, Cali, Colombia.

GRUPOS ARTÍSTICOS PROFESIONALES DE BELLAS ARTES

Grupo profesional de títeres TITIRINDEBA 40 AÑOS



.....

Banda Departamental del Valle del Cauca 76 AÑOS





EDUCACIÓN SUPERIOR

EDUCACIÓN BÁSICA Y MEDIA



Facultad de Artes Escénicas

Licenciatura en Arte Teatral

Registro Calificado

Res.# 3288 del 25 de abril de 2011

- Bachillerato Artístico en Teatro



Facultad de Música

Conservatorio Antonio María Valencia

Interpretación Musical

Acreditación de Calidad

Registro Calificado

Res.# 17688 de diciembre de 2009

- Primaria Musical
- Secundaria en Música
- Educación Media en Música



Facultad de Artes Visuales y Aplicadas

Diseño Gráfico

Registro Calificado

Res.# 17688 del 6 de diciembre de 2013

Artes Plásticas

Registro Calificado

Res.# 17692 del 6 de diciembre de 2013



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE

EDUCACIÓN CONTINUADA

Facultad de Música Conservatorio Antonio María Valencia

INICIACIÓN MUSICAL (6 niveles)

Dirigido a: Niños y niñas de 4 a 5 años.

GUITARRA POPULAR (7 niveles)

Dirigido a: Niños mayores de 10 años, jóvenes y adultos.

LECTO GUITARRA (4 niveles)

Dirigido a: Estudiantes de Nivel IV en adelante.

FLAUTA DULCE (6 niveles)

Dirigido a: Niños y niñas de 6 a 12 años.

PIANO (4 niveles)

Dirigido a: Niños de 6 a 12 años y jóvenes de 12 a 18 años.

PERCUSIÓN (5 niveles)

Percusión Latina
Dirigido a: jóvenes y adultos.

TÉCNICA VOCAL (4 niveles)

Dirigido a: Jóvenes y adultos (mayores de 15 años).

TALLER DE MARIMBA CHONTA (2 niveles)

Dirigido a: Niños y jóvenes de 8 a 20 años.

Facultad de Artes Visuales y Aplicadas

PINTURA INFANTIL (3niveles)

Dirigido a: Niños y niñas de 6 a 10 años.

DIBUJO ARTISTICO (2 niveles)

Dirigido a: Niños mayores de 10 años, jóvenes y adultos.

PINTURA AL ÓLEO (2 niveles)

Dirigido a: Niños mayores de 10 años, jóvenes y adultos.

PINTURA EXPERIMENTAL

Dirigido a: Jóvenes y adultos.

CURSO BÁSICO DE DISEÑO GRÁFICO DIGITAL (2 niveles)

Adobe Photoshop + Corel Draw

Dirigido a: Jóvenes y adultos.

TALLER DE FIGURA HUMANA (2niveles)

Dirigido a: Jóvenes y adultos.

Facultad de Artes Escénicas

ARTES INTEGRADAS (2 niveles)

Dirigido a: Niños y niñas de 6 a 8 años.

ACTUACIÓN PARA NIÑOS (3 niveles)

Dirigido a: Niños y niñas de 9 a 11 años.

ACTUACIÓN (5 niveles)

Dirigido a: Jóvenes y adultos de 15 a 18 años.

TALLER DE TÍTERES

Dirigido a: Jóvenes y niños de 6 a 15 años.

Mayores informes:

Av 2ª Norte 7N-28 Cali, Colombia

PBX:488 3030 FAX:6685583

www.bellasartes.edu.co

Inscripciones permanentes



Se terminó de imprimir en los talleres de Impresos Richard Ltda.

En la edición se usaron las fuentes Arial, Bodoni, Century Gothic, HelveticaLT,
Impact y Latin Modern.

Para la impresión se usó papel propalcote 115 gr en las páginas interiores
y de 240 gr en la caratula.

El tiraje fue de 1.000 ejemplares.



Facultad de Artes Escénicas



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE