



Papel Escena

Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas

Nº 15 - 2017

ISSN 0124 - 4833

Cali - Colombia



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE

Facultad de Artes Escénicas

Papel Escena

Av 2a Norte # 7N - 28 Cali, Colombia
PBX 620 33 33 FAX: 668 55 83
e-mail: arteseszenicas@bellasartes.edu.co
www.bellasartes.edu.co



Papel Escena

Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas
Nº 15 - 2017

Rector

Ramón Daniel Espinosa Rodríguez

Directora - Editora

Ida Valencia Ortiz

Vicerrectoría Académica y de Investigaciones

Dora Inés Restrepo Patiño

Consejo Editorial

Oswaldo Hernández Dávila

Ruth Rivas Franco

Ida Valencia Ortiz

Vicerector Administrativo y Financiero

Jose Albeiro Romero Ceballos

Diseño y Diagramación

Mario Alejandro Castro Rojas

Decano de la Facultad de Artes Escénicas

Oswaldo Hernández Dávila

Portada & Contraportada

Serie fotográfica MOMENTO

“Estamos Juntos”

Cuerpo-Ciudad & Movimiento-Arte de Acción.

Fotografía: Marlene Cristina Gómez Rodríguez.

Permitida la reproducción citando las fuentes

ISSN 0124 - 4833

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

Contenido

PAG.
Memoria de papel 10

El movimiento teatral en Cali.

Guillermo Piedrahita.

PAG.
Escena investigativa 23

Los papeles del infierno: Del motivo a la isotopía

Ruth Rivas Franco.

La ética y sus efectos dramáticos
Leonelia González

PAG.
42

Pitá – Pitá: un paso por el fenómeno de transformación de la música tradicional del caribe colombiano.
Alexander Duque García

PAG.
54

Entrenamiento corporal del actor en formación
Patricia Gutiérrez y Luz Ángela Monroy

PAG.
74

Estudio correlacional de creatividad motricia
Luz Elena Muñoz Salazar

PAG.
82

Teatro callejero campesino
Juanita Paloma Gutiérrez Cuenca

PAG.
94

Las industrias culturales y el ejercicio de un teatro independiente. Caso: Teatro Experimental de Cali
Dayra Yanitza Restrepo Castañeda

PAG.
106

El aula: lugar de des-encuentro de los cuerpos
Hernando Reyes

PAG.
116

Otras prácticas pedagógicas desde el teatro para el post-acuerdo.
María Alejandra Escobar García
Braham Stiven Mera Ricardo

PAG.
126

Al final del paraíso. Pequeña farsa
Luis Eduardo Arcila.

PAG.
134

PAG.
Galería de papel 138

MOMENTO “Estamos Juntos”-Cuerpo - Ciudad & Movimiento- Arte de Acción.

Marlene Cristina Gómez Rodríguez.

PAG.
Estreno de papel 148

Todos nosotros dados.

Genny Cuervo.

PAG.
Repertorio 158

Posguerrando.

Camilo Capote.

Libra de carne.
Mavim Sánchez Melo.

PAG.
162

La intrusa.
Jackeline Gómez Romero.

PAG.
164

Fausta.
Leonelia González.

PAG.
166

El joven rey.
Alberto Ocampo.

PAG.
168

Café Voyeur.
Ariel Martínez.

PAG.
170

Ángela.
Guillermo Piedrahita.

PAG.
172

Editorial

La edición número 15 de *Papel Escena* evidencia el esfuerzo investigativo y escritural de la Facultad de Artes Escénicas por entregar a la comunidad académica resultados de búsquedas específicas en torno al ejercicio docente y artístico. Es de valía inigualable este diálogo con pares académicos, estudiosos y diverso público interesado en los sucesos que involucran la Educación artística. Publicar una revista de este tipo significa que la comunidad participante necesita difundir sus recientes hallazgos, se dimensiona la investigación como una herramienta de la labor docente, que actualiza los conocimientos y complementa las actividades del aula con una mirada global sobre el estado del arte y motiva a la comunidad estudiantil a asumir la academia y las puestas en escena como integrantes de una labor investigativa, donde se adquieren compromisos individuales que benefician al colectivo. Esa retroalimentación es vital para la formación universitaria, es la que evita que los saberes se anquilosen en la repetición.

En esta ocasión se presentan las investigaciones más recientes del grupo docente de la Licenciatura en Artes Escénicas, de estudiantes egresados y de estudiantes de posgrado de otras universidades latinoamericanas. Abre la revista la sección “Memoria de papel” con un texto del maestro Guillermo Piedrahita sobre el movimiento teatral en Cali, que desde inicios del siglo XX empieza su constitución y vive una serie de transformaciones que le consolidan. “Escena investigativa” es la segunda sección de la revista que presenta los productos de las investigaciones realizadas en torno a las diversas posibilidades convocadas por el teatro y la pedagogía de las Artes Escénicas.

Los papeles del infierno: Del motivo a la isotopía de la maestra Ruth Rivas Franco, presenta la metodología y los resultados del análisis dramaturgico de la obra de Enrique Buenaventura *Los papeles del infierno*. Para esto

indaga en los motivos y las isotopías, como una manera de acceder a la virtualidad escénica del texto dramático. El segundo artículo titulado *La ética y sus efectos dramáticos* escrito por Leonelia González, parte de la experiencia del laboratorio realizado en las asignaturas Actuación IV y Montaje II en Bellas Artes, en el que se experimentó el montaje de dos obras bajo procesos diferentes: uno con la ausencia y el otro con el establecimiento de pautas que regularan las relaciones durante procesos de creación. El texto afirma que atender al componente ético de manera específica, incide en los resultados escénicos y por eso es fundamental implementarlo en los procesos de producción teatral.

El tercer texto del profesor Alexander Duque García se titula *Pitá–Pitá: un paso por el fenómeno de transformación de la música tradicional del caribe colombiano*, entrega a detalle las técnicas de ejecución del tambor alegre para la interpretación del pitá-pitá, el ámbito técnico musical incluyendo aspectos sobre golpes, ejecución y notación musical especial, así como el contexto de la música tradicional del Atlántico. El autor entrega un fragmento de su composición titulada “*Dueto Pitá Pitá*”, producto de su investigación. Finalmente, el autor da su punto de vista sobre el fenómeno de transformación de la música tradicional colombiana.

Las maestras Patricia Gutiérrez y Luz Ángela Monroy presentan su artículo titulado *Entrenamiento corporal del actor en formación* como resultado de su investigación en torno al interrogante sobre ¿Cuáles son las facultades que debe desarrollar un actor más allá de las habilidades físicas?, parten de la noción del cuerpo como herramienta expresiva del actor y del enfoque holístico del ser humano como una entidad que involucra diversos aspectos socio-afectivos, psíquicos e intelectuales que deben atenderse específicamente en el entrenamiento de quienes se forman en el arte teatral.

Estudio correlacional de creatividad motricia de Luz Elena Muñoz Salazar es el resultado de

la investigación realizada por la autora en torno a identificar las relaciones entre el rendimiento académico en estudiantes de Artes escénicas, la creatividad motricia y el autoconcepto. El enfoque cuantitativo de su investigación y las variables que considera, son un recurso educativo que permiten programar estrategias de trabajo en el aula con beneficios significativos para la comunidad educativa.

Las reflexiones que entrega el artículo titulado *Teatro callejero campesino* escrito por Juanita Paloma Gutiérrez Cuenca nos acerca a la experiencia del grupo de teatro Los hijos de la Montaña (La Argentina- Huila). La autora analiza e interpreta su dramaturgia cultivada por más de 25 años y recoge múltiples voces sobre las poéticas de los creadores, los espectadores y los actores. Este ensayo hace parte de su tesis *Estirando raíces para romper el asfalto*.

El séptimo artículo de esta gama investigativa lo presenta Dayra Yanitza Restrepo Castañeda, se concentra en *Las industrias culturales y el ejercicio de un teatro independiente. Caso: Teatro Experimental de Cali*, adentrándose en la problemática que representan estas políticas en torno a conceptualizar el arte en términos de rentabilidad económica. Esta industrialización pone en juego el gusto masivo por un producto, por su compra y va relegando el bienestar inmaterial que entrega la experiencia artística.

El aula: lugar de des-encuentro de los cuerpos escrito por Hernando Reyes plantea desde la antropología teatral, la necesidad de tornar el aula de clase un espacio idóneo para suscitar el diálogo de saberes que permitirá conectar la experiencia educativa, la indagación corporal y el lenguaje del teatro, como fuentes de conocimiento que permiten pensar el cuerpo y el universo.

María Alejandra Escobar García y Braham Stiven Mera Ricardo presentan su trabajo de grado para optar por el título de licenciados en Artes escénicas, se titula *Otras prácticas pedagógicas desde el teatro para el post-acuerdo y versa sobre*

la importancia de la experiencia teatral para la transformación del ser humano. Con su taller Re-provisando inciden en la resocialización de los reclusos y enseñan improvisación, confianza en sí mismos y en la creación grupal.

El estudiante Luis Eduardo Arcila presenta su pequeña farsa *Al final del paraíso*, resultado de su inicio investigativo en torno a la creación teatral a partir del Mitema. Este texto hace parte de su producción como miembro del Semillero de Investigación en Dramaturgia SIDRA.

Nuestra sección “Galería de papel” está dedicada a presentar el trabajo de Marlene Cristina Gómez Rodríguez. Es una serie fotográfica titulada *MOMENTO “Estamos Juntos”-Cuerpo - Ciudad & Movimiento- Arte de Acción*; en la que confluyen diversos saberes de las artes escénicas y las artes visuales. Su objetivo es entregar una posibilidad para preguntarse sobre el ser humano y su relación con la ciudad. Ella lo llama encuentros y desencuentros, en la medida que se transita por espacios que suscitan reflexiones, sensaciones, emociones.

En la sección “Estreno de papel” presentamos a la maestra Genny Cuervo con su investigación titulada *Dramaturgias de la memoria*, en ella plantea el estudio de la memoria autobiográfica como inicio del proceso dramaturgico. Presenta su trabajo creativo Todos nosotros en el que se prioriza la composición escénica de quienes actúan y establece una relación con la memoria de los intérpretes y el universo teatral propuesto por la obra.

En la sección de “Repertorio” se presentan 7 obras que la comunidad de Bellas Artes presentó en las temporadas de 2016 y 2017: *Posguerrando* dirigida por Camilo Capote, *Libra de carne* dirigida por Mavim Sánchez Melo, *La intrusa* dirigida por Jackeline Gómez Romero, *Fausta* dirigida por Leonelia González, *El joven rey* dirige Alberto Ocampo, *Café Voyeur* dirige Ariel Martínez y *Ángela* dirigida por Guillermo Piedrahita.



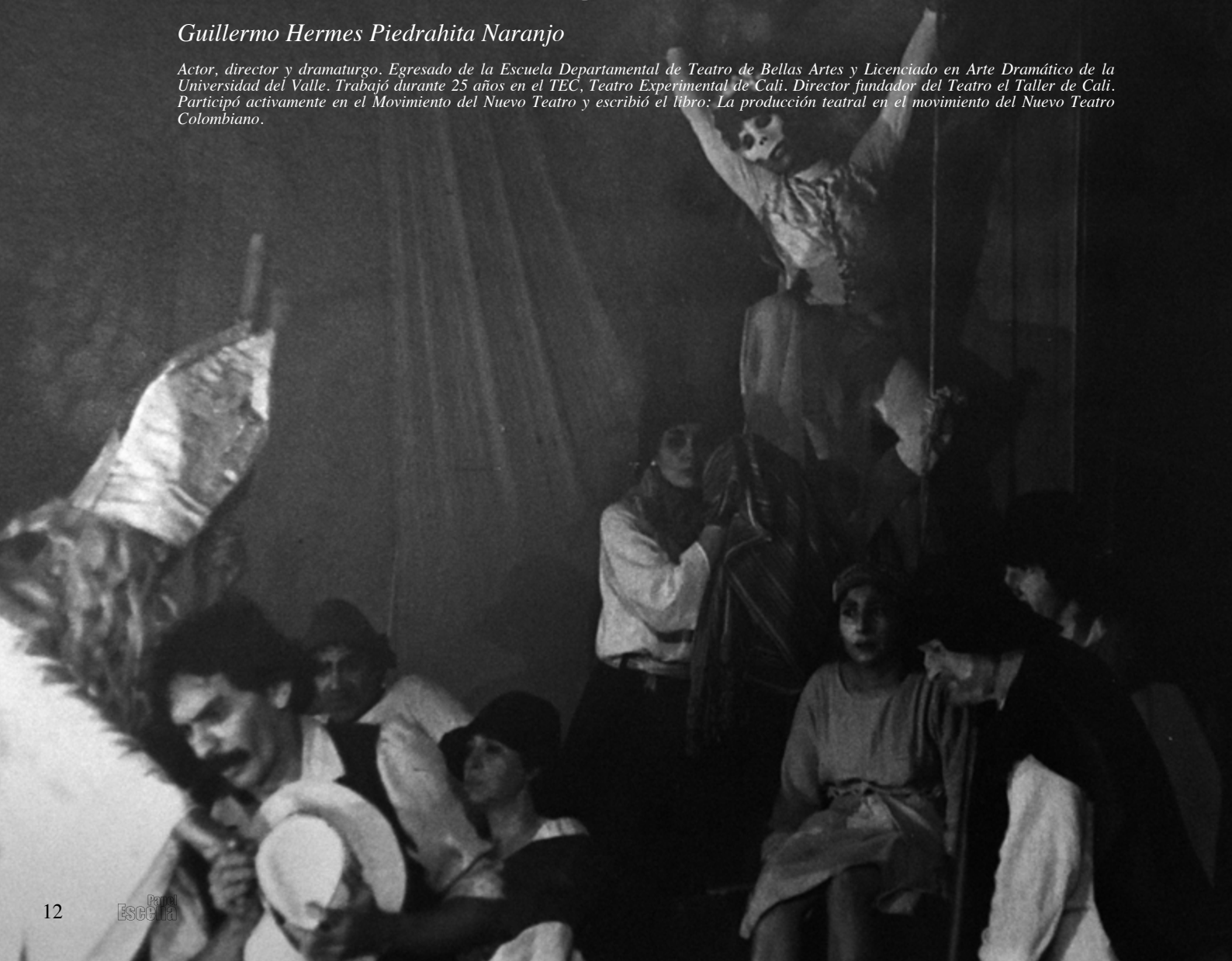
Papel
ESCALA

**MEMORIA
DE PAPEL**

EL MOVIMIENTO TEATRAL EN CALI

Guillermo Hermes Piedrahita Naranjo

Actor, director y dramaturgo. Egresado de la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes y Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Trabajó durante 25 años en el TEC, Teatro Experimental de Cali. Director fundador del Teatro el Taller de Cali. Participó activamente en el Movimiento del Nuevo Teatro y escribió el libro: La producción teatral en el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano.



Todo el teatro que se hacía en Cali a comienzos de siglo era realizado por las compañías extranjeras que efectuaban giras por el país. Tanto estas compañías como los demás actos culturales debían presentarse en espacios no convencionales, como La Casa del Cabildo o el Circo Granada, o en teatros que no contaban con todas las comodidades.

Sobre los teatros existentes en la ciudad a comienzos de siglo, Rafael Salazar¹ informa que don Fidel Lalinde, construyó un teatro llamado “El Lalinde”, situado en la carrera 3a, entre calles 12 y 13, posteriormente convertido en gallera. Donde se encuentra actualmente el Teatro San Nicolás, calle 19 con carrera 6a, en el barrio del mismo nombre, hubo otra casa adaptada para teatro.

Existieron también el Teatro Olimpia de don Nicolás Olano y el Santa Librada en el colegio del mismo nombre, y el Teatro Borrero, teatro pueblerino, al estilo de los antiguos corrales españoles, construido a base de guadua, con techo de zinc, en el fondo del patio de la entonces Casa Municipal, hoy Palacio Nacional, Situada en el cruce de la Cra 4a, con la calle 12.

El Teatro Municipal se empieza a construir en el año de 1918 y se inaugura con la presentación de la ópera “El Trovador” de Verdi, efectuada por la compañía de Bracale, el 29 de noviembre

de 1927. Manuel María Buenaventura, fue uno de los principales gestores de la construcción de este teatro.

En los archivos del Teatro Municipal figura el siguiente documento:

“En la sesión del 27 de noviembre se nombraron los miembros principales de la junta constructora del Teatro Municipal, a saber: Ignacio Guerrero, Manuel María Buenaventura, Juan de Dios Restrepo. Había dirigido las obras, Francisco Martínez y los arquitectos fueron los doctores Rafael Borrero Vergara y Francisco Ospina. José Díaz ejecutó el dorado de los antepechos y Mauricio Ramelli, los frescos del plafondo”².

El Teatro Jorge Isaacs, fue construido por el ingeniero Gaetano Lignarolo en 1931, donde anteriormente había existido El Salón Moderno, que fue destruido por un incendio en 1927. El inmigrante alemán Herman Bohner, dedicó todos sus esfuerzos para Construir un teatro que contara con todos los requerimientos técnicos, y se lo llamó Jorge Isaacs, en homenaje al autor. El Teatro Municipal durante muchos años sirvió de espacio para el cine, pero durante la década del sesenta, el Teatro Escuela de Cali, realizaba temporadas de dos y tres meses en este teatro.

El Jorge Isaacs recientemente en el año de 1993, se recupera para la actividad teatral, al

¹ Salazar, Rafael. *El teatro Isaacs, de las cenizas del salón moderno a monumento nacional. El país. 1983.*

² Vidal Margarita. *Poeta, actor, músico y zanahorio. El espectador. Enero 5 de 1975.*

ser declarado patrimonio cultural de la ciudad, después de funcionar durante varias décadas como sala de cine.

El Teatro Popular

Un elemento importante en los antecedentes del teatro en la ciudad lo constituye el teatro de las compañías llamadas “rascas”, denominación de la jerga teatral, donde “rascar” consistía en ejecutar una actuación llena de elementos extras a los preparados para la presentación con el propósito de alargarla y de llamar la atención del público.

Enrique Buenaventura en su primera etapa teatral trabajó en una de estas compañías, y la describe así:

“Empecé por abajo, con los circos, teatros carpas, los teatros rascas y las primeras obras que montamos eran: “Genoveva de Brabante”, “El Burro de Carga”, “Dios se lo pague”, “La Pasión de Cristo”. Con Crovo hicimos mucho teatro “rasca” y recorrimos este país haciendo teatro, teatro circense y radio...Una vez nos encontramos varados en un pueblito del Quindío, con la Compañía, y yo mandé a Crovo a Cali, donde mi hermano Nicolás, quien siempre me ha colaborado. Crovo vino a Cali, pero claro, se demoró en llegar y nosotros tuvimos que empezar la obra con Chiape. Chiape era muy rasca y él podía “amorcillar”, inventar textos. Crovo no llegaba y tenía que entrar como médico en esa escena. Chiape hacía de enfermo con la cabeza vendada. Al fin llegó Crovo, agarró el maletín de médico y entró en escena. Chiape le dijo: ¿Doctor trajo el dinero? Yo me tuve que salir de la escena”³.

³ Buenaventura Enrique. Archivo TEC.

La Escuela Departamental de Teatro

Como sucede en Bogotá, el surgimiento del teatro contemporáneo en Cali está estrechamente relacionado con la fundación de las Escuelas de Teatro. En el año de 1953 se crea la Escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura, Instituto que había sido constituido en el año de 1947, con el objetivo de difundir la educación y la cultura artística en las clases populares.

En 1954 Octavio Marulanda es nombrado director de esta Escuela, y el grupo “Artistas del Pueblo” que él había fundado en 1952 se integra como parte de la Escuela.

En la primera etapa desarrolla un trabajo conjunto con la Escuela de Teatro de Bellas Artes, y realiza el montaje de “Las Convulsiones” de Luis Vargas Tejada.

El maestro Antonio María Valencia después de haber realizado estudios musicales en París, funda en 1932 el Conservatorio de Música, creando un reconocimiento social al trabajo cultural. La labor pionera del maestro Antonio María Valencia, con su talento y su vida dedicada a la pedagogía artística, logró gestar un nuevo tipo de conciencia cultural en la ciudad, creando las bases para la fundación de la Escuela de Teatro de Bellas Artes.

La Escuela Departamental de Teatro del Instituto de Bellas Artes, fue fundada en el año de 1954, por iniciativa de Pablo Morcillo, con el respaldo de María Elvira Garcés, directora del Instituto. El español Cayetano Luca de Tena fue nombrado director de la Escuela, pero apenas ejerció la

dirección durante ese año, y es llamado a dirigirla el maestro Enrique Buenaventura; como lo relata él mismo:

“En 1955, algunas personas deciden llamarme como profesor de expresión corporal a una escuela que estaba dirigida en ese entonces por un español, Cayetano Luca de Tena. Este director español se había encontrado, casi inmediatamente, con un problema muy grave: él no era formador de actores, sino director de actores hechos dentro de un teatro tradicional. Honestamente se dio cuenta de que no le era posible realizar la tarea, y renunció sugiriendo mi nombre a las autoridades locales. Pero en aquel momento mi nombre no podía aparecer públicamente por razones de tipo político, por lo que comienzo a crear la Escuela mientras otro nombre figura en la dirección”⁴.

Es importante anotar los antecedentes teatrales de Enrique Buenaventura y su relación con el teatro en esos años:

“Yo me iba con las compañías de teatro, con los teatros “rascas” y con los circos que pasaban, hasta que un día me fui con la compañía de Francisco Petrone, que estaba dando “La Muerte de un Viajante”, que era un espectáculo de gran calidad, un espectáculo estupendo en esa época. Si uno lo ve ahora, a lo mejor no le parecerá eso mismo. De todas maneras, esta compañía de Petrone y ese espectáculo y la personalidad de Petrone, como hombre, como director y como actor, influyó muchísimo en mí y yo me fui con él a Venezuela. Desgraciadamente en Venezuela al poco tiempo se disolvió la compañía... de ahí de Venezuela yo decidí irme a la isla de Trinidad, que en ese tiempo era una colonia británica. Allí fui marinero y también periodista... Después me

4 Buenaventura Enrique. Archivo TEC.

embarqué; anduve embarcado hasta llegar a la Guayana Holandesa, de ahí a la Francesa, a la Inglesa y por la selva pasé al Brasil. En Brasil viví un año en Recife, Pernambuco, donde entré en contacto con el Teatro de Estudant, de Recife, Allí dirigí mi primera obra, “El Demonio llegó a la Aldea”. Posteriormente, fui a Río de Janeiro y Buenos Aires, donde trabajé tres años en teatros independientes. Luego en Chile fui profesor de danzas rituales afroamericanas que había aprendido en el Brasil y en el Caribe, y de allá me vine para acá, ya que me llamaron a dirigir la Escuela de Teatro”⁵.

Todas estas experiencias vitales del maestro como periodista, marinero, cocinero, pintor, dibujante, cirquero, se revierten en el teatro e influyen notoriamente en su formación artística; pero es a través de sus experiencias en el teatro, donde podemos analizar, cómo su encuentro con ese teatro popular de las carpas, y de las compañías “rascas”, influyeron en su concepción de un teatro popular.

Se puede plantear que su relación con el movimiento del Teatro Independiente de Buenos Aires, representado por grupos experimentales, como el grupo del Teatro Popular Fray Mocho, que estaba buscando nuevas formas de relación con el público, de independizarse del empresario, y luchar contra el divismo, que en Argentina tenía un gran auge y desarrollo, posibilitaron que tuviera una relación con el teatro popular.

Como podemos apreciar el desarrollo del teatro contemporáneo en Colombia, está ligado a la creación de las escuelas de teatro, En Bogotá con la fundación de la ENAD, Escuela Nacional de Arte Dramático, y de la Escuela del Distrito. En

5 Buenaventura Enrique. Archivo TEC.

Cali con la fundación de la Escuela Departamental de Teatro del Instituto de Bellas Artes, y de la Escuela del Instituto Popular de Cultura. Todas estas escuelas, tenían una relación permanente con el público, a través de las presentaciones que realizaban en el Teatro Colón de Bogotá, y en el teatro, Municipal de Cali. Consideramos muy importante este elemento en los antecedentes del teatro colombiano, que plantea una concepción de la formación teatral no separada de la práctica artística.

Las Convulsiones

El trabajo teatral de La Escuela Departamental de Bellas Artes se había iniciado con el montaje del “Misterio de la Adoración de los Reyes Magos” escrita y dirigida por Enrique Buenaventura. “Lo primero que montamos fue una pieza mía de teatro popular. Aquí montaban todos los años en la loma de San Antonio, los Reyes Magos. Decidí pues, hacer un texto de eso, basado en las formas medievales. Fue el primer intento serio de teatro en Cali, y se hizo con los coros del Conservatorio y con los actores de la Escuela de Teatro”⁶.

Durante ese primer año de La Escuela Departamental de Bellas Artes se realiza el montaje de “Las Convulsiones” de Luis Vargas Tejada, dirigida por Enrique Buenaventura, con la asistencia de dirección de Octavio Marulanda, la dirección musical de Luis Bacalov, escenografía y vestuario de Leandro Velasco, y coreografía de Yolanda Azuero. En el programa de la obra se planteaba la posición de La Escuela ante el desarrollo de un teatro nacional:

“Al ofrecer esta obra nosotros queremos contribuir modestamente a la recuperación de una tradición valiosa. Es evidente que la corriente

revitalizadora del teatro en América, impulsada por el movimiento de los teatros experimentales, que tanto beneficio han traído al arte dramático, comienza a llegar a nosotros y nos hallamos en vísperas de un resurgimiento del teatro nacional. Necesitamos entonces de un contenido auténtico y propio si es que queremos que la nueva etapa sea perdurable”⁷.

Con este montaje se inicia un trabajo conjunto con la escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura, hasta el año de 1959, donde esta primera etapa del trabajo de la Escuela tiene una importancia fundamental para el desarrollo de un teatro nacional.

El primer aspecto a destacar es la nueva concepción sobre la enseñanza teatral, que rompe la visión tradicional que preconizaba que las dotes innatas del actor no necesitaban del estudio y formación teatral; concepción que está ligada a una visión naturalista del arte. Confusión que se crea fácilmente en la esfera de la actuación, al no establecer los límites y diferencias entre arte y realidad concibiendo al teatro únicamente como la capacidad de expresión de sentimientos, y no como el estudio complejo de la construcción de un personaje, y su relación con el público.

En la Diestra de Dios Padre

El trabajo de La Escuela Departamental de Teatro obtiene un reconocimiento nacional e internacional a través del montaje: “En la diestra de Dios Padre”, versión realizada por Enrique Buenaventura, y dirigida por él mismo. Con este montaje la Escuela Departamental de Teatro

⁶ Programa las convulsiones. Archivo de la corporación colombiana de teatro.

⁷ Entrevista con Nicolás Buenaventura. Bogotá Marzo. 1993.

participó en el II Festival Nacional de Teatro de Bogotá, en el año de 1958. Estos Festivales se realizaban en el Teatro Colón, y tuvieron una gran importancia por el reconocimiento que se le empezó a dar al teatro experimental, que tenía una concepción totalmente opuesta al teatro realizado por las compañías comerciales.

Con la segunda versión de “En la Diestra Dios Padre”, la Escuela de Teatro es invitada a participar en el IV Festival de Teatro de las Naciones en París, en el año de 1960, obteniendo el premio de Teatro popular. “En la Diestra de Dios Padre”, está basada en las representaciones campesinas Antioqueñas, en las mascaradas carnalescas que hoy están prácticamente desaparecidas, que se llaman mojigangas.

La mojiganga es un espectáculo de teatro popular, de tradición oral, que se conserva en algunos pueblos de Antioquia, y que tiene sus antecedentes en el teatro misionero, mezclado con formas teatrales indígenas. Esta rica mezcla de los elementos indígenas de nuestra América y de los elementos de la Edad Media española, estaban magistralmente recogidos en el cuento de don Tomás Carrasquilla, que sirvieron de material de base para la obra teatral. La obra nos cuenta la historia de Peralta, un humilde campesino, y la visita que le hace Jesucristo disfrazado de paisano, quien deja olvidadas unas monedas de oro en su casa, para probar su honradez. Peralta devuelve las monedas y entonces el paisano se identifica como Jesucristo y lo premia otorgándole cinco poderes que Peralta quiera escoger, dejándole las monedas para que haga la caridad.

Peralta pide: 1. Ganar en el juego siempre que él quiera. 2. Que la muerte se le presente por delante y no a la traición. 3. Que pueda detener

al que quiera, donde quiera y por el tiempo que le dé la gana. 4. Que el diablo no le haga trampa en el juego. 5. El poder de volverse tan pequeño como una hormiga.

Peralta acepta ser el instrumento de Jesucristo para acabar con la pelea entre pobres y ricos; y comienza a poner en práctica sus poderes arruinando a los ricos en el garito del pueblo.

La muerte viene a llevárselo, pero él la detiene dejándola pegada en un aguacatillo. Viaja al infierno y le gana al diablo en el juego todas las almas de los condenados, creándole un problema teológico al cielo, quien envía a San Pedro a convencerlo de soltar a la muerte y de no dejar entrar las almas de los condenados al cielo. Finalmente, después de todo el revuelo que arma en la tierra y en el cielo, Peralta utiliza su último poder, y reduciéndose al tamaño de una hormiga se pone en la diestra de Dios Padre. La escenografía fue diseñada por el pintor Hernando Tejada y la pintora Lucy Tejada, la composición musical, Luis Carlos Espinoza.

*Fotografía - Obra: A la Diestra de Dios Padre (1975) IV versión
Autor: Enrique Buenaventura / Director: Enrique Buenaventura*



A LA DIESTRA DE DIOS PADRE.
de Enrique Buenaventura (3ª. versión)

Reparto

Abanderado: Adolfo González.
Peralta: Luis Fernando Pérez.
Peraltona: Berta Cataño.
Jesús: Helios Fernández.
San Pedro: Edilberto Gómez.
El Diablo: Iván Rodríguez.
La Muerte: Miguel Mondragón.
Tullido: Humberto Arango.
Ciego: Danilo Tenorio.
Leproso: Iván Montoya.
Viejo Mendigo: Mario Ceballos.
Maruchenga: Ana Ruth Velasco.
Mujer del Médico: Fanny Mickey.
Beata: Yolanda García.
Sepulturero: Carlos Castrillón.
Mujer del Viejo Rico: Lucy Martínez.
Marido de Mujer Vieja y Fea:
Humberto Arango.
Forastera: Mary Belalcázar.
Mendigo: Iván Montoya.
Mendigo 2: Danilo Tenorio.
Mendigo 3: Aida Fernández.

Con este montaje se presenta la Escuela Departamental de Teatro en el II Festival Nacional de Teatro organizado en Bogotá, en el Teatro Colón, obtiene los premios al mejor conjunto, mejor representación, mejor dirección, y mejor actor, Luis Fernando Pérez en el papel de Peralta. Con el montaje de “La Diestra...” se cierra un primer ciclo de la historia de la Escuela Departamental de Teatro, donde busca el desarrollo de un teatro popular, creando una ruptura con el populismo y el costumbrismo.

Esta búsqueda de un teatro popular continúa con el montaje de “Tío conejo zapatero” en 1958, basado en el cuento del folclor pacífico. Este montaje se transmitió en directo por la televisión, cuando se iniciaban las primeras emisiones en gran parte del país. En esta etapa, la Escuela realiza los montajes de textos clásicos: Sueños de una noche de verano de W. Shakespeare, Casamiento a la fuerza de Molière, El juez de los divorcios de Cervantes y La discreta enamorada de Lope de Vega. Es con el montaje de Edipo Rey de Sófocles, en el año 1959, que se crea un momento muy importante en el desarrollo y la búsqueda de un teatro popular. El montaje de esta obra constituyó un éxito a nivel nacional y sus representaciones fueron destacadas en toda la prensa. La obra se presentó frente al Capitolio Nacional en la Plaza de Bolívar en Bogotá. El montaje fue dirigido por Enrique Buenaventura y la música compuesta por Pineda Duque, grabada por la Orquesta Sinfónica de Colombia.

EDIPO REY DE SÓFOCLES

Reparto

Edipo: Helios Fernández.
Yocasta: Aida Fernández.
Tiresias: Edilberto Gómez.
Creonte: Danilo Tenorio.
Mensajero: Luis Fernando Pérez.
Pastor: Mario Ceballos.
Coristas: Carlos Castrillón, Yolanda García, Adolfo González, Lucy Martínez, Liber Fernández, Humberto Arango.

Con el montaje de estos textos clásicos, realizados de una manera tradicional, la Escuela de Teatro plantea una salida del teatro costumbrista y crea una relación del público con la tradición cultural universal.

El historiador Nicolás Buenaventura, al referirse a la experiencia del montaje de Edipo Rey y preguntarse por qué en Colombia se produce un movimiento teatral que da una respuesta y se convierte en una alternativa orgánica y popular a la política cultural oficial, dice lo siguiente en la entrevista realizada:

La primera vez que comprendí esto fue cuando la gente en varias ciudades de Colombia se sintió reivindicada, no cultural, sino socialmente con las representaciones masivas de una obra como Edipo Rey. Millares de personas estaban verificando en ese acto su propia dignidad nacional, su pertenencia a un país, que era algo distinto a la ignominia de la violencia.

Y al referirse a la misma entrevista, al contexto de la década del cincuenta, la define de la siguiente manera:

Al final de la década del cincuenta lo que se produce en Colombia es un proceso de reconstrucción de la identidad nacional. Por un lado, tenemos la revista Mito y el trabajo de Gaitán Durán y Zalamea, y por otro, tenemos el teatro. Lo que llamaba la revista Mito “El rescate de la palabra”, es decir que la palabra volviera a valer en Colombia. El afán de volver a rehacer el país, después de las grandes rupturas que se habían producido en toda la vida nacional con la catástrofe de la primera violencia, con el rompimiento del esquema tradicional de la economía basada en la pequeña parcela, que alimentaba un desarrollo industrial y la aparición de nuevas formas de economía, basadas en las plantaciones, en el sistema de monopolio. Todo eso había sido muy traumático y muy profundamente desgarrador y el país se había despedazado, porque la violencia no era simplemente odios heredados, sino que era

una transformación interior. Cuando se produce el movimiento que da al traste con la dictadura militar, crea un ambiente como si volviéramos a ser nuevamente país. Tal vez un ambiente parecido al que se produce con la aparición del libro Paz, después de la Guerra de los mil días.

Esa identificación se expresa en movimientos poéticos, literarios y en el nacimiento del Nuevo teatro, la vitalidad del mensaje del teatro clásico y la propuesta de Brecht que tiene un hondo sentido. La presentación de obras clásicas, no solamente Edipo sino todo el repertorio de Lope, de Shakespeare juega un papel definitivamente importante en la alegría de la gente. Yo recuerdo la impresión, el impacto que producía en la gente cualquiera de estas obras, porque sentían que eran capaces de asimilar sin rencores, la cultura mundial, la cultura europea occidental y esto le daba una alegría desbordante a la gente. Fue como el anuncio de un día que habrá de encuentro entre los colombianos, en el país estamos buscando crear. Fue como una ventana en la cual el teatro desempeñó un papel realmente importante. Yo no considero que el tránsito hacia un frente nacional de los años finales del 50 e incluso principios del 60, -con el movimiento huelguístico y estudiantil tan grande que hubo- haya frustrado el movimiento de las capas medias; considero que dejó un mensaje, que se expresa mucho en la fuerza que tuvo, en el impacto que produjo, y en la huella que dejó el movimiento teatral y la llegada de Brecht a Colombia: con obras como el clásico de Galileo, que produjo un debate en todo el país, un poco posterior a la época de Edipo, pero que está dentro de la misma concepción del mismo impacto del teatro clásico y del ingreso de ese teatro con una afinidad enorme en el proceso de identificación del país. (Bogotá, marzo. 1993).

Reflexiones sobre el trabajo teatral de la Escuela Departamental de Teatro

Este primer periodo del trabajo teatral realizado por la Escuela Departamental de Teatro, Marca un rumbo importante para el desarrollo del teatro nacional, porque empieza a crear las bases de la búsqueda de un teatro popular, que se inspira en la cuentística popular, para la construcción de esas imágenes teatrales. La materia base de esas construcciones teatrales está en los cuentos de tradición oral, que habían sido recogidos de los narradores orales de la costa pacífica, y que fue un trabajo investigativo sobre el folclore de esa región que se desarrolló con mucho entusiasmo en el Instituto Popular de Cultura, trabajo del cual existen grabaciones que se hicieron de esos cuentos populares de la costa Pacífica. Con base en esos cuentos de tradición oral del tío Conejo, Enrique Buenaventura hace una versión teatral para el montaje de Tío Conejo Zapatero en el año 1958.

Las otras raíces de esta búsqueda del teatro popular, las encontramos en la cuentística de don Tomás Carrasquilla, autor de una riqueza extraordinaria, que recoge toda esa tradición de los relatos orales y de los cuentos populares medievales europeos y les elabora literalmente en sus cuentos y novelas. Este autor sirve de inspiración con su cuento A la diestra de Dios Padre, del cual ya referí su montaje, y que tuvo éxito nacional e internacional porque supo recoger magistralmente toda esa riqueza del lenguaje y transformarla en imágenes teatrales. Palo negro fue el otro cuento de Carrasquilla, a partir del cual Enrique Buenaventura hizo la versión teatral de La Guariconga, montaje mucho

menos conocido, que también recogía toda esa riqueza de las imágenes de las tradiciones populares. También está el montaje de San Antónito, del mismo autor.

Si hacemos una comparación evaluativa de las dos líneas de trabajo de esta primera etapa, entre la búsqueda de una temática popular y el montaje de los textos clásicos, podemos observar que la vertiente de la búsqueda popular marcó un derrotero posterior en el desarrollo de la dramaturgia de Enrique Buenaventura, que empezaba a crear un teatro con unas características de identidad propias. Esta búsqueda la podemos considerar complementaria con el montaje de los clásicos, porque iba creando una especie de vasos comunicantes en el desarrollo de una dramaturgia y fundamentalmente porque había otros parámetros de percepción para el espectador, que en esa época, en ese contexto de la década del cincuenta, era un espectador condenado a asistir a un teatro que seguía toda la tradición romántica, decimonónica, que había estado influido por la tradición de autores teatrales que históricamente todavía no se podían enfrentar al trabajo de la construcción de las imágenes escénicas, sino que estaban muy sobreprotegidos por la concepción del teatro como género literario, lo cual les impedía asumir el riesgo del escenario, porque estaban determinados por una concepción del autor teatral separado del medio escénico. Esto hay que comprenderlo dentro de los límites del desarrollo teatral en esos años.

Para esta época en Bogotá tenía una importancia muy grande el trabajo teatral del Búho, basado en los autores de vanguardia europeos y norteamericanos; trabajo que se configuró como la otra salida del costumbrismo del teatro de Osorio y de Campitos, y de todos los autores

teatrales románticos nacionales de comienzos de siglo, los cuales tenían la concepción de un teatro como expresión literaria, y no como el fenómeno de la representación.



Fotografía - Obra: Todos de la Uña / Grupo: Teatro el Taller / De Izq. A Der: Oswaldo Hernandez, Olga Lucia Ruiz, Guillermo Piedrahita, Hernando Reyes / Foto: Juan Agudelo

Papel

ESCENA

ESCENA

INVESTIGATIVA

Los papeles del infierno: del motivo a la isotopía.¹

Los Papeles Del Infierno: From Motive to Isotopie

Ruth Rivas Franco



Resumen

Este artículo presenta el análisis dramático de la obra de Enrique Buenaventura Los papeles del infierno, a través de una metodología que indaga en los motivos y las isotopías, como una manera de acceder a la virtualidad escénica del texto dramático. El artículo presenta la metodología y los resultados del análisis.

Abstract

This article presents the dramaturgical analysis of the Enrique Buenaventura's play Los papeles del infierno, through a methodology that investigates in the motives and the isotopies, like a way of acceding to the scenic virtuality of the dramatic text. The article presents the methodology and results of the analysis.

Palabras Clave

Análisis dramático; virtualidad escénica; motivos; isotopías; Enrique Buenaventura.

Key words

Dramaturgical analysis; Scenic virtuality; Motives; Isotopies; Enrique Buenaventura.

Ruth Rivas Franco

Dramaturga. Máster en Estudios Avanzados de Teatro de la Universidad Internacional de la Rioja, Especialista en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia en convenio con el Instituto Departamental de Bellas Artes. Licenciada en Literatura de la Universidad del Valle. Bachiller Artista en Teatro de Bellas Artes, Cali. En la actualidad se desempeña como docente e investigadora de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, Cali.

¹*El artículo es uno de los productos de la investigación: La obra dramática de Enrique Buenaventura: Motivos, isotopías y personajes. Relaciones entre la creación y la teoría. Desarrollada en el la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes, por el grupo Estéticas Urbanas. Por los investigadores: Ruth Rivas F. Oswaldo Hernández y el estudiante monitor de Investigación Andrés F. Herrera. Cali. 2015-2016.*

Fotografía - Obra: Los Papeles del Infierno / Autor: Enrique Buenaventura / Dirección: Aída Fernández / De Izq. A Der: Pedro Alcazar, María del Mar López, José Shneider Rivas / Fotografía: Lina Rodríguez. Archivo Fotográfico F.A.E. 2010

Presentación

Enrique Buenaventura es quizás el dramaturgo caleño más prolífico. Tiene en su haber más de cincuenta títulos, entre los que se cuentan obras originales, adaptaciones y versiones. Es además, el director y teórico teatral más conocido de la región del suroccidente colombiano.

Sin embargo, el estudio sobre su obra dramática ha sido poco, destacan entre ellos los trabajos que ha realizado Rizk, al respecto, así como algunas recientes tesis doctorales y de maestría alrededor del mundo. Estudios generalmente centrados en las obras más reconocidas y publicadas del dramaturgo y en los cuáles se utilizan metodologías de análisis propias de textos literarios no dramáticos como la semiótica y/o la sociocrítica.

También existen los propios estudios que Buenaventura hizo sobre sus obras durante el proceso de creación y aquellos que dan cuenta de su concepción de la dramaturgia del texto dramático como un oficio que, si bien comparte con el texto literario algunas cuestiones en el plano del contenido, se distancia en el plano de la expresión.

Por estas razones se desarrolla la investigación: La obra dramática de Enrique Buenaventura: Motivos, isotopías y personajes. Relaciones entre la creación y la teoría, pretendiendo analizar desde una perspectiva crítica y enmarcada en los estudios teatrales, la obra dramática del maestro, generando una metodología de análisis del texto dramático que releve lo propio de la especificidad de lo teatral contenido en él.

Estos análisis dramaturgicos conducen también a la explicitación de una poética Buenaventuresca que identifica los motivos, isotopías y personajes que son recurrentes en su obra dramática, así como a evidenciar la coherencia entre la teoría conceptuada por el maestro y su labor de creación dramaturgica. Sin embargo, la investigación aún se encuentra en una fase preliminar para afirmar de manera contundente las anteriores premisas.

En las siguientes páginas se desarrolla el análisis dramaturgico realizado a la obra Los papeles del Infierno, identificando en ella (ellas) motivos, isotopías y personajes, que transitan de un universo a otro, mudando de apariencia y a veces de sentido. También se exponen las relaciones encontradas en la obra entre la teoría y la creación desarrollando las primeras argumentaciones que llevan a plantear que el camino metodológico propuesto para el análisis de la obra dramática del maestro, ubica al texto dramático en esa zona inasible entre lo literario dramático y lo teatral, es decir, quizá estamos proponiendo el análisis no del texto dramático, sino de su virtualidad escénica.

Hacia una metodología de análisis de la virtualidad escénica

Los Estudios Teatrales de la mano de teóricos como Dubatti, Berenguer, Trancón, entre otros, están defendiendo hoy como nunca, la necesidad de estudiar el teatro desde su especificidad, desligarlo de la perspectiva histórica tradicional en la cual el estudio teatral es restringido al estudio literario, para ello se sirven de los hallazgos de

la semiótica teatral en la cual se distinguen al menos dos tipos de textos: el literario dramático y el espectacular, (Marinis, 1982) argumentando su postura también en lo que Dubatti (2011) ha desarrollado como una filosofía del teatro posicionándolo como acontecimiento.

El mismo Buenaventura (1985) en su texto Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional es consciente de esta diferenciación y de esta definición del teatro:

El teatro no es un género literario. Esta afirmación, que hace algunos años resultó polémica y hasta escandalosa -en un seminario, en Caracas-, es hoy un punto de partida en los estudios de semiótica teatral. Dentro de este orden de cosas se dice que el teatro no es ni más ni menos que el momento efímero en el cual se produce una relación entre actores y espectadores. (42)

Así el texto dramático, no debe ser estudiado desde una perspectiva literaria, pero tampoco cabría su estudio desde una perspectiva teatral puesto que aún no es teatro. Esta conclusión sobre el estudio del texto dramático desde una perspectiva de los Estudios Teatrales conlleva a una redefinición de la dramaturgia, en el sentido en que apuntaba Buenaventura:

En un trabajo más reciente, el autor señala cómo «el estudio de los textos sólo es posible si se toma en cuenta la práctica teatral en la que se puede hacer significar a esos textos» (Pavis, 2002: 10) y vuelve al término dramaturgia: «ese arte de la composición de obras que tiene igualmente en cuenta la práctica teatral» (Pavis, 2002: 9). Esta idea parte de la base de que en el texto hay ya una escenificación implícita, sin la que el texto (teatral) no se concibe. (Santos, 2009, p. 138)

Otros autores y críticos la llaman teatralidad implícita: “Aunque en estado latente a nivel textual, la teatralidad implícita es el germen de la teatralidad explícita que se despliega en el escenario y que es, según los críticos, lo que da al teatro su especificidad” (Santos, 2009, p. 138). Sin embargo, no se trataría aquí de la teatralidad implícita, puesto que esta de alguna manera es entendida como la idea de escenificación del dramaturgo. Más adelante se tendrá la ocasión de clarificar el porqué no de este término.

En ese sentido, esta investigación se desarrolla desde una perspectiva crítica, en la cual el texto dramático, sin perder su autonomía y valía como texto literario, se escribe con el objetivo de ser representado en escena.

El texto dramático está escrito para ser representado, para ser contado mientras se ve, la palabra construye las imágenes en potencia, esperando que otros sistemas de signos puedan concretarlas, materializarlas, teatralizarlas, así la relación que establece el texto con el espectador necesita una mediación, la que se produce en la escena a través del cuerpo del actor en relación con el espacio y tiempo. (Rivas, 2015, p. 13)

El alcance de este artículo no permite entrar a observar con detenimiento los debates surgidos en torno al texto literario dramático y el texto espectacular, sin embargo, baste decir que los argumentos expuestos aquí se acogen a esa delimitación según la cual existe un texto literario-dramático, uno espectacular (cuaderno de dirección) y uno teatral (el que se genera en el acontecimiento, es decir este incluye las condiciones de recepción de la obra).



Desde la perspectiva crítica que se propone, el análisis dramático está direccionado a ese intersticio entre el texto dramático y el espectacular, puesto que, como varios estudiosos del texto dramático e incluso dramaturgos, han señalado, el texto dramático tiene entre sus especificidades técnicas una virtualidad escénica, mientras que en el texto espectacular, esa virtualidad escénica ya se ha concretado en unas materias significantes distintas a la palabra. Qué queda entonces en el intersticio. La virtualidad. Pero cómo estudiar lo que aparentemente no está. Si los dramaturgos y teóricos le han denominado de esa manera es

por su carácter aparente. El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española define lo virtual de la siguiente manera:

Del lat. mediev. *virtualis*, y este der. del lat. *virtus* ‘poder, facultad’, ‘fuerza’, ‘virtud’.
1. adj. Que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente, frecuentemente en oposición a efectivo o real. 2. adj. Implícito, tácito. 3. adj. Fís. Que tiene existencia aparente y no real.

Aquí quizá sea necesario hacer un alto y explicar, confesar, que el objetivo de la investigación no

ha sido nunca encontrar una metodología de análisis dramático que se ocupe del intersticio, de la virtualidad escénica presencia/apariencia en un texto dramático. Este es un hallazgo, quizá demasiado temprano, de la metodología y de las unidades de análisis escogidas para hacer la investigación.

También es necesario aquí explicitar que tal vez esta metodología solo funcione con Buenaventura debido a su propia visión de la dramaturgia, la cual consideraba “no debe reducirse a los textos escritos para el teatro” (Buenaventura, 1985, p. 43). Pero además porque en sus procesos creativos, algunos de los textos dramáticos surgieron de un proceso de creación colectiva, en los cuales, al partir del genotexto de la práctica misma teatral (improvisaciones), el texto dramático ya venía imbuido de esa virtualidad escénica. En el estudio de caso que se analiza en estas páginas, el texto dramático ya estaba listo cuando fue puesto a consideración del grupo de actores, es decir, resulta de un proceso creativo del dramaturgo en solitario.

Hecha esta confesión, la metodología empleada para el análisis de la obra dramática de Buenaventura recoge algunos insumos del cómo se analizaban las obras en el Teatro Experimental de Cali, como lo es la sábana de las siete columnas, sin embargo y por las necesidades de la investigación se le hicieron algunos cambios:

Tabla 1
Matriz de análisis por obra

PROYECTO: La obra dramática de Enrique Buenaventura. Motivos, isotopías y personajes. Relaciones entre la creación y la teoría.						
TÍTULO: <i>Los pasos del viento-La autopista</i>						
SINOPSIS: El doctor y su mujer, Ana, se encuentran en el consultorio de este. El doctor se está ayudando con la ayuda de su mujer para ir a realizar la autopista de su hijo. El doctor se debate entre hacer la autopista y decir sobre su hijo lo que ha dicho sobre los otros, que han muerto en carbide, cuando sabe que no es verdad, que los han asesinados en los calabozos, tiene que perder su puesto y que los lleven a él mismo al calabozo. Recibe una llamada de la policía y está listo para realizar su trabajo ese día.						
ESTRATEGIA NARRATIVA: Se presenta la acción dialógica						
SITUACIÓN	ACCIÓN	ESPACIO/LUGAR	PERSONAJES	OBJETOS	LUCES	MÚSICA
La mujer ayuda al doctor a distraerse para ir a realizar la autopista de su hijo como si fuera cualquier día.	La mujer trata de convencer al Doctor que debe actuar como cualquier día y como con cualquier cadáver. El doctor sabe que no es así.		Doctor: Un hombre maduro, Calibico, que respeta los más altos principios de la moral y la decencia. Ha hecho cuanto tenía que hacer para sacar a su familia adelante, aunque eso implique tener un poco de verdad. Como padre ha sido severo en busca de llevar a su hijo por el sendero de la moral y la decencia. Le echa la culpa a su mujer de haber consentido demasiado a su hijo. Mujer: Ana es de cabellos un poco desconocidos, madre abnegada que ha intentado por su hijo ante los castigos del padre. Cree que su hijo era un buen muchacho pese a su fin. Que le culpa es de los tiempos en los que crecer. Hijo (ausente) joven "rebelde", inteligente, el primero de su clase. Entre sus ideales está el luchar por un mundo mejor, motivo que lo condujo a la muerte a manos de la policía en un calabozo. Tras su muerte es identificado por la prensa como antisocial.	Saca y cobala Decorado que indique un consultorio médico.	Es de mañana.	
El doctor descarga la responsabilidad de la decisión sobre la mujer.	El doctor pregunta a la mujer qué hacer ella no sabe.					
El doctor busca culpables de la situación.	El doctor provoca a la madre tratando de que ella diga de quién es la culpa. Ella ignora las provocaciones.					
						En este texto también se utiliza la pista. El asunto del botón parece simbolizar la sociedad. El saco perfecto para un botón desocido

Fuente: Elaboración propia

Esta metodología de análisis no es ningún descubrimiento, es la empleada por muchos de los agentes de la práctica teatral y es utilizada precisamente para hacer el tránsito entre el texto dramático y el espectacular.

De la sábana también se puede extraer la teatralidad implícita, cómo deben ser físicamente los personajes, qué luces podrían funcionar, qué elementos sonoros deben aparecer, sin embargo, al ser explicitados por una puesta en escena, podrían ser prescindibles u homologables:

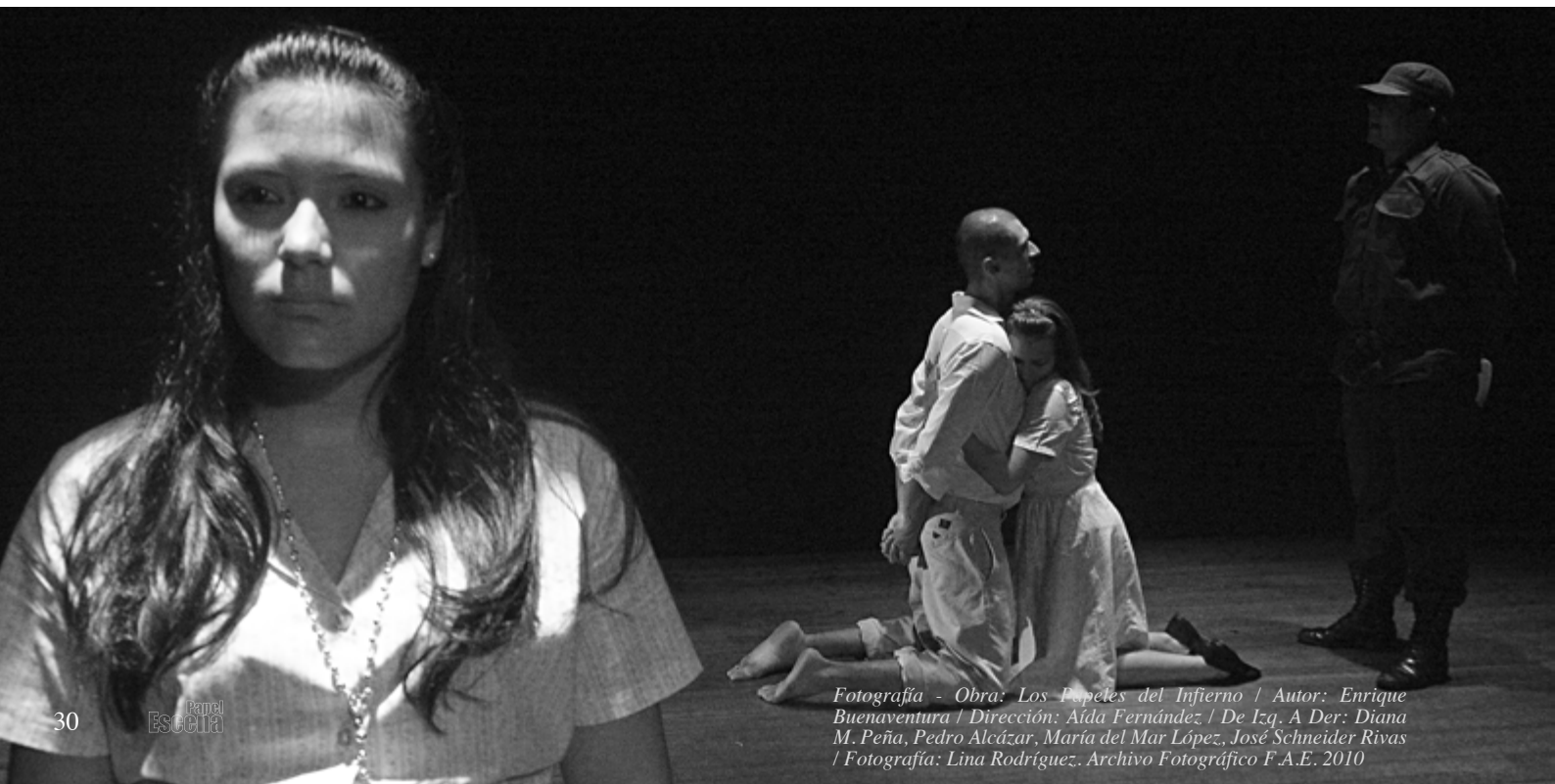
El proceso de actualización, inverso al de codificación, es el que lleva a escena la teatralidad encerrada en dicho texto. Así, el texto se entiende como la herramienta que ayuda a producir una homología entre la idea escénica del dramaturgo y la puesta en escena. (Santos, 2009, p. 143)

Es decir que habría allí una concepción del texto teatral contraria a la planteada por Buenaventura en la cual el texto escénico debe producirse por analogía.

Desde la perspectiva que se propone para analizar el intersticio, son claves las columnas de la situación y de la acción, por cuanto tienen esa característica de la virtualidad, están implícitas en el texto dramático, pero un análisis desde una perspectiva literaria o incluso semiótica podría pasarlas por alto. A diferencia de la teatralidad implícita la virtualidad escénica no es prescindible, o al menos esa es la hipótesis.

Ahora bien, esta metodología aplicada sistemáticamente a toda la obra dramática de Buenaventura, es la que permite evidenciar los motivos, isotopías y personajes recurrentes en su obra. Sin embargo, conforme se avanza en los análisis, no solo se evidencian estas recurrencias, sino que se explicitan las relaciones entre las mismas, relaciones que se dan justamente en el intersticio, en la virtualidad escénica.

Es hora de explicar las unidades de análisis.



Motivos

Se han escogido como unidades de análisis de las obras los conceptos Motivos, Isotopías y Personajes, tratando de establecer conexiones profundas entre el dramaturgo y su entorno. Es quizá este el punto más común entre todos aquellos investigadores de la obra del maestro, su innegable relación, de diálogo, crítica y reelaboración de su propia realidad, sin embargo dichos análisis, se ubican en un paradigma semiológico, analizando los signos producidos por la obra del maestro de cara al contexto político, en que se produce, dejando de lado el análisis técnico desde la perspectiva de lo teatral de la producción de su poiesis.

En ese sentido, en esta investigación no se habla de temas que agrupan sus obras o de temáticas recurrentes en las mismas, puesto que el tema como concepto parece lejano a la relación del creador como ser humano biológico, social con su entorno, sino que se ubica más en una relación racional, intelectual.

En consonancia con la propuesta sobre cómo una filosofía del teatro, debería ser uno de los factores determinantes en los Estudios Teatrales, se recurre a la teoría formulada por Berenguer, Motivos y estrategias.

Esta teoría se centra en la tensión producida entre el Yo creador y el entorno, tensión a la cual el creador responde mediante una estrategia poética: precisamente como consecuencia de las reflexiones anteriores, diferenciaremos entre visión del mundo (conjunto de factores que determinan la mentalidad de un grupo determinado) y conciencia (la concreción, en la mente del autor, de los valores y la visión del

grupo con que se identifica y desde cuya mentalidad construye su obra). Como consecuencia de esta visión del mundo, se generan las diversas fórmulas estéticas (estructuras paradigmáticas) que practican los distintos autores. En ellas proponen alternativas individuales según la conciencia que su experiencia vital ha ido conformando. La selección del lenguaje artístico en que quiere plantear su obra será realizada por el autor, implementando (de modo consciente o respondiendo a intuiciones personales) estrategias creativas que nosotros tratamos de explicar en el marco teórico de las consideraciones que preceden. Elegirá, pues, un modo de expresión (estrategia creativa) acorde con sus propósitos, intereses, gustos, etc... (Berenguer, 2007, p. 17)

La teoría de Berenguer es aplicable, según él en doble vía, como una teoría para la creación y como una teoría del estudio crítico de la creación. En ambas, el Motivo es aquello que impulsa la creación, es aquello a lo cual reacciona el creador en esa tensión producida con el entorno: “Podemos, por lo tanto, entender toda obra dramática como una reacción que el autor establece estratégicamente en un plano imaginario y a la cual es incitado por una serie de motivos que proceden de su Entorno” (Alba y González, 2009, p. 17), esa serie de motivos pueden asimilarse a eventos históricos, íntimos o sociales que motivan la creación de una obra y en el caso de Buenaventura también pueden encontrarse motivos técnicos, es decir que a veces la reacción es provocada por una búsqueda, indagación o investigación sobre la especificidad misma de la dramaturgia.

En la investigación, se hallaron los siguientes motivos:

- Búsqueda de material en los cuentos maravillosos y en la tradición oral latinoamericana como una reacción a la hegemonía cultural europeizante en el teatro latinoamericano en busca de consolidar lo que el maestro llamaría una dramaturgia nacional.
- Necesidad de plasmar en sus textos la situación política de la Colombia de los años cincuenta como reacción a una historia/memoria oficial que desconoce las memorias individuales sobre un hecho.
- La historia de la colonización como reacción a una historia/memoria oficial que desconoce las memorias individuales sobre un hecho.
- El asunto de la extranjería como reacción a una apropiación de las historias y los temas de los que debía hablar el teatro latinoamericano.
- La necesidad de borrarse él mismo en la reescritura de sus obras. (El tema de las versiones) como reacción a la concreción de una fórmula creativa “exitosa” y a la enajenación del teatro de su público contemporáneo.
- Búsqueda dramaturgica de nuevas posibilidades creativas como reacción a un posible estancamiento producido por certezas creativas.
- La descolonización cultural como reacción a la presencia-incidencia de países extranjeros en asuntos e imaginarios de los latinoamericanos.
- Hablar por aquellos que no podían como reacción a la violencia ejercida por el poder político y militar contra aquellos que piensan distinto.

- El valor del ser en la sociedad moderna y contemporánea como reacción a las muertes ocasionadas en nombre de intereses políticos, económicos y o religiosos.

Como puede observarse en la categorización de los motivos estos exceden los universos geográficos o temáticos sobre los cuales el autor quisiera hablar, una obra que tuviese como tema la violencia en sus múltiples manifestaciones, como lo es *Los papeles del infierno*, y que se ubica en diversos universos geográficos, podría responder a un solo motivo o a varios, al mismo tiempo que diferentes obras pueden compartir motivos.



Fotografía - *Los Papeles del Infierno* / Autor: Enrique Buenaventura / Dirección: Aída Fernández / De Izq. A Der: Diana Isabel González, José Schneider Rivas / Fotografía: Lina Rodríguez. Archivo Fotográfico F.A.E. 2010

En el análisis realizado, se encuentra que la obra en cuestión, responde a diversos motivos:

- Hablar por aquellos que no podían como reacción a la violencia ejercida por el poder político y militar contra aquellos que piensan distinto.
- Necesidad de plasmar en sus textos la situación política de la Colombia de los años cincuenta como reacción a una historia/memoria oficial que desconoce las memorias individuales sobre un hecho.
- El valor del ser en la sociedad moderna y contemporánea como reacción a las muertes ocasionadas en nombre de intereses políticos, económicos y o religiosos.
- Búsqueda dramaturgica de nuevas posibilidades creativas como reacción a un posible estancamiento producido por certezas creativas.

Ahora bien, en la teoría de Berenguer, se habla de la obra como la estrategia creativa con la cual reacciona el autor. En esta investigación se propone que la estrategia creativa elaborada por Buenaventura se ubica precisamente en la virtualidad escénica, aquello de lo cual no es posible prescindir en el tránsito del texto dramático al espectacular.

Sin embargo, es necesario hacer una precisión por aquello que se señalaba párrafos atrás acerca de la variedad de procesos creativos abordados por Buenaventura, decíamos que en el caso sobre el cual se ocupa este estudio, es uno de aquellos procesos en los cuales el texto dramático precede al encuentro con el grupo de actores y en ese

sentido, esos motivos son atribuibles solo a Buenaventura, distinto de aquellos procesos en los cuales el texto dramático surge de la investigación escénica que el grupo realiza, en la cual por ejemplo, uno de los momentos más arduos y extensos es la concreción del tema. Esa concreción es resultado, se podría decir, del pulso, el debate, el análisis sobre diversas temáticas o materiales de referencia (textos dramáticos, noticias, eventos históricos) en los cuales habría unos motivos individuales que se tornan colectivos y lo que se pone en tensión a partir de la indagación para concretar un tema, sería al tiempo la estrategia, colectiva, para reaccionar al poéticamente al entorno.

Es preciso, entonces al avanzar en la investigación y de acuerdo con el proceso creativo del cual resulta el texto dramático que se analiza, explicitar si el motivo hace parte de una reacción colectiva del grupo o individual del dramaturgo.

Isotopías

Desde la semiótica se plantea que:

La isotopía es una figura retórica, que si apuntamos a su origen etimológico, nos ayudará a comprender su significado y su función dentro de la escritura. Iso= igual y topía= lugar, dicese, esta figura retórica consiste en la agrupación de campos semánticos. Nos encontramos con apariciones o concordancias sucesivas del mismo sema (sema, lo denominamos, significado básico). Forman redes de coherencia semántica en un texto, que partiendo del nivel semántico, se refleja en el nivel léxico y en el sintáctico. Como consecuencia tenemos la homogeneidad

de las expresiones y de la modulación del texto literario. (Viejobueno, 2013, p. III)

Este término ha sido utilizado generalmente para la interpretación de textos narrativos o líricos, en ese sentido, la figura se ubica en el plano del lector y no del creador. La identificación de Isotopías depende entonces del capital simbólico del lector. Y aunque se genera en el eje sintagmático, es decir en el de continuidad, se “lee” en el eje paradigmático, en otras palabras, en el eje sintagmático están los semas en presencia, y a través de la interpretación del lector, por asociación, aparecen en ausencia o latentes, otros sentidos.

Decir que la isotopía se genera exclusivamente en el destinatario del objeto artístico es negar al creador la posibilidad de generar un discurso que al mismo tiempo sea polisémico (en la variedad de semas que puede usar o construir para aludir a un concepto o idea) y coherente, no en términos de la lógica del logos, sino en términos de una lógica poética.

Es innegable que el creador teje una serie de redes de significados que apuntan en mayor y menor medida a que éstas sean desentrañadas (interpretadas) por el destinatario de la obra, sin embargo, y esto también es innegable, en términos de Eco, solo el lector modelo podrá reconstruir el entramado de sentidos tal y como lo ha tejido el autor. Con el lector real sucederá la magia en la cual el texto termina diciendo aún más de lo que quería decir el autor.

La investigación propuesta en la Facultad de Artes Escénicas, plantea a través del estudio de estas categorías de análisis no solo el estudio de la obra dramática de Buenaventura, sino

también la relación entre su propia teoría y la creación, pasando a través de las elaboraciones conceptuales del maestro, del terreno de lo literario a lo dramático.

Buenaventura en aras de precisar teóricamente la investigación que en la práctica llevaba con el TEC, toma prestados términos usados para el análisis de la literatura desde una corriente semiótica, y los reconceptualiza en el terreno de lo teatral para la creación y el análisis de lo espectacular. En ese sentido, se encuentra que el concepto de Isotopía es cercano a Buenaventura; en su texto “Metáfora y puesta en escena” de 1986, plantea que la isotopía, tomando como referencia la definición de Greimas: “Homogeneidad semántica de un enunciado o de una parte de un enunciado” (Greimas en Buenaventura, 1985, p. 125) se crea, precisamente al llevar un proceso de creación metafórico, en el cual las relaciones entre los dos tipos de textos: el verbal y el visual: “se producen en la percepción y en la comprensión del espectador siempre y cuando éste pueda crear las isotopías no sólo entre lo visual y lo sonoro sino con las referencias que tienen que ver con su aquí y ahora.” (p. 125)

De esta manera se privilegia la improvisación por analogía como estrategia de creación debido a que esta permite “alejar la improvisación de la situación y de los personajes virtuales y, por otro, acercarla a referencias nuestras.”. Así “hay analogía cuando existe una isotopía de contexto entre el comparado (en este caso la situación y los personajes virtuales) y el comparando (en este caso la situación inventada).” (Buenaventura, 1985, p. 126)

Dicho de otra manera, la isotopía aparece en el teatro, al menos en el de Buenaventura, en la improvisación por analogía en el plano de los creadores, en este caso a través de la dramaturgia del actor, debido a que los actores son según plantea el maestro en una versión posterior del mismo “Metáfora y puesta en escena” de 1987, representantes del público, así, las imágenes elaboradas en las improvisaciones por analogía establecen relaciones entre el contexto ficcional y el del actor y por ende de los espectadores.

Así las cosas, la isotopía, en un proceso de creación colectiva, se ubica en el eje paradigmático del espectáculo dándole claves al espectador que ha tenido su representante en la creación para poder realizar las relaciones que el tejido pide. Casi como si los actores fungieran de espectadores ideales/reales. En ese sentido, la isotopía no se ubica en el texto espectacular ni en el texto dramático, sino en esa virtualidad de la que se ha hablado antes.

Ahora bien, en el caso de *Los papeles del infierno*, se tiene claro que el texto dramático surge antes de ser puesto en tensión a través del trabajo de la improvisación. Aquí no se estudiará el texto espectacular que sí pasa por ese proceso y a través del cual las isotopías latentes en el texto dramático, según la hipótesis que se plantea en esta investigación, debieron pasar al texto espectacular como aquello inamovible, como aquella esencia de la obra. Sino que se estudian las isotopías latentes en el texto dramático.

Entonces, en la investigación se asume que en el análisis las isotopías se encuentran en el destinatario, pero también se propone que la

Isotopía es precisamente la concreción metafórica del Motivo, la estrategia creativa con la cual el autor reacciona a su Entorno.



Fotografía - Obra: *Los Papeles del Infierno* / Autor: Enrique Buenaventura / Dirección: Aída Fernández / De Izq. A Der: Diana Isabel González, José Schneider Rivas / Fotografía: Lina Rodríguez. Archivo Fotográfico F.A.E. 2010

Las isotopías en *Los papeles del infierno*. Primero hay que establecer que para que haya una isotopía se requiere la iteración de una imagen latente a través de semas presentes, al menos dos veces. En ese sentido, es importante considerar que la obra en cuestión, se compone de siete piezas: *La maestra*, *La tortura*, *La autopsia*, *La audiencia*,

La requisita, El menú y La orgía, así las isotopías se identifican tanto en el nivel micro, de cada pieza, como en el nivel macro de toda la obra. También es necesario precisar aquí, que la isotopía en términos del texto dramático, según la apuesta de la investigación, se da en aquello que es sustancial a lo dramático, la acción, y que como tal está totalmente en el plano de la virtualidad puesto que aunque se materialice de diferentes formas y estéticas, la acción, como acción dramática, en el caso de las Isotopías que proponemos, no pueden variar, puesto que si varían, se desbarata la obra en su aspecto dramático.

Es necesario remitirse a los motivos que se encuentran relacionados en concreto con la obra *Los papeles del Infierno*, puesto que se plantea que las isotopías son la concreción metafórica de dichos motivos.

En primera instancia se identifica, como ya lo han señalado diversos críticos con anterioridad, como un Motivo la necesidad de plasmar en sus textos la situación política de la Colombia de los años cincuenta como reacción a una historia/memoria oficial que desconoce las memorias individuales sobre un hecho. Sobre este, motivo se han centrado la mayoría de análisis derivados de la obra. En el prólogo a la edición de 1990 realizada por S. XXI, Carballido dice: “Álbum de imágenes atroces, tiene el don de la gran variedad de tonos y tratamientos; cubre la crónica de los más terribles años de la violencia en Colombia y se vuelve a la vez una imagen de todas las violencias.” (en Buenaventura, 1990, p. 11). En ese sentido, la estrategia poética usada por Buenaventura para concretizar este motivo, está enmarcada en la decisión de escribir varias piezas independientes, cuya temática

de la violencia excede un esquema maniqueo, proponiendo o evidenciando como en el Entorno las distintas violencias han penetrado las esferas familiares y cotidianas. Un reflejo dolorosamente vigente en el país. En este caso, la isotopía, la imagen latente, es la de una fuerza opresora, no es un personaje ausente, ella no aparece nunca, quienes aparecen son sus esbirros, ese que opera, opera bajo el mando de otro y la culpabilidad o responsabilidad de los crímenes cometidos se diluye. Exceptuando en “El menú”, pieza en la cual, pareciera que son las señoritas, quienes detentan el poder.

Otro motivo para reaccionar contra el Entorno es el valor del ser en la sociedad moderna y contemporánea como reacción a las muertes ocasionadas en nombre de intereses políticos, económicos y o religiosos, en este sentido la Isotopía se construye alrededor de la muerte violenta. En las siete piezas, hay al menos un muerto violento, pero solo en los casos de *La orgía*, *La tortura* y de *La requisita* los homicidios ocurren en la escena, aquí un ejemplo de *La orgía*: Descargando un baculazo en la cabeza de la vieja, cayendo ésta hacia atrás sobre la mesa. Los Mendigos caen sobre ella y la golpean y la apuñalan. Queda atravesada sobre la mesa. Su cabeza cuelga, sus grises cabellos llegan al suelo. En silencio, los Mendigos devoran la comida. El Mendigo uno va a salir. (Buenaventura, 1990 p. 140)

En ese sentido es la narración la estrategia poética empleada por Buenaventura para “mostrar” esas muertes violentas. Como por ejemplo en “La maestra”: “Y así fue. Lo pusieron contra la tapia de barro, detrás de la casa. El sargento dio la orden y los soldados dispararon.” (Buenaventura, 1990 p. 20) o en *La autopsia* cuando el doctor

le recuerda a su mujer aquel primer caso, el primero de una cadena de lo que hoy conocemos como falsos positivos:

Ana, yo te pregunté la primera vez que lo hice. ¿Te acuerdas? Era un muchacho joven. El padre y la madre eran muy viejos. Tú no los viste, pero yo sí. Él se había puesto una ropa negra, de dril, brillante de tanto plancharla. Se había puesto corbata, pero estaba descalzo. La madre también. Estaban muy asustados. Preguntaron si podían llevarse el cadáver. El cadáver estaba lleno de plomo. Lo habían acribillado en un calabozo. (Buenaventura, 1990 p. 35)



Fotografía - Obra: Los Papeles del Infierno / Autor: Enrique Buenaventura / Dirección: Aída Fernández / De Izq. a Der: Diana Isabel González, José Schneider-Rivas / Fotografía: Lina Rodríguez, Archivo Fotográfico F.A.E., 2010

En La denuncia, la muerte es aquella por la cual acusan al detenido. En La requisa es la muerte de Él frente al público, en medio de un infructuoso interrogatorio. De todas ellas, una pareciera no estar relacionada con la época de la violencia, la referida por la Enana, en El menú, la cual narra cómo una de sus amigas, que aparentemente lo tiene todo, pero que no pudo superar algo, se suicida con unas pastas. Todas las otras muertes, son realizadas por intereses o conflictos políticos y las rodea la mentira; al muerto, además de matarlo, le matan la dignidad, al papá de la Maestra por haber repartido mal la tierra, a la mujer del verdugo y a la del acusado por infieles (paradoja que solo puede apreciarse en la totalidad de los Papeles), al hijo del doctor, al primero de esos muertos en los calabozos, a Él, por estar en contra del Estado. Solo el asesinato de la Vieja en La orgia aparece con motivaciones desnudas ante el espectador, el hambre parece ser el motor del crimen.

El siguiente motivo se ubica en la necesidad de Buenaventura de hablar por aquellos que no podían como reacción a la violencia ejercida por el poder político y militar contra aquellos que piensan distinto. Este motivo se concretiza alrededor de la isotopía que construye para el Silencio. El silencio en varias dimensiones:

1. No se debe hablar de algo porque se pierde la vida por ello.
2. Como dignificación ante la muerte.
3. Como indiferencia ante la violencia.

En tres de las siete piezas la primera dimensión adquiere protagonismo en la acción del susurrar. En “La autopsia”, “La denuncia” y “La requisa” los personajes son obligados a

callar o hablar bajo porque siempre hay vecinos queriendo oír algo, como en este ejemplo de la última:

Comp. 3: Estoy harto de todo esto. Qué tiene que ver la suerte. ¿Acaso los ricos son ricos porque tengan suerte?

Hermana: Cállate. La vecina siempre está tratando de oír algo. (Buenaventura, 1979, p. 70)
O este tan similar de La autopsia:

Mujer: No grites. Los vecinos están pendientes de nosotros. (Buenaventura, 1979, p. 50)



Fotografía - Obra: Los Papeles del Infierno / Autor: Enrique Buenaventura / Dirección: Aída Fernández / En Esta Foto: Jessica Herrera / Fotografía: Lina Rodríguez. Archivo Fotográfico F.A.E. 2010

Mientras que en *La maestra*, *La tortura*, *La requisita* y *La denuncia* la segunda dimensión del silencio, es la estrategia mediante la cual los interrogados se dignifican ante una muerte inminente, o quizás porque no tienen nada que decir, o porque saben que lo que pueden decir no es lo que los otros quieren escuchar, o porque saben que nada los salvará de la muerte. Aquí un ejemplo de *La maestra*: “Sargento: ¿No hablas, no decís nada?” (Buenaventura, 1990 p. 18) y otro de *La tortura*: “Verdugo: ¿Por qué no confiesas? ¡Habla, habla, habla!” (Buenaventura, 1990 p. 26).

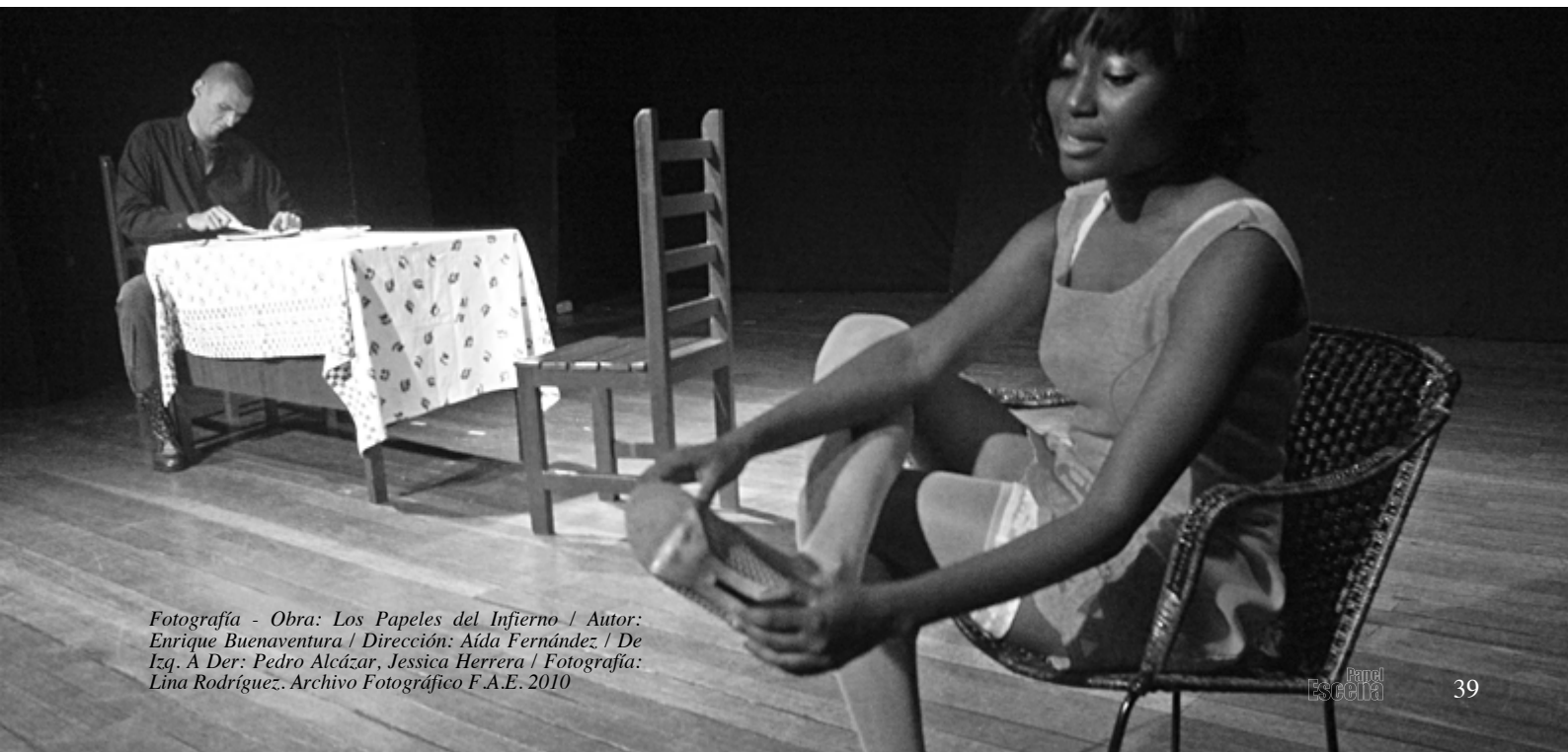
En el caso de *La requisita* y *La audiencia* el silencio se produce por la brutal golpiza que los interrogados reciben como estrategia para hacerlos hablar. En el caso de los dos personajes, el del acusado y Él, el desmayo viene como consecuencia del interrogatorio y con él, el silencio.

En la tercera dimensión, se encuentra la participación del público en *La orgía*, en la parte

final en la cual: “Entra el mudo contando el dinero. Ve a la vieja, corre donde ella, le levanta la cabeza, avanza luego al proscenio y pregunta al público por qué, por qué ocurrió todo eso... por qué” (Buenaventura, 1990. p, 141), teniendo como resultado por supuesto, el silencio del público.

Existen dos personajes, con los cuales Buenaventura lleva al límite la idea de un Entorno en el cual no se puede o no se debe hablar, el mudo de *La orgía* y el candidato de *El menú*, el primero, no puede hablar y es sordo, y el segundo es una especie de marioneta a la que cuando se le permite hablar se inclina para vomitar.

Sin embargo, hay un personaje al que se le permite hablar, decirlo todo, todo lo que sabe, decírselo al público y es la maestra, quien habla desde la muerte, desde un lugar en el cual ya no se le puede dañar, y quiénes la escuchan, aquellos que no hablan y que en palabras de la vieja “... Son tan inocentes” (Buenaventura, 1990, p. 117).



Fotografía - Obra: *Los Papeles del Infierno* / Autor: Enrique Buenaventura / Dirección: Aída Fernández / De Izq. a Der: Pedro Alcázar, Jessica Herrera / Fotografía: Lina Rodríguez. Archivo Fotográfico F.A.E. 2010

Así toda la obra *Los papeles del infierno*, se constituye como la estrategia poética utilizada por Buenaventura para darle la voz a aquellos que no podían hablar, pero lo hacía silenciándolos de nuevo, cargando toda la obra de personajes que necesitan gritar pero que no pueden.

Al plantear como isotopías, el narrar la muerte, el silencio en las dimensiones anteriormente explicadas, y esa especie de fuerza opresora que está siempre presente, vigilante, se plantea como se dijo en el comienzo del artículo, que el texto espectacular puede recurrir a un sinnúmero de materializaciones, las caracterizaciones de los personajes, las construcciones escenográficas, la musicalidad y demás, y siempre pueden ser y serán distintas, sin embargo, tendrán que estar latentes las isotopías mencionadas como una manera de estar en la escena, de decir los diálogos que aluden a esa imposibilidad de expresar todo lo que se piensa. En otras palabras, el equipo creador hallará infinitas maneras de callar al que habla de más, infinitas maneras de soportar en silencio un interrogatorio, de suplicar a otro que calle, de narrar las muertes que no se ven, y de generar esa atmósfera de opresión, puede quitar parlamentos, contextualizar situaciones y demás, pero no debe prescindir de las isotopías, porque entonces no serán *Los papeles del infierno*.

Bibliografía

Alba, C. y González, L. (2009). *Motivos y estrategias. Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer*. Instituto Politécnico De Leiria Universidad De Granada.

Berenguer, A. (2007). “Motivos y estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos”. *Revista Estudios Teatrales*. No. 21. Universidad de Alcalá. Servicio de publicaciones.

Buenaventura, E. (1986) “Metáfora y Puesta en escena”.

_____ (1987) “Metáfora y puesta en escena”. *Dramaturgia y puesta en escena en el teatro latinoamericano y caribeño contemporáneo*. UNESCO. Lima.

_____ (1985) “La dramaturgia del actor, creación colectiva y dramaturgia nacional”. *Biblioteca Luis Ángel Arango Blaa digital. Boletín Cultural y Bibliográfico*. Número 4, Volumen XXII.

_____ (1979) “Los papeles del infierno 2”. *Tramoya*.

_____ (1990) *Los papeles del infierno y otros textos*. S. XXI Editores.

De la Parra, M. (2008). *Carta a un joven dramaturgo*. Cuadernos Paso de Gato. México.

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot. México.

Huerta C. J y Romero, S. (2014). *Perspectivas metodológicas en los estudios teatrales*. Asignatura Investigación en Artes Escénicas. Tema tres. Universidad Internacional de la Rioja.

Real Academia de la Lengua española. *Diccionario*. Consultado en: <http://dle.rae.es/?id=buDJhh3>

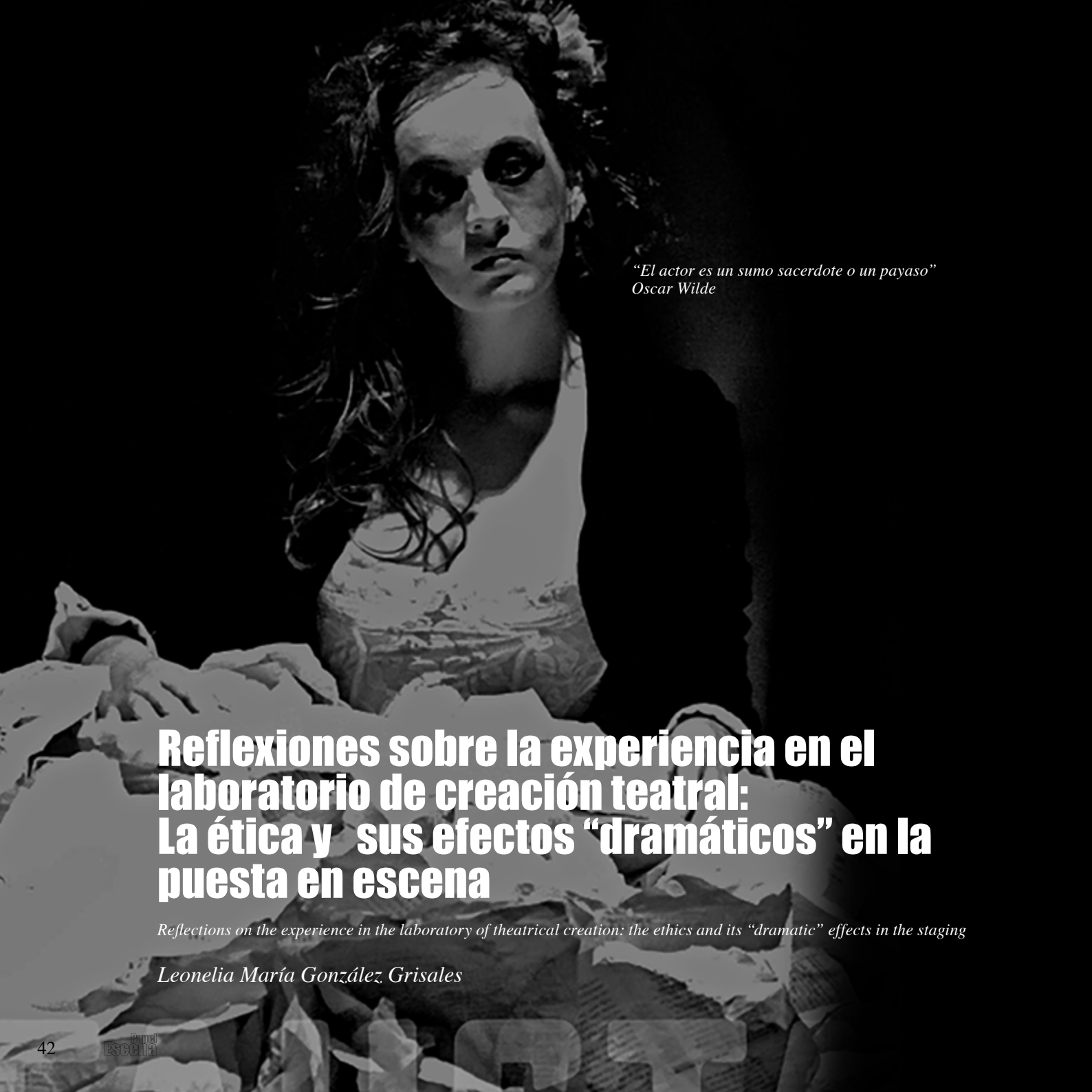
Rivas, R. (2015). “El ahogado más hermoso del mundo”: del texto narrativo al dramático. Trabajo de grado de máster. Universidad Internacional de la Rioja.

Santos, D. (2009). “El análisis del texto y los estudios teatrales”. *Motivos y estrategias. Estudios en honor del Dr. Ángel Berenguer*. Instituto Politécnico De Leiria Universidad De Granada.

Trancón, S. (2006). *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. Fundamentos. Madrid.

_____ (2004). “Elementos de análisis de la obra teatral”. *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro*. Tesis Doctoral. Facultad De Filología. Universidad Nacional A Distancia.

Viejobueno, R. (2013) “La isotopía”. *Pulso digital*. Consultado el 20 de mayo de 2016 en: <http://www.pulso-digital.com>.



*“El actor es un sumo sacerdote o un payaso”
Oscar Wilde*

Reflexiones sobre la experiencia en el laboratorio de creación teatral: La ética y sus efectos “dramáticos” en la puesta en escena

Reflections on the experience in the laboratory of theatrical creation: the ethics and its “dramatic” effects in the staging

Leonelia María González Grisales

Resumen

En este artículo se afirma que el componente ético, que en ocasiones no recibe suficiente atención, es un elemento fundamental en los procesos de producción teatral. La afirmación parte del presupuesto de comprender la ética como las formas de reconocimiento/desconocimiento que resultan de las relaciones que se dan entre los individuos que participan en los procesos de creación. La reflexión tiene como base la experiencia del laboratorio en Bellas Artes, en el cual se experimentó con la ausencia y el establecimiento de pautas que regularan las relaciones durante procesos de creación. Esta experiencia mostró que los resultados escénicos fueron diferentes en cada caso.

Palabras clave

Ética, reconocimiento, teatro y sociedad, respeto y comunidad, el teatro y lo sagrado.

Abstract

This article states that the ethical component, which sometimes does not receive sufficient attention, is a fundamental element in theatrical production processes. The assertion starts from the budget of understanding ethics as the forms of recognition / nonrecognition that result from the relationships that occur between the individuals who participate in the processes of creation. The reflection is based on the experience of the laboratory in Fine Arts, which was experimented with the absence and the establishment of guidelines that regulate relationships during creation processes. This experience showed that the scenic results were different in each case.

Key words

Ethics, recognition, theatrical practice and society, respect and community, theatrical practice and the sacred

Leonelia María González Grisales.

Graduada con honores de la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Posteriormente se especializa en Esgrima Artística y adelanta estudios de Interpretación en Madrid- España. En Bogotá, trabajó en 4 telenovelas como actriz de reparto. Fue además maestra de armas en la producción El Zorro, la espada y la rosa. En Cali ha dirigido 12 montajes teatrales durante su labor académica, entre los que se cuentan: Fausta, basada en el Fausto de Marlowe (2016) El Principito (2015), Pareja Abierta (2015), El King Kong Palace (2014), Un Juego llamado Oz -Adaptación del Mago de Oz (2014), La Boda de los Pequeños Burgueses (2012). Actualmente es docente en la Universidad del Valle y en Bellas Artes. Pernicia Niquitao de la dramaturga Victoria Valencia, es el montaje que se encuentra desarrollando en este momento.

Fotografía - Leidy Silva - Obra: Fausta Mélani Watteijne - Dirige: Leonelia González.

I. De la Ética.

Una discusión seria sobre el papel de la ética en el ejercicio profesional del actor pasa por una comprensión clara de lo que definimos con ese término. La Ética en su sentido amplio nos remite a juicios sobre lo bueno o lo malo, lo correcto o lo incorrecto, lo que, desde una perspectiva moral, es siempre relativo y discutible. Sin embargo, cuando hablamos de ética aplicada, como es el caso de esta reflexión, nos referimos al deber y la conveniencia de nuestros actos en relación a la función social que cumple nuestro arte, en un momento específico y en un lugar específico. El criterio para definir los imperativos de lo que debe o no debe hacerse se basa, pues, en lo que es conveniente para el potencial del individuo y para el grupo en general. Es el cruce de dos formas de libertad: La que tiene el individuo para desarrollar al máximo su potencial y la que tiene el grupo, como asociación de individuos, para alcanzar el suyo. El Teatro es un ejercicio colectivo. Por lo tanto, este enfoque de la ética le resulta apropiado a su naturaleza. Los actores aprenden a vivir y a construir en equipo, y eso impone una serie de deberes. En su Ética para Amador, el filósofo Fernando Savater nos muestra la esencia de lo ético en este mismo sentido:

“... Entre todos los saberes posibles existe al menos uno imprescindible: el de que ciertas cosas nos convienen y otras no (...) Saber lo que nos conviene, es decir: distinguir entre lo bueno y lo malo, es un conocimiento que todos intentamos adquirir —todos sin excepción—... (...) De modo que parece prudente fijarnos bien en lo que hacemos y procurar adquirir un cierto saber vivir

que nos permita acertar. A ese saber vivir, o arte de vivir si prefieres, es a lo que llaman ética.” (Savater, 1993, pp. 9-13)

La ética que forma el núcleo de esta reflexión y que ha sido el factor clave de nuestra experiencia en el Laboratorio de Creación Teatral no se limita a un simple manual deontológico; es decir, no es simplemente de una lista de lo que no se debe hacer o decir en el trabajo en escena. Se trata, sobre todo, de dignificar el arte y el artista, a través de valores como la disciplina y el respeto, cuyo significado se manifiestan en las formas en que hacemos nuestro trabajo e interactuamos con los demás. Desde nuestras capacidades y nuestras posibilidades, maestros y alumnos nos guiamos por un alto espíritu del Arte Dramático, el cual nos exige constantemente lo mejor de cada uno y, como grupo, lo mejor del esfuerzo colectivo. De cierta forma, podemos ver este enfoque como una sacralización de nuestro arte, lo cual no implica ningún prurito de religiosidad. Lo sacro es inherente al arte dramático, porque en sus orígenes el actor era el vehículo de transmisión de un saber mayor. Recordemos que el origen del teatro en la Grecia antigua fue una transformación de los Komos, rituales de carácter religioso que gobernaban la vida social. La mimesis y la palabra dieron vida a la Tragedia y, posteriormente, a la Comedia, sin perder nunca su carácter sagrado. Esta sacralización del ejercicio teatral en la antigüedad no se limitaba a una dimensión funcionalista, sino que, primordialmente, constituía una expresión de su propia esencia, la misma que se ha venido debilitando por la fuerza que ha adquirido en nuestros tiempos el “teatro-texto” (Torres, 2001, p. 16).

No sólo los griegos resaltaron este alto espíritu de sacralización del arte; siglos antes de Esquilo,

en la India, el Natya Shastra, texto que describe la esencia del Arte Dramático revelada por Brahma, se refiere al actor como vehículo del saber. El actor se realiza personalmente a través de las acciones y emociones que proyecta; a su vez, la comunidad se nutre de esta sabiduría, al verse reflejada en las acciones y emociones expresadas por el actor. “Oh tú, justo y de perfecta inteligencia, construye un teatro y llénalo de buenas cualidades.” (Dubatti, 2003, p.251)

Hoy ya no hablamos de sagrado; cada cual decide su relación con la escena. Eso no es lo que tratamos aquí: Sagrado o no, el aspecto ético se ha convertido en un componente carente de importancia en el ejercicio teatral. Sin embargo, ¿cuánto nos afecta esa carencia en un entorno en el que los objetivos se trazan y se logran colectivamente? La ética implementa una serie de valores que nos permiten vivir mejor en sociedad. La repercusión de mis acciones en la vida de otros es un factor clave para su valoración, sobre todo si mi trabajo es en equipo. Y eso, justamente, es el teatro: un arte colectivo.

Debo tocar aquí un tema que complementa de manera directa esta inquietud acerca de la ética: la inteligencia emocional (IE). La IE nos habla de asumir responsabilidades y reconocer las consecuencias de las propias acciones y decisiones. Además, resalta la necesidad, cada vez mayor, de desarrollar la empatía: esa capacidad de pensar en el otro y ponerse en su lugar, de reconocerlo:

“El único elemento más importante en la inteligencia grupal, como se ha visto, no es el coeficiente intelectual [CI] en el sentido académico sino más bien en términos de inteligencia emocional. La clave para un elevado



Fotografía - Leidy Silva - Obra: Fausta, Gustavo Valencia - Demonio Azul

CI grupal es la armonía social. Es esta capacidad de armonizar la que, si todos los otros elementos son iguales, hará que un grupo sea especialmente talentoso, productivo, y satisfactorio, y que otro – formado por miembros cuyo talento y habilidades sean iguales en otros aspectos- se desempeñe deficientemente.” (Goleman, 2015, p.192)

Es esto exactamente lo que pasó con los dos grupos de trabajo con los que adelantamos la experiencia del Laboratorio de Creación Teatral: El factor de la armonía en el trabajo en equipo es la clave para entender por qué con el mismo talento se obtuvieron resultados distintos y contradictorios. La ética nos permite actuar colectivamente de una forma armoniosa. Sus reglas, cuando provienen del consenso y son por todos respetadas, generan un bienestar social. El primer grupo carecía por completo de ellas. El segundo grupo, por el contrario, tenía toda la disposición para la reflexión del tema y su posterior apropiación.

II. De las experiencias.

¿Qué resulta después de llevar a cabo la investigación de “La ética y sus efectos dramáticos en la puesta en escena? Dos montajes se dieron durante el desarrollo de la investigación: “El King Kong Palace” (de Marco Antonio de la Parra) y “Fausta” (versión libre del texto de Christopher Marlowe), con resultados bastante diferenciados, lo que nos permite evaluar el papel jugado por el componente ético en el transcurso en ambos procesos.

El primero fue un montaje que finalizó antes de tiempo, con tremendos problemas entre los



Fotografía - Leidy Silva - Obra: Fausta, Katherine García - Cornelia

miembros del grupo. El segundo, un montaje afortunado que continua en repertorio y con una buena dinámica de trabajo. ¿Cómo ocurre esto? Hablemos de los procesos:

La primera parte de la investigación se realizó con un grupo de estudiantes que empezaba su segundo montaje y que traían el antecedente de no haber completado el primero en los tiempos establecidos. Si hiciésemos un diagnóstico de grupo, encontraríamos ciertas conductas problemáticas: gritos, descalificaciones, incumplimientos, etc., que generaban un pésimo ambiente y un malestar generalizado en las relaciones interpersonales. La falta de

compromiso se extendía a la clase misma: impuntualidad, incumplimiento con las tareas asignadas, arrogancia y desdén por el aprendizaje (ciertos alumnos con experiencias previas, por ejemplo, consideraban que su formación ya era suficiente y que su paso por la Escuela era una simple formalización de un saber previamente adquirido). Como es de suponer, la ética como parte del ejercicio dramático era un concepto totalmente desconocido para ellos. Los valores éticos fundamentales no existían en esta relación de grupo.

Los compromisos en clase mejoraron después de pasar el primer mes de trabajo, pero las relaciones entre el grupo por fuera de las clases eran deplorables (y esto hablando estrictamente de sus encuentros para ordenar las escenas que se dejaban de tarea).

El segundo montaje se desarrolló con un grupo que, a diferencia del anterior, había culminado en los tiempos establecidos su primer proceso. Se trata de un grupo que ha sido reconocido en la Escuela por su trabajo en equipo y su disciplina a la hora de ejecutar las labores de la carrera.

La fluidez del trabajo, los aportes del grupo a la obra, la realización de las tareas, la solución de los problemas desde el diálogo y el respeto hicieron que el montaje resultara satisfactorio para todos y que aún hoy se siga trabajando en la consolidación del mismo, de una manera totalmente armoniosa. Creo que la resolución de problemas de manera pacífica y sobre todo, el respeto por el otro, son las claves de estas relaciones grupales.

Nos encontramos hoy ante unos efectos claros en uno y otro montaje:

El primero, un proceso truncado, con un grupo en donde algunos de sus componentes han tenido graves problemas de orden disciplinario con la escuela. La ética fluctuaba dentro del proceso. El grupo a veces cumplía y a veces no con las tareas asignadas. Incluso, decisiones autónomas del docente (que tenían que ver directamente con la función del repertorio, tales como la rotación de algunos de los integrantes) se convertían en una –nunca mejor dicho– “tragedia griega”, en el fondo porque las cosas no se hacían como ellos querían.

La victimización o el esperar un comportamiento paternalista por parte del docente eran recurrentes en este equipo.

El segundo montaje, un proceso cumplido dentro de los términos, con un balance altamente satisfactorio y un valioso aporte para la formación de los estudiantes. Un trabajo que se enmarcó dentro de unas reglas éticas por todos respetadas y que demostró que las formas adecuadas tienen un impacto verificable en el fondo de los procesos. Las estudiantes de este montaje manifestaban la necesidad de tener un código ético en la Facultad de Teatro de Bellas Artes que se diera a conocer a los que ingresan desde el primer semestre, que fuera necesariamente implementado por todos los docentes en el aula de clase. Un acuerdo básico de reglas fundamentado en el concepto central de consideración o respeto por los demás; “y respeto significa aquí que uno reconoce a la persona respetada el derecho de reclamar, como miembro de la comunidad, las prestaciones normativas que corresponden”. (Tugendhat, 1998, p. 212)

Respeto y comunidad. Estas palabras están siempre presentes en las conclusiones de esta investigación. Muchos exigimos respeto, pero



Fotografía - Letdy Silva - Obra: Fausta, Gustavo Valencia - Payaso Kane

a la hora de darlo no lo hacemos. Llegamos exigiendo nuestros derechos, pero no sabemos de deberes. Debe haber exigencias reciprocas, esa es la clave. En la comunidad de Bellas Artes todos deberían sentirse como miembros, todos deberían saber de derechos y deberes:

Solo que ahora la razón para observar estas normas no es únicamente que uno quisiera que todos los demás la observaran sino, al mismo tiempo, que uno entiende su identidad de tal manera que se ve como miembro de una comunidad así definida... Entonces, lo que se exige recíprocamente son, solo como consecuencia, determinadas acciones y abstenciones, mientras, en primera línea, es el estatus de ser un miembro de la comunidad que se entiende como tal. (Tugendhat, 1998, p.211)

III. La pertinencia del enfoque ético.

En casi todas las profesiones se hace necesario un código ético que no sólo busca el bienestar para todos sino también una protección de los derechos ante y para los demás. En este caótico mundo ya no vemos al otro. Las cosas parecen girar sólo a nuestro alrededor. Lo que no me afecta no me importa. Si el otro se afecta por lo que yo hago, tampoco importa. Chejov llama a este egoísmo nuestro el “yo, yo, yo”.

El aporte de Michael Chejov y de Constatin Stanislavsky a este proceso parte de los

planteamientos con respecto al quehacer escénico en donde el primero hace un enfoque místico del teatro, un trabajo para la escena desde la energía. Por su parte el segundo dedica todo un capítulo a la ética, dejando un manual para el actor de disciplina y de rigor.

Algunos de los planteamientos de Stanislavsky resultan obsoletos hoy en día, ya que no se maneja el concepto de compañía ni de primeras figuras como se hacía en el Teatro de Arte de Moscú. Sin embargo, es de los pocos hombres de teatro que le han dedicado un pasaje a la ética. La sacralidad del ejercicio dramático, ese sentimiento tan apreciado por Stanislavsky, significa en nuestros tiempos una sana mezcla de respeto y pasión por nuestro arte:

Un verdadero sacerdote es consciente de la presencia del altar en todo momento, mientras está oficiando. Exactamente de la misma forma debería reaccionar un artista con respecto al escenario durante todo el tiempo que esté en el teatro. ¡Un actor que sea incapaz de este sentimiento nunca será un verdadero artista! (Stanislavsky, 1999, p. 305).

En mis años con grupos y jóvenes en formación he observado una relación ligera o irrespetuosa con la escena (pasar directamente de las sillas al escenario sin una pausa, un detenimiento para concentrar en el ejercicio, o tratar al compañero soezmente allí en el escenario). La conexión, la disposición, la actitud del actor ante la escena hacen parte de una posición ética del arte:

Su nombre está tan íntimamente asociado al de su teatro que apenas es posible diferenciar ambos...

esto obliga, por tanto, a un actor a comportarse dignamente fuera de las paredes del teatro y a cuidar de su buen nombre tanto sobre las tablas como en su vida privada. (Stanislavsky, 1999, p. 307)

Y aquí es donde nos preguntamos ¿dónde se trazan los límites? En Bellas Artes, por ejemplo, se ha dado una discusión en los últimos tiempos por el uso que se le da a un espacio contiguo llamado “la gruta”, en el que ciertas conductas de los estudiantes (como el consumo de alucinógenos, por ejemplo) ha molestado a un sector de la comunidad vecina. Es una discusión difícil, pues involucra el derecho a la libre personalidad de los jóvenes y los límites de jurisdicción de la institución académica. Sin embargo, ninguna sombra de medida policiva institucional sería necesaria, si los mismos estudiantes motu proprio moderaran su comportamiento en función de su adherencia a los valores comunes de la Academia. En esta tensión entre libertades individuales y derechos colectivos, pues, un acercamiento desde lo ético al espacio sacralizado de la Academia tendría mucho que aportar:

Si la ética se da en la práctica, solo cabe hablar de ética en relación con los otros, en un actuar para los otros o al menos condicionado por los otros. (...) La ética es un hacer que manifiesta y condiciona la consideración que cada individuo tiene de los otros individuos en cuanto a sujetos de derechos y de afectos.” (Sánchez, 2016, pp. 22-23).

La ética concierne a todos los individuos en la comunidad artístico-educativa de la Escuela, tanto los que están en formación como los formadores.

En el teatro, los maestros y directores estamos llamados, a través de nuestro ejemplo, a mantener el alto sentido ético en los espacios académicos.

Lamentablemente, no pocas veces, somos nosotros los primeros en fallar a la hora de mostrar las actitudes de respeto, disciplina y compromiso que nuestro estatus nos demanda.

El desarrollo de la labor artística no se puede volver una camisa de fuerza, pero tampoco es aconsejable desarrollar una actividad creativa como la nuestra sin unos acuerdos básicos de conducta, ya que los montajes, por lo general, comprometen a un colectivo de personas, y el comportamiento errado de uno solo de los miembros del equipo puede afectar el desempeño de los otros.

Como vemos, lejos de ser un enfoque moralista o idealista, la ética tiene un efecto pragmático y beneficioso en el quehacer colectivo. No en vano, los códigos éticos son cada vez más frecuentes en aquellos entornos en los que las conductas egoístas o individualistas pueden afectar los intereses comunes, desde las grandes empresas hasta las propiedades horizontales. Uno de los aspectos más significativos que deja esta investigación es, justamente, la necesidad de quitar ese velo de moralidad que cae sobre todos los que mencionamos la palabra ética:

La discusión moral deja de ser una traducción de principios dogmáticos y se transforma en una discusión sobre los límites. La moral es necesaria para la convivencia, siempre que la moral no se convierta en un sistema legal que anule por completo la libertad de decisión

individual y, por tanto, la vivencia de las singularidades. (Sánchez, 2016, p. 29)

IV. Consideraciones finales.

Cuando iniciamos este proyecto, que tenía como objetivo aplicación y evaluación de impacto del componente ético en el ejercicio dramático, uno de los cuestionamientos que nos hacíamos era su pertinencia: ¿tendría un efecto en los resultados del trabajo o sería un simple enfoque “moralista” sin consecuencias empíricas? En este sentido, hay que decir que la experiencia del Laboratorio de Creación Teatral nos demuestra que la presencia de un componente ético en el proceso de construcción y representación de la obra dramática mejora en varios niveles su calidad: Un ambiente armónico de trabajo facilita el esfuerzo del alumno por alcanzar su máximo potencial; estimula la participación y la colaboración creativas; fortalece los lazos de solidaridad y compañerismo; permite apreciar y nutrirse del aporte del resto de miembros del equipo. Por supuesto, no se trata de dibujar un escenario exento de problemas o diferencias a causa del poder “mágico” de la ética, sino de afirmar, sin lugar a dudas, que todos los problemas, conflictos o diferencias que surgen en el proceso creativo se resuelven mejor en un ambiente regido por un alto sentido de lo ético.

La introducción de la ética en el proceso de montaje supuso no pocas dificultades a nivel pedagógico. Con ambos grupos se comenzó con la descripción de valores éticos fundamentales, tales como la responsabilidad, el respeto, la disciplina, etc.; sin embargo, se trataba, para la gran mayoría de los alumnos, de palabras

vacías que designaban conceptos poco aplicables en el día a día de su formación. Otros admitían que estos valores no eran siempre útiles o que en determinadas circunstancias se oponían a la obtención de objetivos individuales. Esta circunstancia me llevó a cuestionarme si esta dificultad de asimilar la pertinencia de los valores éticos no se relacionaba con un entorno social que favorece el individualismo. Una característica de nuestra modernidad que se acentúa en el mundo del espectáculo y la farándula, en el que, como lo anticipó Warhol, todos pueden ejercer el derecho a “sus 15 minutos de fama”.

Quisiera cerrar este ensayo –que, finalmente, pretende generar una reflexión, más que establecer juicios- con unas palabras de Galina Tolmacheva que dejan abierta la discusión:

“La ausencia de ética artística entre los servidores del arte actual y la subestimación de su importancia en la creación artística, son la causa de que ni los más grandes talentos interpretativos y directivos, ni las más geniales obras dramáticas, puedan salvar el teatro del estado de corrupción y decadencia en el que ha caído desde el momento de su ruptura con la religión, con el templo de donde ha salido. El Teatro-Templo del que los actores eran sacerdotes, se ha convertido en un conglomerado de gente que, en el mejor de los casos, sirve a su propio talento y en el peor a su vanidad; cuando no se halla embarcada sencillamente en una empresa de ganancias fáciles” (Bayma, 1958, p. 72-73).

Aunque lo dijo el siglo pasado, parece calcado de nuestra actualidad. Y ahora que la fama se ofrece fácil y cualquiera puede actuar, ¿dónde hacemos la diferencia?



Fotografía - Leidy Silva - Obra: Fausta, Katherine García - Cornelia

Bibliografía

Bayma, E. (1958) *Consejos para un comediante. Ética y metamorfosis*. Buenos Aires: Siglo Veinte.

Dubatti, J. (2003). *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectiva sobre el teatro del mundo*. Buenos Aires. Argentina: Editorial Atuel.

Goleman, D. (2015). *La inteligencia emocional*. México: Ediciones B.

Sánchez, J (2016). *Ética y representación*. México: Paso de Gato.

Savater, F. (1993). *Ética para Amador*. Barcelona, España: Editorial Ariel S.A.

Stanislavsky, C. (1999). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.

Stanislavsky, K. (2003). *El Arte Escénico*. México: Siglo XXI Editores.

Torres Monreal, F. (2001). *El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal*. España: Universidad de Murcia.

Tugendhat, E. (1998). *Ser- Verdad- Acción. Ensayos filosóficos*. Barcelona: Gedisa.

Pitá- pitá: un paso por el fenómeno de transformación de la música tradicional del Caribe colombiano

Pitá- pitá: a step for the phenomenon of transformation of traditional music of the Colombian Caribbean

PITÁ-PITÁ

*“Es convergencia de generaciones
juventud y experiencia
es ritmo, música y danza
es encuentro, es actualidad
es espacio donde cabemos todos y todo
es el Unión Magdalena
es Santa María”*

Alexander Duque García

Nacido en la ciudad de Cali, Colombia, percusionista, pedagogo, investigador y compositor, realizó sus estudios musicales en el Instituto Popular de Cultura y es licenciado en música de la Universidad del Valle. Ha desarrollado una intensa labor como formador, en diversas instituciones artísticas de la región. Profesor de músicas populares y tradicionales en el Conservatorio “Antonio María Valencia” del Instituto Departamental de Bellas Artes, docente de la cátedra de Percusión del Instituto Popular de Cultura, docente de Percusión del Instituto Municipal de Cultura de Yumbo y asesor musical de la Universidad del Valle, sede Buga. Hizo parte del equipo de formadores en músicas tradicionales del pacífico sur, del Ministerio de Cultura de Colombia. También se viene desempeñando como tallerista y conferencista, exponiendo sus conocimientos en el ámbito de las músicas populares y tradicionales, con el respaldo de instituciones como el Ministerio de Cultura, Banco de la República, Fondo Mixto para la Promoción de las Artes y la Cultura, Secretaría de Cultura y Turismo Municipal, Gobernación del Valle y Yamaha Musical. Integra el grupo de investigaciones musicales, del Instituto Departamental de Bellas Artes. Como compositor ha desarrollado una serie de piezas musicales con fines pedagógicos y obras para diversos instrumentos de Percusión como: Estudio N° 1 “Atlántico”, Estudio N° 2 “Pacífico” y “D’Cajón”, entre otras. Ha editado el método “La Tumbadora” y participó en la elaboración de la cartilla de músicas del Eje Pacífico Sur “Que te pasa Vo del Ministerio de Cultura. Como intérprete de Percusión, ha integrado un sinnúmero de agrupaciones musicales de diversas corrientes: experimental, jazz, tradicional, afrocaribena, músicas del mundo y académicas, realizando giras por América del Sur, Estados Unidos y Europa. Ha participado como percusionista con la Orquesta Filarmónica del Valle, Banda Departamental Valle y el Grupo Altagracia. Alexander Duque es productor musical y un experimentado músico de grabaciones; en el año 2009 realizó la banda sonora de la cartilla “Que te pasa Vó” libro de músicas tradicionales eje pacífico sur de Colombia. Actualmente hace parte del Ensamble de Percusión Tamborimba, con quienes realiza una intensa actividad artística, participando en Festivales y múltiples eventos en Colombia y el exterior. Así mismo, vienen desarrollando proyectos en Cali-

Resumen

Este artículo está centrado en dar a conocer las técnicas de ejecución del tambor alegre para la interpretación del pitá-pitá, término popular que hace referencia al ritmo de la guacherna en la ciudad de Santa Marta y sus alrededores, como uno de los fenómenos que dan muestra de la transformación de la música tradicional en Colombia, visto desde el ámbito técnico musical incluyendo aspectos sobre golpes, ejecución y notación musical especial. Previamente se describe de manera general el contexto de la música tradicional del Atlántico para tener en cuenta sus particularidades a la hora de especificar los cambios o diferencias encontradas. Posteriormente se comparte parte de la composición del autor que nace de esta investigación, “Dueto Pitá Pitá”, trabajo que hace parte de los proyectos del Grupo de Investigaciones en Músicas Tradicionales del Eje Pacífico Sur de Colombia, del Instituto Departamental de Bellas Artes de la ciudad de Cali. Finaliza con una serie de conclusiones resultantes de la experiencia y trabajo del autor que plasma su opinión personal y profesional, frente al fenómeno de transformación de la música tradicional colombiana.

Palabras clave

Pitá Pitá, Música tradicional, Técnicas de ejecución, Tambor alegre, Atlántico Colombiano.

Abstract

This article presents the techniques to play the “Tambor Alegre” and the interpretation of the “Pita-pitá” as one of the examples of the transformation of traditional Colombian music. “Pitá-pitá” is a popular term that refers to the rhythm of “Guacherna” in the city of Santa Marta and its surroundings. From a technical perspective, “Pitá-pitá’s” description includes aspects such as drum strokes, execution, and special musical notation. The context of traditional music from the Atlantic Coast of Colombia is described here in a general way in order to account for the specificities and differences found in this research. Part of the composition that sprang from this research (from the author of Dueto Pitá Pitá) is also shared here. This composition is part of the projects developed by the Grupo de Investigaciones en Músicas Tradicionales del Eje Pacífico Sur de Colombia, del Instituto Departamental de Bellas Artes de la Ciudad de Cali (Research Group on Traditional Music from the Colombian South Pacific Axis). Finally, this article discusses the author’s conclusions, his personal and professional opinions about the transformation of Colombian traditional music.

Key words

Pitá Pitá, Traditional music, Performance techniques, Cheerful drum, Colombian Atlantic.

Como pedagogo y músico activo comprometido con la academia, en vista del progreso de la cátedra que está a mi cargo en el Conservatorio Antonio María Valencia, *Percusión Autóctona*¹, me he visto en la necesidad de hacer propuestas musicales acerca de los tambores que se ejecutan a mano limpia² en Colombia para un mejor desarrollo del área y, consecuente con mi propuesta metodológica, poder tener en el aula de clases documentos y material escrito que soporten el tema de la tradición. Como trabajo de investigación³ en este caso se trata de la construcción de Seis Duetos para tambor cununo y alegre, tambores ejecutados a mano limpia presentes en la tradición de las músicas de las costas de Colombia, la cual me condujo directamente a conocer el ritmo de “Pitá – Pitá” como tendencia actual musical en la ciudad de Santa Marta y sus alrededores.

En el trabajo de campo se entrevista a músicos tamboreros de la zona del Pacífico Sur⁴ y del Atlántico que ejecutan el cununo y el tambor alegre con el ánimo de ver sus maneras de interpretar, algunas de ellas en estilos muy propios. Esta información se confronta con otros intérpretes de la misma zona y se realiza un análisis de similitudes y diferencias para llegar a extraer algunas frases comunes que los tamboreros tienen al respecto de algún tema. En la observación se notan las diversas formas de golpear los tambores, se logra establecer una generalidad de la cual se definen algunos códigos de golpes que se utilizan en el trabajo de composición. Las obras son escritas en el lenguaje musical universal al cual el autor agrega letras debajo de los valores musicales como códigos que determinan el golpe a realizarse⁵.

En el desarrollo de la composición de obras, basado en el trabajo de campo, se observa cómo músicos percusionistas jóvenes influenciados por las tendencias musicales populares a las cuales están expuestos día a día, ponen en la tradición

esas mencionadas frases de otras tendencias, sólo que las contextualizan, generando movimientos y toques virtuosos que en otro momento no estaban

¹ *Cátedra dentro del pensum de Interpretación Musical del Conservatorio Antonio María Valencia de la ciudad de Cali fundada en 1999 que se dicta a los estudiantes de percusión de nivel superior a partir del tercer semestre con una duración de cuatro periodos.*

² *Término que el autor utiliza para denominar cuando se percute un tambor con la mano y no con una baqueta o palo.*

³ *Proyecto que hace parte del Grupo de Investigaciones de Músicas del eje Pacífico Sur Colombiano del Conservatorio Antonio María Valencia y que fue aprobado por la Vicerrectoría de Investigaciones del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali bajo el nombre de: DUETOS “A mano limpia” (A Mano Limpia - Estudios de Percusión Tradicional. Contiene cinco capítulos dedicados a fundamentación, cununo, alegre, maracón y tumbadora. Publicado por Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali en el año 2016. ISMN 979-0-801638-01-4) para Cununo y Alegre. Creación de seis duetos para Cununo y Alegre. Después de haber realizado “A Mano Limpia” que contiene piezas y obras para el desarrollo técnico individual en la ejecución de tambores cununo y alegres entre otros, planteo la elaboración de Seis Duetos a Mano Limpia (música para dos instrumentos) para cununo y Alegre, como estrategia didáctica, que como una forma de ensamble, obliga a cada uno de los intérpretes-solistas a tener un manejo independiente de las voces dentro de un ámbito grupal y un amplio conocimiento del estilo de los ritmos tradicionales. A través del tiempo, soportado en documentos de mi autoría, “La Tumbadora” (Contiene técnicas de ejecución de la tumbadora y codificación de golpes. Publicado en diciembre de 1996. ISBN 958-96785-0-5) Cartilla de iniciación musical “Qué te pasa Vó” (Músicas del Pacífico Sur. Cartilla de Iniciación Musical. Contiene información para la enseñanza de las músicas del pacífico sur en formato conjunto marimba. Publicada en el año 2009. ISBN 978-958-8250-67-0) y “A mano limpia”, he logrado introducir elementos de la tradición al lenguaje de la percusión universal.*

⁴ *El litoral pacífico se subdivide en pacífico norte (departamento del Chocó) y pacífico sur (departamentos del Valle, Cauca y Nariño).*

⁵ *Códigos para los golpes utilizados en la interpretación de tambores incluidos en “A Mano Limpia” donde el autor agrega una letra encima o debajo del valor de nota musical para indicar el golpe a realizar. Ejemplo: golpe Abierto se simboliza con letra A. Agradezco a Juan Carlos Méndez, músico y gestor cultural del SENA de Santa Marta, quien desinteresadamente facilitó el encuentro con diferentes músicos de esta ciudad y del pueblo de Taganga para organizar las entrevistas y las observaciones. Al percusionista Carlos Andrés Moreno Pérez y a su padre Ricardo Moreno Estrada, quienes hicieron importantes aportes; a los profesores de educación primaria Rafael Calixto Pava López y Fabián José Díaz Granados; los músicos del grupo “Son de Pesca” del pueblo de Taganga; ya todos los jóvenes del grupo “Tambores por la Paz.”¹⁰, con quienes hubo la posibilidad de compartir la noche de tambores en el Parque de los Novios en el centro de Santa Marta. Agradezco de manera sincera al Instituto Departamental de Bellas Artes y a la Vicerrectoría de Investigaciones por apoyar el desarrollo de esta iniciativa.*

en esa música. Por ejemplo, el caso de los músicos del pacífico, los cuales introducen a los bundes frases percutivas de hip hop, balada, salsa entre otras que con el tiempo la tradición las hace suyas.

Este artículo estará centrado en dar a conocer las técnicas de ejecución del pitá-pitá, término popular que hace referencia al ritmo de la guacherna en la ciudad de Santa Marta y sus alrededores, como uno de los fenómenos que dan muestra de la transformación de la música tradicional en Colombia, visto desde el ámbito técnico musical. Previamente describiré de manera general el contexto de la música tradicional del Atlántico para tener en cuenta sus particularidades a la hora de especificar los cambios o diferencias encontradas. Este trabajo hace parte de los proyectos del Grupo de Investigaciones en Músicas Tradicionales del Eje Pacífico Sur de Colombia, del Instituto Departamental de Bellas Artes de la ciudad de Cali.

Como referentes bibliográficos cabe mencionar los documentos de la revista Contratiempo, Fascículos de Procultura, artículos de la revista Nueva Revista Colombiana de Folclor, Páginas de Cultura - IPC, entre otros.

Músicos del grupo “Son de Pesca” del pueblo de Taganga⁶



⁶ Grupo de jóvenes samarios (con gran participación de mujeres) quienes por voluntad propia organizan el encuentro nocturno de tambores por la paz, cada quince días y liderados por Juan Carlos Méndez, en el parque de Los Novios en el centro histórico de Santa Marta.

Aspectos generales de la ejecución instrumental de tambores de la música tradicional de la costa atlántica

Cuando hablo de tambores de ejecución a mano limpia, hago referencia a los tambores que se ejecutan con las manos en contacto directo con el parche. El parche es la membrana que se percute, en este caso, con las manos ya que hay otros tambores que se ejecutan con palos, baquetas o boliches. En Colombia los encontramos en los diferentes conjuntos instrumentales. El tambor alegre, el llamador y la caja vallenata, en los conjuntos de música tradicional del atlántico; los cununos, en los conjuntos de música tradicional del pacífico sur; las tumbadoras, que se han hecho parte de los conjuntos de música popular moderna.



Cununo

Alegre

Llamador

Caja Vallenata

Tumbadora

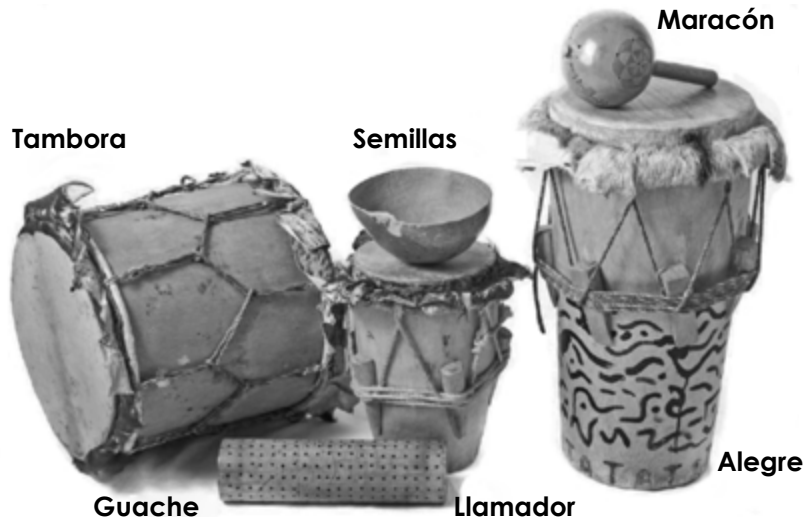
En la costa del Caribe colombiana podemos encontrar varias manifestaciones musicales de tradición, entre ellas, las bandas papayeras⁷, los conjuntos vallenatos⁸ y los conjuntos tradicionales que ejecutan los ritmos que conocemos como la cumbia, las gaitas, el bullerengue, el chandé y otros; y a su vez, las nuevas manifestaciones que paralelamente se desarrollan como el caso de la salsa, el reggaetón, la

⁷ La banda papayera está conformada por: bombo, platillo y redoblante, clarinetes, trompeta, trombón, bombardino y tuba.

⁸ Conjunto Vallenato está conformada por: Acordeón, guacharaca, caja vallenata, voz líder y coro. Cada uno de los instrumentos de percusión mencionados desempeña y tiene su rol definido a la hora de la ejecución de los diferentes ritmos que interpretan los conjuntos instrumentales. La palmas, ejecutadas por la comunidad que se acerca y participa del encuentro, marcan el pulso; el tambor llamador, con su registro medio y ejecutado a mano limpia con un sólo golpe "Abierto", marca el contratiempo; los idiófonos, en este caso, hablando del guacho y el maracón, con su timbre brillante, adornan y marcan liderando en muchas de las ejecuciones la velocidad de la interpretación musical; el tambor alegre, con su amplio registro que va desde notas graves ejecutadas en el centro del parche, hasta muy agudas y su gran posibilidad de efectos, improvisa en su justa medida, liderando el grupo de tambores; la tambora con su registro grave, en sus parches, más su "paliteo" (ejecución con los palos o baquetas en el vaso o cuerpo de la tambora), que se realiza en el cuerpo de ésta, se encarga de cerrar ciclos o frases, además de complementar la ejecución del tambor alegre, concertando o definiendo el ritmo que está en ejecución.

champeta, entre otras, las cuales están vivas y son fenómenos de los cuales se desprende la iniciativa de este artículo para mostrar un poco lo que está pasando en la ciudad de Santa Marta, en la cual tuve diferentes impresiones que compartiré en el transcurso de este documento.

Los conjuntos instrumentales tradicionales de la costa Atlántica tienen como instrumentos de percusión el tambor alegre (también llamado tambor mayor, currulao o quitambre), llamador, maraca o guache, las palmas, la tambora, más un instrumento melódico o cantante que caracteriza y da el nombre a los diferentes conjuntos, por ejemplo, la gaita, llamado conjunto gaiteros; un pito atravezao o caña de millo, para el caso de los conjuntos de cañamilleros; una voz líder, para el caso del conjunto de Bullerengue y la Tambora-tambora, por mencionar algunos.



Pitá-pitá – un fenómeno musical actual

Desde el viaje a Santa Marta me impresionó el término, me llamó la atención una simple palabra que todos pronunciaban. Además de ayudar en la ejecución del tambor, con esta onomatopeya se pueden identificar varias cosas: “estamos en Santa Marta”, “chicos, jóvenes y mayores, convergemos”, “estamos de acuerdo”, “pitá-pitá”. La palabra “pitá-pitá” es unión, es esa palabra que congrega, es sinónimo del lugar en el cual convergemos, con “pitá-pitá” se resume, es la palabra u onomatopeya en la que estamos de acuerdo, con la cual todos nos identificamos. Es identidad, ritmo. Es la palabra en la que todos podemos estar, todos podemos, todos cabemos.

Las músicas tradicionales, junto con los conjuntos tradicionales, en el transcurso de los tiempos, sufren transformaciones y están en constante movimiento. Estos cambios obedecen a acontecimientos

o eventos políticos y económicos de un país o región que traen como una de sus consecuencias cambios en el ámbito cultural.

Uno de los fenómenos que he observado en el sentido de lo tradicional hacia lo popular, es la manera en que las músicas tradicionales se han implantado y posesionado en la urbe en los últimos tiempos. Los jóvenes apropian la tradición y a su vez apropian las nuevas tendencias.

Es evidente notar el cambio de velocidad de los ritmos, cambio, exclusión o inclusión de instrumentos, la eliminación de golpes propios de la ejecución tradicional, cambios en la forma de los instrumentos, la creación colectiva de nuevos ritmos a partir de los tradicionales y nuevos formatos instrumentales, además de fusiones musicales.

Tres de los varios eventos que han tenido gran influencia en estos procesos de transformación y que, desde mi punto de vista, cabe resaltar aquí para ampliar la comprensión de este fenómeno son: la historia de “las bananeras” desde principios del siglo XX, en el Magdalena con la empresa United Fruit Company⁹, que con su llegada provocó la convergencia de obreros de diferentes regiones de la costa, quienes compartieron y mezclaron su cultura haciendo que la música tradicional de la zona se transformara. La llegada del primer ingenio azucarero al departamento de Bolívar¹⁰, que trajo parte de la cultura cubana a la región, permitió entre otros, el surgimiento del “Sexteto Palenquero”¹¹, que con el mismo formato instrumental de la cumbiamba interpretaba lo que conocemos como son cubano. En el pacífico colombiano, la instauración del puerto de Buenaventura por parte de Colpuertos¹², atrajo a muchos trabajadores del departamento

del Chocó, entre otros; éstos llegaron con su formato de chirimía¹³, que no hacía parte de la

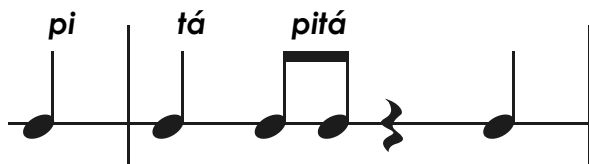
⁹ “(...) En un período en el que un gran número de empresas quebraba, la United Fruit orquestaba la producción, el transporte y la distribución de miles de millones de bananos. En 1932 la United Fruit controlaba el 63.6% del total exportado por nueve países latinoamericanos. También dirigía una compleja red de compañías y subsidiarias que controlaban a su vez despachos, redes ferroviarias, comercialización, fuerza laboral, medios de comunicación y, ocasionalmente, la ley y el orden en las regiones productoras de banano en América Latina. (...) Las actividades de la United Fruit se desarrollaron en Colombia, Costa Rica, Cuba, República Dominicana, Ecuador, Guatemala, Haití, Honduras, Jamaica, México, Nicaragua y Panamá. (...)” Brungardt Maurice P. *La United Fruit Company en Colombia*. Tomado de Henry C. Dethloff y C. Joseph Pusateri, compiladores, *American Business History. Case Studies*, Harlan Davidson, Arlington Heights, 1987. Traducción de Diana Silberman. “En 1928, 50 mil personas vivían en la zona cruzada por el ferrocarril y 30 mil trabajaban para la industria del banano, que se había beneficiado de la llegada de trabajadores de Bolívar, Atlántico y Santander, atraídos por los mejores salarios(...)” Agudelo Velásquez, Leonardo. *La industria bananera y el inicio de los conflictos sociales del siglo XX. El Banano en el Caribe: Orígenes*. Biblioteca Luis Angel Arango. Biblioteca Virtual. <http://www.banrepcultural.org>.

¹⁰ (...) “Ingenio azucarero Central Colombia llamado popularmente “El Batey”. Según nos relata Guillermo Valencia fueron los hermanos empresarios Carlos y Fernando Vélez Daníes quienes fundaron este ingenio en el primer decenio del siglo XX. Ellos pertenecían a la alta sociedad cartagenera y debido a sus relaciones comerciales con Cuba y asombrados por el esplendor económico de la sociedad cubana traen la idea de la producción cañera a Colombia.” Página 51. Duque G., A., Porras J. E. (2012). *Majín y Santiago en el patio del IPC*. Revista páginas de Cultura 7. Instituto Popular de Cultura

¹¹ “El son palenquero: Ritmo creado por la fusión del son cubano y la cumbia. Este tipo de música tiene su origen en las fuentes más antiguas del son cubano: el changui o el nengón. Se caracteriza por su sonido agreste y expresivo, basado en el canto responsorial, de innegable ascendencia africana, donde los tonos graves y antiguos de las percusiones se unen a las voces tenores de los obreros agrícolas de Palenque. La fusión surgió a principios del siglo XX, cuando afrodescendientes de San Basilio fueron contratados por un complejo azucarero dirigido por ingenieros cubanos. De ellos aprendieron a tocar el son cubano, música con influencias africanas y europeas. La primera formación de sexteto palenquero tocaba junto al conjunto de bullerengue en los funerales y en otros acontecimientos importantes de San Basilio de Palenque. Este contacto, único entre el son cubano y las músicas rituales afrocolombianas, fue determinante para la posterior evolución del son palenquero. La singularidad del sexteto radica en hacer parte, desde el principio, del contexto mágico-religioso de la música de los descendientes de los cimarrones. Después de los años sesenta, el son palenquero se extendió entre las poblaciones afrocolombianas del litoral, siguiendo el curso del río Magdalena. La mayoría de sus composiciones son derivadas de los cantos de labor, con temáticas propias de la poesía de la costa Caribe. En suma, es un género nuevo que se identifica por sus

música tradicional de esta zona, y la ciudad lo adopta dándole su propio estilo, quedandocomo evidencia un fenómeno de la música popular que en los años 70 se grabó con Discos Fuentes: Peregoyo y su Combo Vacaná¹⁴, que reunía además población del resto del departamento del Valle, Cauca y Nariño.

El pitá-pitá, fenómeno que nos compete describir en este documento, resulta ser la onomatopeya producida por el tambor alegre en la interpretación del ritmo de la guacherna samaria, que a su vez se constituye como danza.



A continuación presento las observaciones más relevantes alrededor del fenómeno pitá-pitá.

características rítmicas y musicales, depositario de una compleja mezcla de influencias afrocolombianas y afrocubanas”. Músicas tradicionales y contemporáneas <http://www.colombiaaprende.edu.co/html/etmias/1604/article-82912.html>

¹² “Mediante la ley 159, de 1959 la administración de los puertos en Colombia pasó a una entidad llamada: COLPUERTOS, la cual administra los mismos hasta 1993. La nueva entidad creada con el tiempo presenta altos índices de ineficiencia y corrupción, que la lleva a incurrir en pérdidas, por lo cual el mismo gobierno nacional en varios años se ve abocado a cubrir las pérdidas, sufragando sus costos operativos; quedando márgenes muy estrechos o nulos para ampliaciones y modernizaciones.” (Numeral 3.1.3. La Época Colpuertos) Ducon Fonseca, Luis Joaquín (España 2011). Análisis de la situación de los flujos comerciales (importaciones y exportaciones) por el puerto de Buenaventura, generado por la dinámica del APEC. Biblioteca Virtual De Derecho, Economía y Ciencias Sociales. <http://www.eumed.net>. “En la década de los 50 se presenta un crecimiento acelerado de la población (...) La población urbana se duplicó en 13 años, reclamando una serie de servicios que fueron imposibles de satisfacer por parte de la ciudad. Dicho crecimiento podría explicarse por la fuerte presión migratoria que se concentra en el casco urbano, que como se sabe obedece a la característica misma de Buenaventura de ser uno de los principales puertos el país y el más importante centro urbano del Pacífico; así como también, al bajo nivel de desarrollo económico y social

presente en todas las poblaciones del litoral Pacífico, sumándose la imagen distorsionada que tiene el potencial de población inmigrante de considerar a Buenaventura como una ciudad que ofrece un amplio abanico de posibilidades de empleo para éstos.” Buenaventura. <http://www.bdigital.unal.edu.co>.

¹³ *Conjunto típico del norte del pacífico colombiano del departamento del Chocó, que consta de: bombo, platillo, redoblante, clarinete, bombardino.*

¹⁴ “ENRIQUE URBANO TENORIO “Peregoyo” (1907-2007). Pionero de fusión y modernización de la música Afropacífica, nació en Buenaventura en 1917. (...) Su esposa, Inés Sánchez de Burbano, murió un mes antes de la muerte del compositor que murió el 18 de octubre de 2007 a los 90 años en Cali. (...) Además de las serenatas, cuando era muchacho trabajaba en el puerto como ayudante del maquinista en una draga. Le gustaba escribir, dibujar y cantar. Por eso, superada la época de la máquina, se hizo profesor de la materia de educación estética, que comprendía la enseñanza del dibujo, la música y la caligrafía en el Colegio Pascual de Andagoya, allí trabajó más de 35 años.” Afrocultura. Afroamericanos Importantes en Colombia. <https://afrohistoria.wordpress.com/afroamericanos-importantes-en-colombia/> “(...) Por otra parte y para aclarar definitivamente el origen del nombre “El Combo VACANÁ”, el mismo Otto Palma me dijo que ese nombre provenía de la unión de las primeras sílabas de los 3 departamentos del Pacífico: Valle, Cuaca, Nariño... VaCaNa... Peregoyo y su Combo Vacaná... (...)” Buenaventura. Arte y Cultura. Música, poesía, fotografía, pintura, literatura, historia, reseñas de libros, espectáculos, videos, etc. <http://buenaventura-arteycultura.blogspot.com.co/2012/04/el-peregoyo.html>

LA GUACHERNA

El término guacherna tiene diferentes significados en el Caribe colombiano. En la ciudad de Barranquilla, en el Carnaval de Barranquilla, es un encuentro de músicos; en el interior de los departamentos de Bolívar, Sucre, Cesar y Magdalena –conocido como la depresión Momposina- es uno de los cuatro ritmos del sistema tambora-tambora o ritmos de río; en Santa Marta la guacherna es una manifestación musical y dancística que se forma en la ciudad, contando con características muy particulares en su danza y en su interpretación rítmica.

Según lo anterior cabe citar a Manuel Antonio Rodríguez en su *artículo* “La Guacherna. Un estilo musical y dancístico muy particular”:

“Todos los orígenes son inciertos. Las referencias que tenemos se basan en las memorias y relatos de maestros cultores de la música típica de tambores de amarre, que se ha practicado en Santa Marta por muchas generaciones.

Probablemente lo que hoy se conoce como FANDANGO, TAMBORA O GUACHERNA SAMARIA ha sido el resultado de largos procesos de intercambios musicales, una hibridación cultural que ha tenido transformaciones en los últimos tiempos debido a las múltiples influencias foráneas y los cambios generacionales.

La Guacherna como ritmo y danza característica de la ciudad de Santa Marta, nace y se ha transformado con el paso de la historia. Su origen sigue siendo incierto. Se formó a través el siglo. Al parecer se ejecutaba solo con tambores y cantos grupales, sin ningún instrumento de viento.”

Dice Juan Carlos Méndez al respecto de la definición del término:



“El ritmo que tocamos acá lo conocemos como guacherna, pero guacherna porque acá en un tiempo se le dio el nombre a un baile. Guacherna es jolgorio, es alegría. En Barranquilla es el encuentro de todos los grupos. En Santa Marta la guacherna es un ritmo como tal, es el golpe autóctono. Usted también puede ir a las riberas del río y también hay un ritmo que se llama guacherna, pero es un golpe muy diferente al que se maneja acá.”

Comenta Ricardo Moreno Alzate¹⁵ con respecto al uso del término en el Carnaval de Barranquilla: “Se habla de cumbiambas porque eran unas cumbias aceleradas. El término después aplica a guacherna. Lo que es realmente guacherna es la reunión nocturna para un festejo.”

Más adelante Ricardo Moreno Alzate comenta:

“Los cumbiamba que eran los músicos y la guacherna a la reunión y todo el tema en el punto de encuentro. Acá en Santa Marta sería Los guacherna.”

En Barranquilla la cumbiamba hace alusión al ritmo acelerado de la cumbia, y la guacherna a la reunión. Los cumbiamba son el grupo de músicos que tocan una cumbia acelerada, mientras que la guacherna es el encuentro nocturno de diferentes músicos; en general, un encuentro. En Barranquilla en la guacherna se toca a ritmo de cumbia acelerada.

Respecto a la versatilidad o uso del ritmo Juan Carlos Méndez dice:

“La Guacherna Samaria, es un golpe muy pleno, una cumbia muy acelerada, por decir un Tamborazo, hasta un Fandango, un Cumbiazo, un ritmo al cual se pueden adaptar diferentes tonadas, cualquier música que usted cante que uno escuchase, calza dentro del ritmo de la guacherna.”

Más adelante comenta Juan Carlos Méndez al respecto:

“La guacherna no era como la cumbia, no era una canción como tal; una cumbia por ejemplo La Piragua; la guacherna era como estribillos de canciones que cabían ahí. (...)El tema se acaba de establecer en el momento en que Carlos Vives grabó el famoso tema musical del Pitán Pitán¹⁶”

Se refiere a que la guacherna samaria no solamente es un ritmo sino un sistema musical característico de la ciudad de Santa Marta, en el cual es posible desarrollar diferentes manifestaciones musicales lo que atrae a la población joven y permite el encuentro de diferentes generaciones. Carlos Vives toma la célula rítmica del “pitá-pitá” y la establece como base rítmica del tema en mención y lo oficializa.

¹⁵ El maestro Ricardo Moreno Alzate nos cuenta: “El barrio es un poco fuerte, se hace el contacto. Además, el tamborero Caliche nos presenta a su padre. Un soldador a quien buscamos en un billar de esquina. Muy gentilmente en medio de la cerveza, nos recibe y se dispone a la entrevista. Nos cuenta acerca de su experiencia desde que trabajó en Ecopetrol acerca de los conjuntos de cumbiamba ahora llamados guacherna; su proceso y definición según sus criterios, la creación de sus grupos de danzas, patrocinados por él, y mucho de su experiencia en la ciudad de Barranquilla.”

¹⁶ Tema “Pitánpitán”, del álbum *El amor de mi tierra*. “El amor de mi tierra es el nombre del noveno trabajo discográfico del cantautor colombiano Carlos Vives (Cuarto Con Sonolux), Fue editado el 19 de octubre de 1999.” <https://es.wikipedia.org/wiki>.

Base ritmo cumbia

♩ = 85

Base ritmo guacherna

♩ = 85

De la cumbia al “pitá-pitá”

“Básicamente el ritmo de la guacherna es una cumbia acelerada, ya eso es algo que está establecido y se mantiene el pitá-pitá, como ritmo base de este ritmo, valga la redundancia.” Opina el profesor, clarinetista Fabián José Díaz Granados.

Realizando la ejecución en el tambor alegre a ritmo de cumbia el profesor Rafael Pava va acelerando el tempo hasta llegar al ritmo de “pitá-pitá”. Ejecutando muy lentamente todos los golpes de la cumbia, explica cómo se van suprimiendo varios de éstos en la medida en que se acelera el ritmo, hasta llegar al tempo requerido (♩=152). Al final se puede observar que casi que se duplica la velocidad y en la célula rítmica de la cumbia, de ocho sonidos, se pasa a cuatro del pitá-pitá.

Ritmo de cumbia en el tambor alegre

♩ = 85

Ritmo de cumbia en el tambor alegre

♩ = 152

pi tá pi tá

En relación a los cambios de tempo, igual que en Santa Marta, sucede en otros departamentos como en el Chocó, en donde el ritmo de porro chochoano se ha acelerado como propuesta de los jóvenes a tal punto de suprimir golpes y llegar a un nuevo ritmo conocido como “levanta polvo”.

Cabe anotar que también existen fenómenos inversos en el cambio de velocidad, como en el ritmo de aguabajo del pacífico sur, en el cual la tendencia es a desacelerar el tempo. Esto lo podemos observar en la interpretación de aguabajo del grupo “Herencia de Timbiquí”¹⁷, entre otros.

Técnicas De Ejecución, Golpes, Timbre, Roll

Tambor Alegre o repicador

El Tambor Alegre es un tambor cónico de una sola membrana, que se ejecuta a mano limpia, líder en los diferentes conjuntos instrumentales en los que participa; su altura promedia entre los 50 a los 70 cm; boca superior, en la que va fijado el parche, varía entre los 25 hasta 30 cm, la boca inferior o base que va destapada promedia los 25cm. Observando su ejecución en diferentes lugares de la costa Caribe, se notan en la ejecución técnica diferentes formas de golpear. He identificado ocho golpes que he simbolizado con la letra inicial del nombre de éste: Golpe Abierto “A”, ejecutado en el borde del tambor con la mano en

¹⁷ “Estos jóvenes músicos se dieron a la tarea de generar el diálogo entre su conocimiento musical empírico del Pacífico Colombiano y los sonidos de la ciudad que los recibió cuando decidieron abandonar su pueblo embarcados en el proyecto musical que cambiaría sus vidas. Herencia de Timbiquí deja en claro que la tradición no es una obra de museo sino que se enriquece al fusionarse con otros elementos, como el sonido de la música latina, el rock, el jazz o el funk. (...)” <https://herenciadetimbiqui.com/>

posición plana; golpe de Palma “P”, de registro grave y sonoridad profunda, es llamado también fondeo, se ejecuta en el centro del tambor con la palma de la mano; golpe Quemado “Q”, ejecutado al borde del tambor con la mano semiarqueada, produciendo un efecto sonoro de registro agudo seco; golpe Cerrado “C”, ejecutado al borde del tambor con la mano en posición plana con las dos últimas falanges de los dedos, produciendo un efecto de registro medio; golpe Dedos “D”, realizado con todos los dedos de la mano en el centro del parche; golpe dedo externo “d”, ejecutado con la punta del dedo índice en uno de los costados del parche; golpe dedos interno “d””, ejecutado apoyando en el centro del parche con el dedo del corazón, golpeando dentro del parche con el dedo índice desde su nacimiento; golpe Martillo “M”, ejecutado apoyando el parche con el talón de la mano y el dedo índice golpea con la punta el borde del parche produciendo el efecto seco y agudo característico; y como último golpe Las Apoyaturas o Los Rag, conocidas tradicionalmente como floreos que se ejecutan dejando caer los dedos sucesivamente sobre el parche. La aplicación de estos golpes es notoria en la ejecución de los ritmos de bullerengue, gaita, en muchas de las regiones del interior de la costa en la interpretación de ritmo de porro de conjunto, entre otras.



En Santa Marta se evidencia cómo algunas técnicas de ejecución van quedando por fuera en la actualidad. Dentro de la comunidad visitada, se nota en todos los intérpretes de tambor alegre como factor común, que en la ejecución no se ven los golpes de palma u ondeados profundos característicos de otras regiones de la costa al igual que la gran cantidad de efectos y armónicos producidos con los dedos. Se notan los golpes ubicados más a un sólo costado del tambor. En general, ahora la ejecución samaria se reduce sólo a tres golpes, el Quemado “Q” o agudo, el Abierto, y el Golpe Cerrado “C”. Todo obedeciendo al tema de cambio de velocidad. Es notoria la influencia del Carnaval de Barranquilla, que de una u otra forma interviene en la velocidad los ritmos, que a manera tradicional, se daban a tempo lento.

Mientras “Caliche”, Carlos Andrés Moreno Pérez, ejecuta la base del ritmo de pitá-pitá en el tambor alegre, su padre, Ricardo Moreno comenta en relación al tema de la ejecución, que se destacan los golpes bien al borde del tambor y con poca frecuencia los que van en el centro del instrumento:

“Esta característica es propia de los tamboreros samarios y de los ritmos de esta zona. Esto caracteriza nuestra ejecución. La intervención en el centro del tambor es más propia de los conjuntos de Gaita de San Jacinto, en los alrededores de la ciudad de Cartagena, Bolívar.”

Después de que su hijo ejecuta el ritmo del pitá-pitá, Ricardo Moreno dice: “Hay algo que quiero anotar en este aspecto, si tú te das cuenta, ese es

un ritmo de pitá-pitá, que sólo lo vas a encontrar aquí y en parte de Riohacha; que se hace, en un seco que llamamos aquí”, refiriéndose al golpe quemado y continúa, “nunca se utiliza el rum dentro del vaso”, refiriéndose a la ejecución de golpe palma en el centro del tambor, y sigue, “siempre se hace en esta parte arriba de la corona del tambor. Cuando ya se quiere adornar, se utiliza esta parte un poco más adentro del borde con golpes secos” comenta mostrando la ejecución en la primera mitad del tambor desde el borde, y finaliza diciendo: “en otras partes como Cartagena se maneja más el tambor desde el borde hasta bien el centro de éste; por eso es que nosotros podemos decir que tenemos un ritmo autóctono muy propio. Lo otro es que, en el aspecto nuevo, los jóvenes adornan demasiado, pero el ritmo realmente pitá-pitá es éste”, refiriéndose al uso moderado de adornos.

Al momento de adornar la base se observa el uso de tres golpes (abierto, quemado y cerrado) y algunas veces, la aplicación de fla y redobles o rulos.

Los jóvenes intérpretes hacen uso frecuente de los adornos en la base del pitá-pitá, y al respecto dice Juan Carlos Méndez:

“En la actualidad se están usando cantidades de rul. Pero es que acá han estado trabajando la parte de los rul, la parte de esos golpes son parte de la salsa, más de la parte de congas, que lo que era parte del golpe tradicional de la guacherna de acá. Si usted ve tocar a Pocho, “refiriéndose a un viejo intérprete de tambor de la ciudad, “ah, rul, pocos; si usted ve tocar a Brito –Brito el que

vive por mi casa- Brito tiene unos golpes muy diferentes; lo que pasa, hubo una tendencia, una tendencia nueva.”

Interviene Rafael Pava diciendo:

“Lo que pasa es que la música ha evolucionado, como la música ha evolucionado, hay técnicas, hay ciertas cosas que se pueden adaptar; cuando a usted le dicen, bueno haga un solo, usted puede abrirse dentro del compás, pero bueno, el golpe básico es lo que no se quiere dejar perder, pues mucha gente lo está dejando atrás; eso es lo que se trata de rescatar, las personas que estamos acá en la ciudad.”

El toque característico del tambor alegre se asemeja bastante al golpe del ritmo de la chalupa perteneciente a los ritmos que hacen parte del sistema rítmico del bullerengue; a su vez, se asemeja al ritmo de berroche del sistema rítmico del complejo tambora-tambora del interior de la costa Caribe. Su diferencia se manifiesta sólo en los fraseos y velocidad, que en la guacherna samaria son ejecutados a mayor tempo.

En cuanto a la forma y construcción del tambor alegre ilustra Ricardo Moreno Alzate:

“Nuestros tambores se han ido transformando, esos amarres ya no son los originales. En cuanto a la forma del tambor alegre o repicador, cada vez se parecen más a los cununos, cada vez los están embarrilando más. Nuestros tambores alegres son cónicos.”

Habla acerca de los sistemas de amarres y dice: “Las cuñas iban más altas, no acá abajo, era un sólo tiraje, no era en V.”

En cuanto a los parches dice:

“En Santa Marta ese cuero que chorrea por el rededor, es de los tambores de San Jacinto. Acá, ese cuero va recogido cerca al aro, no se deja cuero por fuera.”



Fotos: Alexander Duque G.
Tambor alegre de San Jacinto

Tambor alegre samario

Tambor Llamador y los demás instrumentos

Tradicionalmente en la ejecución de muchos de los ritmos que se conocen de la costa Atlántica (Gaita, Bullerengue, Chalupa, Cumbia, etc.) el uso del llamador es bastante puntual. El llamador es un tambor cónico con una altura que promedia de los 30 a 40 centímetros, pequeño en relación a su compañero el tambor alegre; tiene una membrana o parche ubicada en la boca superior que promedia entre 20 y 25 centímetros, ceñida al tambor por un sistema de tensión de cuerdas y cuñas que permiten la afinación de registro medio característica del instrumento; se ejecuta montado sobre las piernas del intérprete con una sola mano que marca el contratiempo del ritmo en ejecución.

El maestro Ricardo Moreno Alzate explica acerca de la sonoridad del llamador samario, que es aguda, a diferencia de otros conjuntos; que no es un tambor pequeño sino un tambor de igual altura que el tambor alegre con su cuerpo más delgado, caracterizando su interpretación que ahora es ejecutado con ambas manos, con el golpe a tempo en el centro del tambor y su contratiempo con golpe abierto, siendo ambos golpes de igual importancia. Al respecto comenta:

“En Santa Marta como el llamador es un alegre más delgado, no se toca sobre las piernas, se toca sentado y el tambor en el piso.”



Foto: Artesanos del Atlántico

En cuanto a la afinación del llamador, hace la comparación con el de San Jacinto que es de afinación más baja:

“En Santa Marta es de afinación muy aguda casi más alta que la del tambor repicador.”

También hace un comentario acerca del llamador en el Carnaval de Barranquilla en donde el tambor llamador salió de los conjuntos, “quedó eliminado, quedó en desuso”. Hace la relación de cómo se transformó en Santa Marta en un instrumento de iguales características que el tambor alegre, de la misma altura, pero un poco más delgado que éste, dejando atrás la sonoridad grave y cambiando su forma de ejecución enfatizando en dos golpes: Abierto ejecutado al borde de éste, de sonoridad aguda, y el golpe de Palma ejecutado en el centro del tambor, de sonoridad grave, profunda. Y dentro del ritmo de la Guacherna, haciendo la función de tambor que sostiene el tempo en la interpretación. Al respecto Ricardo Moreno dice:

“En Barranquilla, ellos allá sacaron al llamador, aceleraron el ritmo, le agregaron otro instrumento, el pito atravezao y sacaron este instrumento -el llamador- cuando era un instrumento fundamental en la ejecución de la cumbia.”

En este caso se habla de la tradición en la cual la cumbia se bailaba de manera circular. Al ser llevada a Barranquilla y ser puesta en el desfile, la cumbia se perdió en el tema del tempo, que debía ser más rápido para lograr la velocidad de la marcha en el desfile, y quedó excluida su esencia circular pasando a ser ahora de carácter lineal, de marcha.

Se realizan varias demostraciones de cómo la relación entre bombo (tambora) y alegre se complementan en un diálogo entre ambos. Cuando

ya es excesivo el repiqueteo de uno y de otro, el llamador llama de nuevo al ritmo base ejecutando una llamada característica a la cual el tambor alegre y la tambora contestan al unísono y de inmediato todos los instrumentos regresan al orden nuevamente, a la base rítmica. Ricardo Moreno comenta:

“Y la parte que hace el llamado, aquí se llama el llamador, es un agudo; y la parte responsorial la hace el bombo -se refiere a la tambora-, que es una parte complementaria. Cuando ese tambor se excede (tambor Alegre), el llamador tiene la función de traerlo al ritmo”.

Ricardo y Andrés Moreno y Juan Carlos Méndez, a su vez, explican que en la relación melodía/ ejecución instrumental, la tambora, a la hora del respondido de las voces o coro pregón toca sobre los parches y en los momentos de exposición, palitea. Todo dentro del ritmo de la guacherna samaria.

Llamadas de tambor llamador

The image shows musical notation for three sections: **Improvisa**, **Llamada**, and **Base Pitá-Pitá**. The notation is for two parts: **Alegre** and **Llamador**. In the **Improvisa** section, the Alegre part has rests marked with a double slash and "x veces". The Llamador part has rhythmic notation with letters P, A, P, A, P, A, P, A. In the **Llamada** section, the Alegre part has rests marked with a double slash. The Llamador part has rhythmic notation with letters P, Q, P, and a note with an accent. In the **Base Pitá-Pitá** section, both parts have rests marked with a double slash. There are also notes with letters A, Q, A and the word "unísono" in the Alegre part of the Llamada section.

Después de observar a varios de los intérpretes mencionados en este artículo ejecutando la tambora, es notoria la manera en que adornan con más frecuencia en comparación con otros ritmos de la costa como la cumbia y gaita. A pesar de que los golpes sobre el parche aumentan, su roll en la guacherna samaria continúa ya que se mantienen los cierres de frase. Nos permitimos pensar que ahora aumenta un poco más su protagonismo porque sustituye de alguna manera lo que el tambor alegre ha dejado de hacer, sobre todo en cuanto a los golpes de sonoridad grave y profunda, conocidos popularmente como “fondeo” o “rum”. El tambor alegre se dedica entonces a producir sonoridades brillantes y destacadas por su virtuosismo acentuando el uso de los redobles y apoyaturas. Lo anterior daría origen al diálogo agitado que se da entre tambora y alegre cuando las voces cantan el estribillo, lo cual obligaría al llamador a incluir dentro de su función, el llamado al orden mencionado anteriormente.

Con respecto a instrumentos como la tambora, dice Juan Carlos Méndez: “Hemos encontrado que en varios de los grupos moderno meten un palo,” refiriéndose a una guitarra bajo, “meten un bajo”, haciendo referencia al “tumbao” del instrumento, “y ese instrumento (tambora) lo van dejando de lado. La tambora ha ido desapareciendo. Otros grupos sacan el alegre y sólo dejan el llamador o a veces lo contrario.”

Acerca del guache Ricardo Moreno hace un comentario y plantea su función dentro del conjunto de la guacherna samaria:

“El maracón ya no está acá en los grupos, su interpretación se ha quedó allá en Cartagena en los conjuntos de gaita y bullerengue. Acá en Santa Marta es con el guache. El guache es algo así como un hombre extrovertido, arrebatado (...) Allá en el Carnaval de Barranquilla, la maraca cayó en desuso, lo que se toca es guacho.”

Todo lo anterior sucede, en mi opinión, obedeciendo a la minimización de los ritmos en función de lo comercial. Algo similar a lo que sucedió en el pacífico colombiano en donde el bordonero de la marimba ya no está en los conjuntos instrumentales.

Aparecen nuevos formatos de interpretación en los cuales combinan organologías del porro de banda en mezcla con la del conjunto tradicional de guacherna. Esta observación se hace del conjunto de

tamboreros de Taganga, en un patio en donde realizan varias de sus interpretaciones con redoblante, clarinete, tambor alegre y platillos. Este fenómeno se produce como una forma estratégica de venta de su trabajo musical. Este formato es nombrado como “tambopapayera”.

Juan Carlos Méndez y Ricardo Moreno, hablan de la “tambopapayera” (nombre propio de los samarios) como conjunto instrumental propio y autóctono de la ciudad de Santa Marta y sus pueblos aledaños, la caracterizan por su instrumentación, como conjunto único de la zona. Dice Ricardo Moreno:

“En la tambopapayera, como dicen acá los jóvenes de los barrios que la hacen, el bombo, los platillos, el redoblante, y varios instrumentos aerófonos, el llamador y el repicador están presentes, en ocasiones sacan el alegre, pero se conserva el llamador el de acá de la zona.”

Dice Juan Carlos Méndez: “La Tambopapayera, es la combinación de los cueros con la parte... ya de la instrumentación de banda, banda Papayera”.

Dueto PITA PITA

Como consecuencia del anterior proceso de observación surge la siguiente composición para dos tambores alegres que toma los elementos de la guachaerna samaria, la cual se inserta en el marco del proyecto Seis Duetos a Mano Limpia. (Página 1 y 7 del dueto PITA PITA)

Pita Pita

Alexander Daque

The image displays a musical score for a duet titled "Pita Pita" by Alexander Daque. The score is written for two drum parts, each with a treble clef and a 2/4 time signature. The lyrics are in Spanish and are placed above the notes. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 11 and the second system starting at measure 124. The lyrics include: "TUM CECUM PE CATUM TUM RACAM TATA PE CATA YULU RACAM RACAM RACAM TA PITA CULUM TA CULU PE TA PITA TULUM CATA TRUM RACAM TATA RACAM RACAM TRUM RACAM TRUM RACAM TRUM". The drum notation uses various rhythmic patterns and rests, with some notes marked with accents (>) and slurs.

Para Finalizar

Es importante tener en cuenta que estos hallazgos los comparto en este documento desde la mirada objetiva de un músico del Pacífico Sur.

Del término guacherna se pueden extraer, entonces, tres significados relevantes: la guacherna como ritmo, como encuentro, y como parte del sistema rítmico tambora-tambora.

En la guacherna es notoria la influencia de fenómenos musicales que se dieron y se dan en los departamentos de Bolívar y Atlántico, como es el caso de los ritmos de bullerengue, gaita, cumbia, chalupa y lo generado por el Carnaval de Barranquilla.

La guacherna samaria es un testimonio fiel de la transformación que pueden experimentar todas las manifestaciones musicales de nuestro país, con la particularidad de que ha podido conservar su esencia rítmica samaria hasta ahora, y se podría esperar que a futuro continuara así gracias al esfuerzo de los maestros cultores, lo cual permitiría conservar parte de nuestra identidad como colombianos.

Los fenómenos de transformación de la cultura, en particular de la música tradicional, son inevitables, por tanto, sería deseable permitirnos procesos sí incluyentes de las nuevas tendencias pero amables y guardianes de la identidad de un pueblo.

Bibliografía

Duque G., A. (2016) *A Mano Limpia. Estudios de Percusión Tradicional*. Instituto Departamental de Bellas Artes. Conservatorio Antonio María Valencia.

Duque G., A., Porras J. E. (2012). *Majín y Santiago en el patio del IPC*. Revista páginas de Cultura 7. Instituto Popular de Cultura.

Duque G., A., Sánchez, H.F. y Tascón, H.J. (2009). *Qué te pasa vó. Canto de Piel, semilla y chonta. Músicas del Pacífico Sur. Cartilla de iniciación*. Colombia: Ministerio de Cultura. Plan Nacional de Música para la Convivencia.

List, G. (1994). *Música y Poesía en un pueblo colombiano*. Bogotá: Colegio Máximo de las Academias Colombianas

Carbó, G. (1997). *Al ritmo de tambora-tambora*. Nueva Revista Colombiana de Folclor – Vol. 5, Núm. 17. Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Bermúdez, E. (1987). *Música tradicional y popular colombiana*. Procultura S.A.

Entrenamiento corporal del actor en formación

Body training of the actor in training

Patricia Gutiérrez

Termina los estudios como bailarina profesional en Ballet Clásico en Incolballet y es egresada de la Facultad de Artes Escénicas (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, donde recibe el título de Maestra en Artes Escénicas con énfasis en dirección coreográfica. Posee una amplia experiencia en la enseñanza de la danza lo cual le ha permitido desarrollar su propia metodología de trabajo.

Ha estado vinculada al campo del teatro a través de asesorías coreográficas en varios montajes teatrales, Musicales y como docente de la asignatura Movimiento en el Bachillerato Artístico en teatro y actualmente en la asignatura Entrenamiento corporal de 3° a 7° semestre en la Licenciatura en Artes escénicas, en la facultad de Artes escénicas, Instituto departamental de Bellas Artes.

Luz Ángela Monroy

Maestra en Artes Escénicas énfasis en Actuación. Egresada de la Academia Superior de Artes de Bogotá. Actualmente se desempeña como Docente de Entrenamiento Corporal en la Institución Universitaria de Bellas Artes Cali, y en la Universidad Autónoma de Occidente como docente de la asignatura Desarrollo Personal. Es instructora de Kundalini Yoga certificada.

Ha estado vinculada a diferentes proyectos pedagógicos educativos formales y no formales con entidades educativas estatales y privadas, como la Universidad Minuto de Dios, Universidad Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, Pontificia Universidad Javeriana junto con la Fundación Música en los Templos. Antiguo Instituto Distrital de Cultura y Turismo. En el extranjero (Universidad de Bristol U.K, Universidad KÖCH de Estambul, OMMA STUDIO en Creta- Grecia).

Fue investigadora y creadora de la fundación teatro Varasanta durante tres años. Tiempo en el cual se desempeñó como actriz, pedagoga, asistente y monitorea del taller de movimiento. Ha trabajado con reconocidos directores e investigadores teatrales en Colombia y en el extranjero. En Colombia ha trabajado con los directores del New World Performance Laboratory, N.W.P.L. James Slowiak y Jairo Cuesta, en el año 2000. Hizo parte del encuentro teatral que organizó el Work Center of Jerzy Grotowski en Novi-Sad (Serbia) en el año 2004, bajo la dirección de Thomas Richards. Hizo parte de la creación colectiva "Ojos de Perro Azul" junto con Esteban García. Montaje que se presentó en varios países de Europa como: Estambul, Grecia y Madrid. Participó en el Festival de Teatro Clásico ALMAGRO OFF en 2011 con el montaje escénico La Tempestad (basada en La Tempestad de Shakespeare). Bajo la dirección de Eloísa Jaramillo, con quién también trabajó en el proyecto Lear en el año 2012. Trabajó en el año 2013 en el documental Dinos y Hormigas dirigido por Violeta Coronado y Lucas Nieto. En el año 2016 participó como actriz en el largometraje Kairós, el Tiempo Oportuno de Nicolás Buenaventura.

Resumen

Se parte de la problemática actual que se evidencia en el programa de entrenamiento corporal de la licenciatura en arte teatral de la Facultad de artes escénicas de Bellas Artes de Cali, donde la danza como ruta escogida, ha ido suplantando el objetivo del entrenamiento corporal, pues no existe claridad de cuál es el propósito de dicho entrenamiento en la formación del actor. Surge entonces el cuestionamiento sobre el actor, sobre ¿Cuales son entonces, las facultades que debería desarrollar, más allá de las habilidades físicas? que son muy importantes por supuesto, porque sin habilidades tampoco se resuelve nada. En este sentido debe entenderse que el entrenamiento no solo busca generar conciencia de la importancia del cuerpo como herramienta expresiva para el actor, es también necesario llevar la mirada hacia otros factores como, el psíquico, espiritual, afectivo, social e intelectual constituyentes de la entidad original, única, que es el ser humano. Retomando este planteamiento surgen entonces las preguntas ¿Que entrenar? ¿Para qué? y ¿Cómo? ¿Por qué el entrenamiento corporal (cuerpo-voz) es una herramienta importante para el estudiante en su vida profesional?

Aclarando el enfoque del entrenamiento para el actor, se enfrentan estos interrogantes.

Palabras clave

Formación, Entrenamiento, Cuerpo, Actor, Expresión.

Abstract

It is part of the current problematic that is evident in the corporal training program of the degree in theatrical art of the Faculty of Performing Arts of Cali, where dance as a chosen route, has supplanted the objective of body training, since There is no clarity as to the purpose of such training in the formation of the actor. The question then arises about the actor, about which are the faculties that should develop, beyond the physical abilities? Which are very important of course, because without skills it does not solve anything either. In this sense it should be understood that training not only seeks to generate awareness of the importance of the body as an expressive tool for the actor, it is also necessary to take a look at other factors such as the psychic, spiritual, affective, social and intellectual constituents of the entity Original, unique, that is the human being. Returning to this approach then the questions What to train? For what? ¿and how? Why is body training (body-voice) an important tool for the student in their professional life? Clarifying the training approach for the actor, they face these questions.

Key words

Formation, Training, Body, Actor, Expression

Introducción

A partir de la propia experiencia en los campos de la danza y el teatro, se abre el diálogo con diferentes docentes del campo teatral y se indaga en diferentes fuentes teóricas, que tienen como objeto de estudio el entrenamiento del actor, identificando aquellos aspectos comunes que sirvan de fundamento a aquellas prácticas corporales, planteadas en la formación del actor. Actualmente el entrenamiento corporal se ha convertido en parte fundamental de la formación para el actor, es así que, en la mayoría de programas universitarios de formación actoral, aparece en sus mallas curriculares como una asignatura. Con el propósito de romper con el naturalismo o realismo propuesto en las obras, varios autores y directores de teatro contemporáneo han propuesto metodologías para el entrenamiento actoral, que parten o se enfocan en el cuerpo del actor, como una opción o punto de partida para la creación. Uno de los primeros en proponer el estudio del cuerpo del actor, fue Meyerhold, quien creó un estudio donde pudo a partir de la investigación del cuerpo, desarrollar la técnica basada en la biomecánica del cuerpo, “cuyo fundamento es la racionalización de los movimientos del actor sobre la escena. El actor debía a través de una serie de ejercicios gimnásticos, cuidando la mecánica de su propio cuerpo; así, de este modo, sus gestos y los pliegues de su cuerpo, perfectamente conjuntado, cumplían un dibujo escénico preciso.” (Meyerhold, 1975).

Posteriormente Grotowski y su discípulo Eugenio Barba, destacaron el valor de esta actividad, del trabajo corporal constante y ordenado en el actor, como un significativo soporte para su desempeño

profesional, plantean que es en este espacio donde el actor puede librar sus propias batallas, proponiendo una manera diferente de abordar el trabajo del entrenamiento, donde el actor debe descubrir los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa...tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos, (Grotowski, 1974).

De esto se deriva que es importante proteger el espacio de entrenamiento para el actor alejado de la influencia del director, más aún si apenas se está en el proceso de aprendizaje, para que cada estudiante pueda construir un lenguaje propio, encontrar su propia voz, dar la posibilidad de construirse independientemente de una puesta en escena o un director, construir algo que le pertenezca al actor, el espacio donde se pueda desarrollar a cabalidad, aquello que Barba nombra muy claramente como “pre-expresividad”.

Teniendo en cuenta también que en estos espacios de formación donde el eje central es la actuación, el estudiante suele volcar toda su atención a estos procesos de la representación, y claro que estos ejercicios de puesta en escena son necesarios, pues le dan la posibilidad de desarrollar su expresividad y poner en práctica, aquello que han desarrollado en sus procesos formativos, pero en muchas ocasiones la manera como son abordadas estas propuestas los alejan de sus búsquedas y sus procesos se ven afectados, pues al no existir una comprensión del estudiante en este aspecto, traslada y dedica la mayor parte de su tiempo y su energía a resolver las tareas propuestas en los montajes, sabiendo que el entrenamiento es algo que debe realizarse con constancia, el actor debe estar en continuo movimiento, no existe el quedarse quieto, solo avance o retroceso.

Reflexiones

Lo primero que aparece en el imaginario de un estudiante que ingresa por primera vez a realizar sus estudios en actuación al escuchar el término “entrenamiento”, es que posiblemente esta clase le dará la posibilidad de ampliar sus habilidades físicas, y podrá ejercitar su cuerpo, debido tal vez a que su referente más cercano a este término es el deporte o el gimnasio.

Así, entrena el deportista, el soldado y todas aquellas personas vinculadas a alguna actividad en donde el cuerpo es el eje del trabajo...pero si pensamos en el entrenamiento corporal y expresivo del actor, ¿podremos sostener una definición de entrenamiento en estos términos? Si el actor entrena, ¿lo hace para ganar? ¿Para ganar qué cosa? El actor es un atleta del alma, nos dice Artaud. (Cubas, 2011).

Entendiendo que efectivamente existe un gran elemento en común, entre estas actividades como lo es el cuerpo, entonces ¿Qué es lo que verdaderamente marca la diferencia? Grotowski se preguntaba qué era lo esencial del teatro aquello sin lo cual el teatro no podría existir: “¿Puedo hacer teatro sin escenografía? Sí. ¿Sin música? Sí. ¿Sin efectos especiales ni maquillaje? Claro. ¿Sin actor? No. ¿Y sin espectador? Tampoco”. (Grotowski, 1974). Como se observa la pregunta tiene relación directa con la razón del teatro, y nos conduce a esa idea de que el actor de alguna forma es quien está todo el tiempo trabajando con crear una vida, una organicidad paralela a su organicidad cotidiana, es decir debe crear la vida en la escena y entonces debe crear esta vida en la escena con unas condiciones especiales, tiene que

habitar ese otro cuerpo, y entrenar casi lo mismo que entrenamos todos para poder ser lo que somos hoy, volver a experimentar de nuevo todo lo que tuvimos que hacer de niños, 'entonces aprendimos a caminar, a correr, a movernos desde nuestros propios impulsos a relacionarnos con el otro, practicamos cada palabra hasta adquirir el habla, nos comunicamos, aprendimos a percibir el mundo a través de los sentidos, fuimos capaces de imaginar y recrear lo que ocurría en nuestro entorno, como un todo, sin fragmentaciones... por lo tanto el entrenamiento del actor debería darse en todos estos niveles, y aquí surge la raíz del problema.

El actor se expresa a través de su cuerpo, ese cuerpo que es a la vez instrumento, herramienta, que lo acompaña en su cotidianidad, este cuerpo que va a ser utilizado como vehículo para expresarse producto de unas condiciones Psicosociales, ¿existe esta conciencia en un joven que inicia su formación para ser actor? que su cuerpo está afectado por diversos factores: hereditarios, por las rutinas de movimiento, como se sienta, como camina, como está de pie, si es sedentario, además de todo lo que culturalmente se mueve en la actualidad, el confort, los avances tecnológicos, factores que inciden en los patrones de movimiento de las personas, y con los cuales el actor debe partir para su entrenamiento, por lo tanto siendo para el actor el instrumento su propio cuerpo, jamás puede ser ajeno a él.

Dicho de otra manera, comprender esta relación inseparable entre el desarrollo psicosocial y el desarrollo motriz del ser humano, para desde allí plantearla forma de orientar el entrenamiento de un actor en un espacio de formación.

¹Entrevista a Jenny Cuervo, Profesora de actuación y dramaturga.

Si bien es cierto que reconocer el cuerpo como vehículo nos propone la ruta desde donde se aborda el trabajo del entrenamiento, “porque digamos que nosotros como profesores si tenemos una labor de empezar por fortalecerles los cuerpos y de que ellos usen su cuerpo de otra manera, que les nutra, que les enriquezca, que les vuelva más inteligentes físicamente, puesto que en la vida cotidiana estamos tan mal entrenados”.²

El actor debe entrenar para mejorar su condición física, desarrollar fuerza, flexibilidad, agilidad, y tener control sobre su propio cuerpo, infortunadamente esto todavía no está comprendido, no puede ser esto el único fin, sus búsquedas no pueden estar tan solo en el plano físico, el actor necesita trabajar en su cuerpo, pero a través de él acceder también a su mente y a su sistema nervioso, sus emociones, su energía. Reacciones del estudiante frente al entrenamiento orientado hacia este propósito

La primera reacción del estudiante es de desconcierto, se siente confrontado cuando se encuentra con un entrenamiento que le propone un descubrir-se, una indagación y búsqueda de su propia verdad, encontrarse con la posibilidad de llegar a lugares donde posiblemente nunca ha imaginado llegar, termina por generaren él cierta incertidumbre, pues es posible que deba empezar a transformar aquella imagen que ha creado de sí mismo y que muchas veces no corresponde con su propio ser. Precisamente en el oficio del actor, donde debe asumir el rol de un otro “personaje”, es importante saber quién soy y desde donde me paro para dar inicio a esta construcción.

Para ello tanto el estudiante como el profesor,

²Entrevista a Isabel Gaona-Actriz y Maestra egresada de la Universidad Distrital-ASAB.

deben reconocer y comprender la conformación del ser humano en todas sus dimensiones, y desde allí darse a la tarea de vencer sus propios obstáculos, transformando el miedo y creando las condiciones para irse desprendiendo de la presión que esto puede causar, y de esta manera haciéndose cargo de sí mismo, poder maniobrar plenamente en lo que requiere su profesión.

¿Cómo llevar esta propuesta al espacio de formación del actor en una licenciatura?

Antes que nada, es pertinente aclarar que la propuesta de entrenamiento, así como se viene planteando, ha tenido su origen al interior del grupo profesional. El laboratorio actoral de Jerzy Grotowski, y agrupaciones como el Odín Teatro, dedicaron o han dedicado gran parte de su vida a estudiar el cuerpo del actor en investigaciones metodológicas, que si bien pueden tener como resultado directamente el espectáculo, también se plantean como espacio de investigación, “el entrenamiento no equivale al ensayo: ése está ligado al resultado, el entrenamiento no”.(Barba, 1986).

Dentro de la estructura curricular de la licenciatura en arte teatral, a pesar de que las asignaturas prácticas están agrupadas dentro del campo de practica escénica, cada asignatura tiene su propia autonomía, esto debería ser una ventaja para los entrenamientos, si el propósito estuviera fundamentado en el planteamiento anteriormente expuesto, infortunadamente lo que nos encontramos al hacer la revisión del programa y que fue el punto de partida para realizar esta investigación, es que el entrenamiento está siendo enfocado como un espacio más para la representación, el estudiante tan solo reproduce lo que se le enseña, lo cual lo lleva a

realizar acciones banales, sin la conciencia y el conocimiento profundo de sí mismo.

La premisa del entrenamiento para el actor en formación no está clara, en gran parte la preocupación del estudiante está mucho más centrada en lograr la apropiación de las formas, la forma externa que le brinda el ejercicio, y en este caso cuando la propuesta de entrenamiento corporal es abordada solamente a partir de la danza, esto se hace más evidente. Si bien es cierto que la danza y el teatro tienen muchos elementos en común, pues la herramienta expresiva de ambos es el cuerpo, para la danza la importancia de los procesos corporales no necesariamente está supeditada a objetivos de significación, su fuerza no está tan solo en lo que dice, sino en cómo lo dice, a diferencia del teatro donde la “acción” es su esencia, siendo la acción movimiento luego también es forma, que responde a un propósito de dar sentido, de comunicar.

Por lo tanto, el proceso de formación debe darle la posibilidad de desarrollar la autoconciencia, el autoconocimiento, guiarlo hacia un estado de plena conciencia, que como plantea Feldenkrais: “El estado de plena conciencia se compone de cuatro elementos: movimientos, sensaciones, sentimientos y pensamientos”. (Feldenkrais, 2010).

Por lo tanto “habría que entender que el reto de la formación de un profesional del teatro estaría en la apropiación o en la aproximación a un campo de experimentación y de indagación, que finalmente va dirigido a resolver el problema de la significación, pues si se tiene como objeto de estudio la corporalidad, el cuerpo, el movimiento, sus características, sus cualidades, sus facultades, es también porque está explorando sus

implicaciones significantes, por lo tanto además de abordar cosas tan importantes como el tema sensitivo, sensorial, de conciencia, apropiación y dominio, el estudiante también este retado a superar unas fragmentaciones, lograr que sea y esté presente.”³

Conclusiones

Si bien es cierto que el actor debe entrenar para mejorar su condición física, desarrollar fuerza, flexibilidad, agilidad y tener control sobre su propio cuerpo, esto todavía no está comprendido, no puede ser esto el único fin, el actor necesita trabajar en su cuerpo, pero a través de acceder también a su mente y a su sistema nervioso, sus emociones, su energía.

Entonces el tema sigue siendo, que sea como sea un actor en preparación o ya formado, el principal reto y la tarea que tiene es una tarea dramática sobre la escena y en ese sentido tiene que tener una serie de capacidades en el dominio de su cuerpo y el desarrollo de una expresividad a propósito de una capacidad de movimiento, entonces entre más lejos llegue en el dominio de su cuerpo, cuerpo-emoción, cuerpo-mente, cuerpo-físico, pues más alternativas tendrá⁴ y “podrá eliminar del proceso creativo todas las resistencias y los obstáculos causados por el propio organismo,

³Entrevista realizada a Oswaldo Hernández, Decano de la Licenciatura en arte teatral de Bellas Artes-Entidad Universitaria de Cali.

⁴IDEM.

tanto físico como psíquico (ya que ambos constituyen la totalidad)". (Grotowski, 1974).

La universidad debe darle la posibilidad al estudiante de ampliar su mirada con relación al trabajo del cuerpo, aproximarlos a diferentes propuestas para que en algún momento sea él quien decida qué es lo que más le conviene, pero desde el conocimiento y conciencia de sus propias necesidades, para que cuando se enfrente a su vida profesional sea capaz de estructurar su entrenamiento con base en su propio ritmo, hasta que encuentre la justificación personal a cada ejercicio realizado, dando verdadero sentido a su entrenamiento.

Bibliografía

- Barba, E. (1986). *Más allá de las islas flotantes*. México: Grupo Editorial Gaceta, S.A de C.V.
- Blandine Calais-Germain, A. L. (2015). *Anatomía para el Movimiento* (Vol. 2). Barcelona, España: La liebre de Marzo.
- Blandine Calais-Germain, A. L. (2015). *Anatomía para el Movimiento* (Vol. 1). España: La Liebre de Marzo, S.L.
- Cubas, G. P. (2011). *Cuerpos con Sombra: Acerca del Entrenamiento Corporal del Actor* (Vol. 1). Buenos Aires, Argentina: INTeatro-Instituto Nacional del Teatro.
- Cuervo, J. (25 de 08 de 2016). *Fundamentos para el entrenamiento corporal del actor en formación*. (P. G.-A. Monroy, Entrevistador) Cali, Colombia.
- Eugenio Barba, N. S. (1990). *EL ARTE SECRETO DEL ACTOR. Diccionario de Antropología teatral*. México, México: Escenología A,C.
- Feldenkrais, M. (2010). *La sabiduría del cuerpo: Recopilación de artículos de Moshe Feldenkrais*. España: Sirio S.A.
- Gaona, I. (17 de Agosto de 2016). *Fundamentos para el entrenamiento corporal del actor en formación*. (A. Monroy, Entrevistador) Cali, Colombia.
- Grotowski, J. (1974). *Hacia un teatro pobre* (reimpresión ed.). (M. Glantz, Trad.) Mexico, Mexico: Siglo XXI.
- Hernández, O. (1 de Septiembre de 2016). *Fundamentos para el entrenamiento corporal del actor en formación*. (A. M. Patricia Gutierrez, Entrevistador) Cali, Colombia.
- Laban, R. (1984). *Danza Educativa Moderna*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Meyerhold, V. (1975). *Teoría teatral. Fundamentos*.
- Nina Alejandra Cabra, M. R. (2014). *El Cuerpo en Colombia-Estado del arte cuerpo y subjetividad*. Bogotá, Colombia: Universidad Central.
- Patricia Cardona. Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón. (2000). *Dramaturgia del Bailarin-Cazador de Mariposas* (Vol. 1). México, México: Escenología A.C.

Estudio correlacional de creatividad motrícia, autoconcepto y rendimiento académico en estudiantes de Artes escénicas

Correlational study of motor creativity, self-concept and academic performance in Performing Arts students

Luz Elena Muñoz Salazar

Bachiller Técnica en Administración de Empresas, Tuluá (2001), Licenciada en Arte Teatral de Bellas Artes de Cali (2012) y Especialista en Lúdica Educativa (2014) de la Fundación Universitaria Juan de Castellanos de Tunja, estudiante del Master en Neuropsicología y Educación de la Universidad Internacional de la Rioja (2016), destacada por su trabajo constante en la línea de investigación pedagógica con el tema de la creatividad motrícia y metamotrícia, en el 2014 uno de sus artículos sobre este tema fue publicado con el nombre de Investigar no Muerde, en la Revista Papel Escena No. 12, Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, Cali. Actualmente se desempeña como Docente de Historia de Teatro, Semiología y Crítica Teatral en UNIBAC.

Dentro de su producción dramaturgica se encuentran una serie de obras en su mayor parte inéditas, dentro de las cuales se encuentran: Un Bosque Para Todos (2009) teatro infantil, Una Trenza y Medio Bigote (2009) teatro infantil, Cárcava Común (2010) Premio Antología dramaturgica Renata, Red Nacional de Talleres de Escritura Creativa, Ministerio de Cultura Republica de Colombia, Diente de León (2011), Parendeparir (2011), Garatona (2012) teatro infantil, Historia de Navidad (2012), Breve Anoiación de Amoramiento (2013), Niña Bonita (2014) teatro infantil, Tienda

los Recuerdos de Ella (2014), De Par en Par (2015) obra infantil, Una Mujer Anda Suelta y Pequeñas Peroratas (2017).

Ha participado como actriz en las siguientes puestas en escena de carácter académico en Bellas artes Cali: Cuadros de la Comedia dell Arte (2007-08), Cena Desagradable (2008-09) de Tennessee Williams bajo la dirección de Jaquelinne Gómez Romero, Prométeme Que No Gritare (2010-11) de Víctor Viviescas bajo la dirección de Danilo Tenorio, Rinoceronte (2011-12) de Eugene Ionesco bajo la dirección Aida Fernández.

Como actriz independiente ha participado en las siguientes puestas en escena: El Titiritero (2002-04) del autor y director Wilson Romero Sáenz en Tuluá, La Cabellera (2004-05) Creación Colectiva bajo la dirección de Lucy Bolaños en Cali, La Tigra y La Ratona (2006-12) bajo la dirección de Luz Elena Muñoz en Tuluá, Homenaje a Neruda (2007-08) creación colectiva en Tuluá, A La Otra Orilla Del Océano (Narración Oral Escénica 2007) en Tuluá, Marranadas (2012) de Víctor Hugo Enríquez bajo la dirección de Doris Sarria Valencia, cortometraje La Mujer del Numero de Oro (2014) de la autora y directora caleña Diana Marcela Peña.

Resumen

La presente investigación se propone como objetivo general identificar las relaciones entre creatividad motrícia, autoconcepto y rendimiento académico en estudiantes de Artes Escénicas. Para ello se utilizó un enfoque cuantitativo con diseño no experimental correlacional, aplicando los siguientes instrumentos: prueba editada del Test Pensando Creativamente en Acción y Movimiento de Torrance (1982 citado en Pérez Fernández, 2000) y el Test AF-5 Autoconcepto (García & Musitu, 2014); el rendimiento académico se midió tomando los datos de promedio académico global de cada uno de los participantes del estudio inscritos en el programa de Artes Escénicas en el periodo 2016-A.

Palabras clave

Creatividad Motrícia, autoconcepto, rendimiento académico, universitarios.

Abstract

The present research aims to identify the relationships between motor creativity, self - concept and academic performance in performing arts students. For this, a quantitative approach was used with non-experimental correlational design, applying the following instruments: published test of the Thinking Creatively in Action and Movement of Torrance (1982 cited in Pérez Fernández, 2000) and the AF-5 Autoconcepto Test, (2014); Academic performance was measured by taking the overall academic average data of each study participant enrolled in the Performing Arts program in the 2016-A period.

Key words

Motor Creativity, self-concept, academic achievement, college.

Las relaciones entre creatividad motricia y autoconcepto en correlación con el rendimiento académico en estudiantes universitarios de Artes escénicas son variables neuropsicológicas con insuficiente atención investigativa, evidenciado es la escasas de referentes bibliográficos; pues la mayor parte de investigaciones de las variables mencionadas se encuentran ajustadas en las etapas de preescolar y básica primaria. La presente investigación se propone como objetivo general identificar las relaciones entre creatividad motricia, autoconcepto y rendimiento académico en 35 estudiantes de Artes Escénicas de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, Cartagena, Colombia. Para ello se utilizó el Método Científico empírico y analítico de enfoque cuantitativo y diseño no experimental correlacional, aplicando los siguientes instrumentos: prueba editada del Test Pensando Creativamente en Acción y Movimiento de Torrance (1982 citado en Pérez Fernández, 2000) que evalúa fluidez, originalidad e imaginación motriz, y el Test AF-5 Autoconcepto (García & Musitu, 2014) que evalúa el autoconcepto en niños, adolescente y adultos en los aspectos: social, académico/profesional, emocional, familiar y físico; y para gestionar la información de rendimiento académico se tomaron los datos de promedio académico global de cada uno de los participantes en el estudio e inscritos en el programa de Artes Escénicas en el periodo 2016-A. Por su parte, para el manejo de la información se utilizó el paquete estadístico SPSS para Windows, versión 22.0 (2010), mediante el análisis de correlaciones (Pearson). Aunque el estudio no comprobó la hipótesis de trabajo, se encontró correlación significativa entre la variable creatividad motricia (fluidez) y el rendimiento académico global de los estudiantes de la muestra y correlación significativa entre la variable autoconcepto (académico/ laboral, emocional, familiar y físico) y el rendimiento académico global de los estudiantes de la muestra.

Creatividad motricia y autoconcepto

Los cuestionamientos por la creatividad en la educación han estado centrados en a si es posible desarrollarla y de qué forma; ya en el año 1949, la creatividad se introduce en los espacios educativos y es acogida por diversas universidades por primera vez de manera formal (Parra, Marulanda, Gómez & Espejo, 2005) lo que evidencia las búsquedas de la educación por incorporar la creatividad al engranaje curricular, así pues son múltiples los campos desde donde se le ha estudiado y por tanto numerosos los intentos por definirla. A continuación, se presenta un mentefacto que a grandes rasgos intenta una cartografía de la creatividad aplicada al ámbito de la motricidad desde tres enfoques: la pedagogía, la educación física, y el arte teatral:

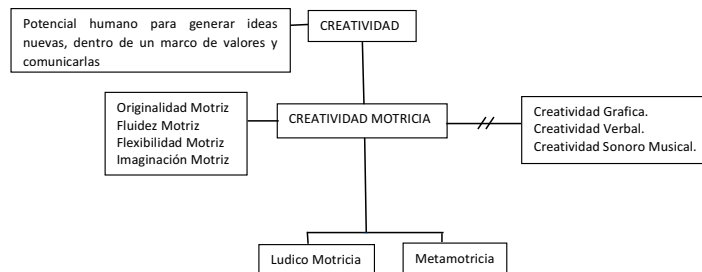


Figura 1. Mentefacto Creatividad Motricia: elaboración propia.

De los intentos por definir la creatividad este documento acoge la idea de De la Torre (2003) quien la plantea como la capacidad humana para formar nuevas ideas, bajo un marco de valores, que son comunicables en un contexto específico, y que está dividida, según su desempeño, en cuatro ámbitos: creatividad gráfica, verbal, motriz y sonoro musical. Si bien se ha comprobado una independencia absoluta entre dichos ámbitos, cabe resaltar que las personas con creatividad motriz tienden a presentar correlaciones positivas con las creatividades verbal y sonoro-musical (Garaigordobil & Pérez, 2004).

Ahora bien, la creatividad en su ámbito motriz ha sido recurrentemente estudiada desde la educación física y fue definida en 1989 por el profesor Brack de la Universidad de Bruselas, quien explicó que consiste en constituir nuevas combinaciones motrices a partir de experiencias motrices pasadas (López, 2005). A pesar de estas definiciones el concepto creatividad se encuentra aún hoy en desarrollo. Una definición actualizada sería la planteada por Trigo, quien la considera una habilidad exclusivamente humana para vivir la corporalidad empleando toda su potencialidad, caracterizada por crear acciones motrices nuevas, reutilizar acciones motrices pasadas e integrar conocimientos motrices (Cao & Trigo, 1998). Esta misma autora hace distinción entre creatividad Lúdico motriz y metamotriz. La primera hace referencia a una creatividad espontánea o innata, mientras la segunda hace referencia a una motricidad aprendida mediante algún tipo de educación motriz, esta última estaría entonces relacionada a la formación de habilidades motrices a nivel de primaria y secundaria con la clase de educación física y deportes; y a nivel profesional con campos de formación como la danza, las artes escénicas y la educación deportiva (Muñoz, 2012).

Aunque este estudio se interesó, según la perspectiva anterior, por la creatividad metamotriz dado que la muestra fue conformada por estudiantes universitarios de Artes Escénicas, no es posible desarrollar una evaluación de la creatividad metamotriz pues no se encuentra literatura al respecto, como se evidencia en apartados posteriores. A pesar de esto. en la búsqueda bibliográfica llevada a cabo para la construcción de este documento se detectó una proliferación de estudios entre 1992 y 2015 con respecto al tema central Creatividad Motriz y las variables autoconcepto y rendimiento académico con enfoque neuropsicológico, cuya población y muestra de mayor a menor cantidad de investigaciones son: educación básica primaria, educación preescolar, educación superior de diferentes campos del conocimiento y educación superior del campo de las artes escénicas y la danza.

Con relación a la variable creatividad motriz en estudiantes de educación superior, se encuentra escasos de referentes investigativos, lo cual representa una dificultad, pero también una oportunidad para esta investigación. Dificultad en la medida en que los puntos de referencia para contrastar los resultados resultan escasos; y ventaja pues indica que es un área potencial de conocimiento que sugiere claras líneas de investigación a nivel de doctorado. Para el caso de este estudio resulta novedoso indagar las variables mencionadas en párrafos anteriores sobre todo por la población y la muestra que determina esta investigación.

Por otro lado, y con respecto a la variable de autoconcepto, presentamos el siguiente mentefacto desde la perspectiva psicológica desde la cual se comprende la identidad como una

triada entre la identidad del yo, la identidad personal y la identidad social. Desde esta perspectiva, la identidad personal se comprende como un paso intermedio entre en sí-mismo y el contexto, englobando un conjunto de metas, valores y creencias que el individuo muestra y construye a partir del mundo, lo cual le permiten diferenciarse de los demás (Erikson, 1974 citado en Ruiz, 2014). Ahora bien, el autoconcepto es uno de los elementos constituyentes de la identidad personal y se caracteriza por ser un sistema organizado de categorías o facetas (familiar, físico, social, académico/laboral y social) al cual el individuo les asigna un valor diferencial o jerárquico que permanece estable por periodos largos de tiempo, cuya susceptibilidad de cambio está dado en las experiencias de la persona y que tiene un carácter evaluativo (Shavelson-Hubner-Stanton, 1976 citado en García & Musitu, 2014), como puede observarse a manera de síntesis en el siguiente mentefacto:

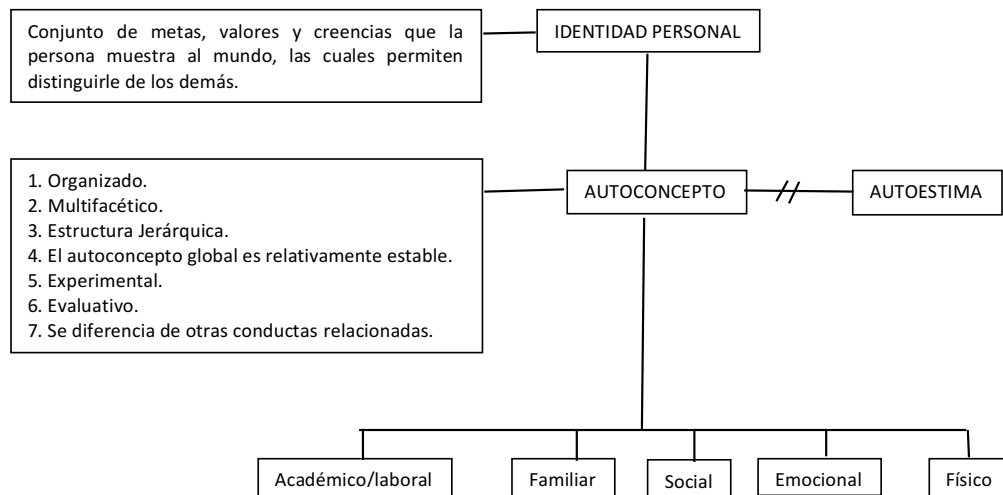


Figura 2: Mentefacto de Autoconcepto: Elaboración propia.

A pesar de esto, las correlaciones entre creatividad motricia y autoconcepto no parecen ser un ámbito de estudio recurrente cuando se trata de abordarlo y analizarlo en contextos como el de la educación superior. El autoconcepto se entiende como un conjunto de apreciaciones y creencias que una persona construye sobre sí misma (Garbanzo, 2007) y desde la perspectiva neuropsicológica podemos ubicarlo dentro del estudio de las emociones, las cuales han sido foco de investigación con más frecuencia en la educación infantil como lo veremos adelante.

Conjeturalmente parece ser que la preocupación por la educación emocional ha sido sustituida en los niveles superiores de educación por el seguimiento y búsqueda de garantías del desempeño académico en los estudiantes; aunque bien se sabe que no hay una sola decisión que no esté mediada por una emoción, por lo cual no hay separación entre razón y emoción- lo cual está científicamente

demostrado-. La relación entre razón y emoción está dada por la conciencia, es decir, la sensación de uno mismo, de sentir su propio organismo que cambia, cuando este sentimiento es armónico genera placer, y un cerebro plácido y feliz es más efectivo en el aprendizaje (Damasio, 2012).

Así pues, desde el ámbito pedagógico, resulta necesario conocer aquellos aspectos y variables neuropsicológicas que se correlacionan favorable o desfavorablemente en los procesos de aprendizaje de los estudiantes, ya que esto posibilita hacer diagnósticos y planes de prevención e intervención ajustados a los contextos, las situaciones y necesidades reales de los sujetos que intervienen en el proceso formativo, para lo cual se esperó una relación positiva entre las variables creatividad motricia, autoconcepto y rendimiento académico.

Con respecto a las ideas que se han venido abordando surgen las siguientes preguntas ¿Los estudiantes que tienen deficiente autoconcepto registran bajo rendimiento académico? ¿La práctica de actividades que estimulen la creatividad motricia en los estudiantes mejora el autoconcepto de los estudiantes? ¿Para que los estudiantes tengan un mejor rendimiento académico deben mejorar su autoconcepto mediante la práctica de actividades que estimulen la creatividad motricia? ¿Cuáles son las correlaciones entre creatividad motricia, autoconcepto y rendimiento académico?

Con la intención de dar respuesta al último de los interrogantes, este estudio se planteó -de manera general- identificar las relaciones entre creatividad motricia, autoconcepto y rendimiento académico en 35 estudiantes de Artes Escénicas de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar en Cartagena Colombia.

La creatividad motricia en el campo de las Artes escénicas

En la búsqueda de la creatividad en campos como la educación física han encontrado que los estudiantes que participan entre 30 y 60 minutos por semana en el programa motor de educación física, luego de 8 semanas tienden a mejorar su desempeño en el desarrollo motor grueso en aspectos como locomoción y manipulación, pero no sucede lo mismo con las variables de rendimiento académico y creatividad motricia (Jiménez & Araya, 2009). Otros estudios, por el contrario, muestran que los niños y niñas con más experiencia motricia obtienen mejores resultados en las tareas de creatividad motricia con respecto a la fluidez (Sturza, 2009), la fluidez motricia aumenta significativamente entre los 6 y 9 años, mientras la transformación simbólica del movimiento aumenta entre los 8 y 11 años (Domínguez, Díaz & Martínez, 2015). También, destacan estudios que encuentran impacto positivo de programas de educación artística, evidenciado en cambios significativos en los niños y niñas en las variables de originalidad y fluidez (Pérez, 2000) y correlaciones positivas entre juego y la creatividad motricia en las variables flexibilidad y fluidez, para lo cual es determinante el juego como acción lúdica en la escuela (Trevelas, Matsouka, & Zachopoulou, 2003).

Por consiguiente, parece ser que las actividades de expresión corporal favorecen la capacidad creativa del alumnado, sobre todo en ambientes educativos donde los métodos de trabajo de los docentes promueven la libertad y la fluidez del pensamiento divergente, es allí donde se encuentra una mayor en relación con el incremento de la

creatividad motricia (Domínguez, Martínez & Díaz, 2014). Las investigaciones consultadas utilizaron un método comparado sobre todo las que buscaban medir el impacto de programas educativos en la creatividad motricia y otras variables. A partir de ello podemos inferir que los programas con mayor éxito fueron los relacionados al juego, la educación física, las actividades artísticas, la relajación creativa y la expresión corporal.

Robinson (2013) sugiere la pregunta: ¿acaso no resulta extraño que, a medida que los seres humanos avanzan en el sistema educativo, parece ir disminuyendo su capacidad creativa? El autor ahonda en la pregunta por la creatividad desde los contextos formativos, en los cuales la idea de la plenitud personal parece lograrse mediante la adquisición de habilidades académicas, contextos en los cuales se adjudica una importancia mayor al ejercicio del razonamiento y el logos, y menos a la corporeidad.

Al respecto, Robinson propone que perdemos paulatinamente nuestra creatividad en el proceso de avanzar en el sistema educativo, mediante el hábito al modelo de pensamiento convergente lo cual se evidencia en que diseñamos curricularmente una misma estructura jerárquica que privilegia el pensamiento racional dando prioridad a cátedras como: Matemáticas e idiomas, relegando las asignaturas artísticas o de actividad física, dentro de las cuales tienen menor jerarquía el drama y la danza. Por su parte, Torrance señaló que los desplomes en los niveles creativos pueden estar causados por la tendencia a homogeneizar, promovida por el sistema educativo, lo que provoca una inhibición de la multiplicidad y la originalidad de las conductas personales (Domínguez, Martínez & Díaz, 2014)

Como ya se ha dicho, es recurrente la investigación de la creatividad motricia en edades tempranas (preescolar y primaria) como sucede en los estudios citados anteriormente, entendiendo que la motricidad tiene etapas de desarrollo que se transforman desde el nacimiento a los 15 meses de vida, de los 2 a los 6 años de edad, de los 7 años a la edad adulta. Comprendemos que los investigadores se inclinan mayormente por indagar la creatividad motricia en los momentos en donde se consolidan los comportamientos motrices primarios y los patrones motrices fundamentales, por lo que cabe decir que la investigación en creatividad y motricidad durante la etapa de perfeccionamiento motriz presenta menos interés, evidenciado en los escasos estudios.

Por otro lado, cabe señalar que los estudios en creatividad motricia cuenta con un número limitado de test, en donde el Test de Pensamiento Creativo en Acción y Movimiento de Torrance es la herramienta más utilizada para investigación en creatividad motricia, como sucede en los estudios arriba mencionados (en ocasiones se implementa en test original y en ocasiones se implementa una edición del test, según las necesidades de los investigadores con relación a la muestra). Además de ser este el primer test del que se tiene referencia en el ámbito y data de 1981, es el de más fácil acceso (sobre todo los editados) dado que las editoriales no ofrecen pruebas para este tipo de creatividad, aunque existen varias pruebas (Murcia, 2001). Un artículo de revisión de instrumentos que permiten evaluar la creatividad motricia en danza, por ejemplo, pone de manifiesto que es necesario establecer acuerdos y crear herramientas que permitan evaluar a nivel general y particular la creatividad motricia en danza (Moreno, 2009). Si bien es cierto que

los estudios neuropsicológicos de la creatividad han aportado elementos invaluable a su definición, la identificación de estructuras cerebrales implicadas y la evaluación de enfoque múltiple (persona, proceso, ambiente y producto) en función de sus características (flexibilidad, fluidez, originalidad y elaboración) y desempeños (viso-espacial, sonoro-musical, motricio, figurada o gráfica, verbal y pensamiento divergente) (López, 2015), pero no deja de pasar que en los contextos de la educación superior este tema ha sido poco explorado, lo que hace evidente la posibilidad en la generación de líneas de estudio, en el caso de este TFM contextualizado a las artes escénicas.

Con relación a los estudios sobre la creatividad motricia en estudiantes universitarios de artes escénicas, se encuentra como referente una investigación El entrenamiento corporal como espacio que desarrolla la creatividad motricia para la dramaturgia de la puesta en escena, que desde el enfoque cualitativo de las artes escénicas destaca el cuerpo como bitácora, la corpodramaturgia compartida, la contextualización y la diversidad en la programación académica del entrenamiento corporal y, por último, la creatividad controlada, como elementos que desarrollan la creatividad motricia en actores en formación (Muñoz, 2013). Durante el mismo año se publicó la investigación Creativity and dance skill emergency que encontró que una pareja de bailarines grabados durante 480 segundos de Contact improvisation, exploraron dancísticamente, pero aun así transitaron por muchas acciones similares o repetidas, por lo que infirieron que la creatividad motricia se constriñe cuando hay imposición de determinadas tareas motrices (Torrents, Hristovski & Balagué, 2013). Y dos años más tarde se publica la investigación Concepción de la creatividad motriz en profesores de artes escénicas, en la que se concluyó que hay una variabilidad frente al concepto en los profesores participantes que pueden ser agrupadas por un lado en los que asocian la creatividad motricia a la elaboración técnica con la que se ejecuta el producto (ejecución motricia); y, por otro lado, en quienes la asocian a la exploración durante el proceso. A partir de esto, los investigadores sugieren la necesidad de establecer criterios de evaluación para la puesta en práctica del concepto creatividad motricia (Torrents, Casals & Marta, 2015).

Metodología

Hipótesis	Existe correlación positiva entre Creatividad Motricia, Autoconcepto y Rendimiento Académico en estudiantes de Artes Escénicas
Diseño	No experimental correlacional.
Población	Estudiantes de Artes Escénicas de Bellas Artes y Ciencias de Bolívar.
Muestra	35 estudiantes, entre los 18 y 22 años de edad, de los semestres II, III, IV, V, VI, VII y X.
Variables e Instrumentos	<u>Creatividad Motriz:</u> <i>Test Pensando Creativamente en Acción y Movimiento</i> de Torrance (1980, citado en Pérez, 2000). <u>Autoconcepto:</u> <i>AF-5 Autoconcepto</i> (García & Musitu, 2014). <u>Rendimiento Académico:</u> Se utilizaron las notas parciales-finales del semestre 2015-B de cada uno de los estudiantes participantes en el estudio
Análisis de datos	Se utilizó el paquete estadístico <i>SPSS para Windows</i> , versión 22.0 (2010) y se llevó a cabo el análisis de correlaciones de Pearson.

Resultados

Tabla 1. Correlación entre Creatividad Motricia y Autoconcepto

Variables de Creatividad Motriz	Variables de Autoconcepto				
	Académico/Laboral	Familiar	Emocional	Social	Físico
Originalidad	,119	,284	,580**	,243	,161
Fluidez	,051	,258	,018	,169	,232
Imaginación	,000	,375*	,031	,128	,240

Fuente: Elaboración propia

Como podemos ver en la tabla 1, SI existe correlación significativa es entre la variable de originalidad y el autoconcepto emocional (con una correlación del 0,58 y una significatividad del 0,00) y SI existe correlación significativa es entre la variable imaginación y el autoconcepto familiar (con una correlación del 0,37 y una significatividad del 0,02), el resto de las variables presentadas en la tabla no alcanzan valores de correlación positiva.

Tabla 2. Correlación entre Creatividad Motricia y Rendimiento Académico

Variables de Creatividad Motriz	Rendimiento Académico
Originalidad	,296
Fluidez	,410*
Imaginación	,172

Fuente: Elaboración propia

Se puede observar en la tabla 2 que SI existe correlación significativa entre la variable de creatividad motricia (fluidez) y el rendimiento académico global de los estudiantes de la muestra (con una correlación de 0,41 y una significatividad del 0,01), mientras que para las variables de originalidad e imaginación no se encontraron valores de correlación positiva.

Tabla 3. Correlación entre Autoconcepto y Rendimiento Académico

	Variables de Autoconcepto				
	Académico/Laboral	Familiar	Social	Emocional	Físico
Rendimiento Académico	,443**	,475**	,265	,374*	,510**

Fuente: Elaboración propia

Se observa en la tabla 3, que SI existe correlación significativa entre la variable de autoconcepto (académico/laboral) y el rendimiento académico global de los estudiantes de la muestra (con una correlación de 0,44 y una significatividad del 0,00). SI existe correlación significativa entre la variable de autoconcepto (familiar) y el rendimiento académico global de los estudiantes de la muestra (con una correlación de 0,47 y una significatividad del 0,00). No existe correlación significativa entre la variable de autoconcepto (social) y el rendimiento académico global de los estudiantes de la muestra (con una correlación de 0,26 y una significatividad del 0,12). SI existe correlación significativa entre la variable autoconcepto (emocional) y el rendimiento académico global de los estudiantes de la muestra (con una correlación de 0,44 y una significatividad del 0,00). Por ultimo SI existe correlación significativa entre la variable de autoconcepto (físico) y el rendimiento académico global de los estudiantes de la muestra (con una correlación de 0,51 y una significatividad del 0,00).

Discusión

La hipótesis de que existe una correlación positiva entre las variables creatividad motricia, autoconcepto y rendimiento académico en estudiantes universitarios de Artes Escénicas, planteada al inicio de esta investigación no fue comprobada estadísticamente. Sin embargo, y dados los antecedentes de las variables creatividad motricia, autoconcepto y rendimiento académico en estudiantes universitarios de Artes Escénicas, en este estudio como en la investigación de Garaigordobil & Pérez (1999), no se encontraron varianzas positivas entre las variables de creatividad motricia y autoconcepto, mientras que en investigaciones como la de

Franco (2008) dicha relación fue positiva en niños que participaron de un programa de relajación creativa y en la investigación de Bournelli, Makri , & Mylonas, (2009), allí se demostró que los niños que tienen un mejor concepto de sí mismos son más creativos que los que no lo tienen.

Aun así en este TFM se logró encontrar una correlación significativa entre la variable creatividad motricia y autoconcepto lo que indica específicamente para este estudio que los estudiantes más originales motrizmente hablando tienen un mejor autoconcepto emocional, y que los estudiantes que presentan valores positivos de imaginación motricia son aquellos que tienen un mejor autoconcepto familiar; en cuanto a la variable de rendimiento académico global de los estudiantes de la muestra se encontró que hay un mejor desempeño académico en los estudiantes que presentan valores positivos en fluidez motricia; y por último se encontró una correlación significativa entre la variable autoconcepto (académico/ laboral, emocional, familiar y físico) y el rendimiento académico global de los estudiantes de la muestra.

Prospectiva

Teniendo en cuenta las limitaciones encontradas en el desarrollo de la investigación se proponen las siguientes prospectivas:

1. Baremar el Test de Torrance para población americana.
2. Incluir más variables en próximos estudios, específicamente en cuanto al rendimiento académico, tomando promedios por materias comunes entre participantes de la muestra para obtener resultados y datos más exactos.

3. Ampliar la muestra.
4. Ampliar el tiempo de aplicación de las pruebas.
5. Participar de redes o comunidades del conocimiento que permitan conocer un número mayor de antecedentes con estas variables en la misma población.
6. Aplicar las pruebas a más de un centro educativo, ya sea a nivel regional o nacional.

Bibliografía

- Trevelas, E., Matsouka, O., & Zachopoulou, E. (2003). *Relationship between Playfulness and Motor Creativity in Preschool Children. Early Child Development and Care*, 535-546. Recuperado el febrero de 2016, de <https://www.researchgate.net>.
- Bournelli, P., Makri, A., & Mylonas, K. (2009). *Motor creativity and self-concept. Creativity research journal*, 104-110. Recuperado el febrero de 2016, de <http://users.uoa.gr>.
- Cao, A., & Trigo Aza, E. (1998). *Creatividad Motriz. En Intervención en conductas motrices significativas* (págs. 621-631). Coruña. Recuperado el febrero de 2016, de <http://ruc.udc.es/bitstream>.
- Damasio, A. (2012). *El cerebro y emociones*. (E. Punset, Entrevistador) Youtube. Obtenido de <https://www.youtube.com>.
- De la Torre, S. (2003). *Dialogando con la creatividad: de la identificación a la creatividad paradójica*. Barcelona: Octaedro.
- Domínguez Iglesias, A., Díaz Pereira, M. P., & Martínez Vidal, A. (2015). *The evolution of motor creativity during primary education. Journal of Human Sport & Exercise*, 10(2), 583-591. Recuperado el febrero de 2016, de <http://rua.ua.es>.
- Domínguez Iglesias, A., Martínez Vidal, A., & Díaz Pereira, M. P. (2014). *Estudio comparativo de los niveles de creatividad motriz en practicantes y no practicantes de. RETOS. Nuevas Tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación*, (26), 66-59. Recuperado el febrero de 2016, de <http://www.redalyc.org>.
- Franco Justo, C. (2008). *Creative relaxation, motor creativity, self concept, in a sample of children from early childhood education. Electronic Journal of Research in Education Psychology*, 6 (14), 29-50. Recuperado el febrero de 2016, de <http://investigacion-psicopedagogica.org>.
- Garaigordobil Landazabal, M., & Pères Fernández, J. I. (2004). *Un estudio de las relaciones entre distintos ámbitos Creativos. Revista de la Universidad Autónoma*, 8(30), 11-21. Recuperado el 2016 de febrero, de <http://educacionyciencia.org>.
- _____ (1999). Impacto de un programa de arte en la creatividad motriz, la percepción y el autoconcepto en niños de 6 a 7 años. *Boletín de psicología* (17), 45-62. Recuperado el febrero de 2016, de <http://dadun.unav.edu>.
- Garbanzo Vargas, G. M. (2007). *Factores asociados al rendimiento académico en estudiantes universitarios, una reflexión desde la calidad de la educación superior pública. Revista de Educación* (31), 43-63. Recuperado el febrero de 2016, de <http://www.revistas.ucr.ac.cr>.
- García, F., & Musitu, G. (2014). *AF-5 Autoconcepto forma 5*. Madrid, España: Ediciones TEA.
- Jiménez Díaz, J., & Araya Vargas, G. (2009). *Efectos de una intervención motriz en el desarrollo*

- motor, rendimiento académico y creatividad en preescolares*. Revista de Ciencias del Ejercicio y la Salud, 7 (1), 11-22. Recuperado el febrero de 2016, de file:///C:/Users/Usuario/Downloads/.
- Ken, R. (2013). *Las escuelas matan la creatividad*. TVE Buenas ideas TED. Obtenido de <https://www.youtube.com>.
- López Fernández, V. (2015). *Importancia de la valoración de la creatividad desde su base neuropsicológica*. En P. Martín Lobo, & E. Vergara Moragues, *Procesos e instrumentos de evaluación neuropsicológica educativa* (págs. 140-162). España: Secretaría General Técnica. Centro de Publicaciones. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado el diciembre de 2015, de <https://sede.educacion.gob.es>.
- López Tejada, A. (2005). *La creatividad en las actividades motrices*. *Apuntes, Educación Física y Deportes* (79), 20-28. Recuperado el marzo de 2016, de file:///C:/Users/Usuario/Downloads.
- Moreno Bonilla, M. D. (2009). *Evaluar la creatividad motriz en danza clásica*. *Informe de investigación*, Conservatorio Superior de Danza de Málaga. Recuperado el febrero de 2016, de file:///C:/Users/Usuario/Downloads.
- Muñoz Salazar, L. E. (2012). *El entrenamiento corporal como espacio que desarrolla la creatividad motricia para la dramaturgia de la puesta en escena*. Trabajo de grado, Santiago de Cali.
- Muñoz Salazar, L. E. (2013). *Investigar No Muerde*. Papel Escena, Revista Anual de la Facultad de Artes Escénicas (12), 108-119. Recuperado el 2016 de febrero, de <http://www.bellasartes.edu.co>.
- Murcia Peña, N. (2001). *La evaluación de la creatividad motriz un concepto por construir*. *Apuntes, Educación Física y Deportes* (65), 17-25. Recuperado el marzo de 2016, de file:///C:/Users/Usuario/Downloads.
- Parra Rodríguez, J., Marulanda Páez, E., Gómez, F. A., & Espejo Cuca, V. (2005). *Tendencias de estudio en cognición, creatividad y aprendizaje*. Bogotá, Colombia: Pontificia universidad Javeriana.W
- Pérez Fernández, J. (2000). *Evaluación de los efectos de un programa de educación artística en la creatividad y otras variables del desarrollo infantil*. País Vasco: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Recuperado el febrero de 2016, de <http://www.sc.ehu.es>.
- Ruiz Alfonso, J. M. (2014). *La relación entre los procesos de identidad personal y estilos de pensamiento: un recurso para la orientación educativa en la enseñanza secundaria*. Alicante: Área de Innovación y Desarrollo, S.L. Recuperado el febrero de 2016, de <https://books.google.com.co>.
- Sturza Milić, N. (2009). *The influence off motor experience on motor creativity (Fluency) off preschool children*. Serbia. Recuperado el febrero de 2016, de file:///C:/Users/Usuario/Downloads/SturzaMilic_K1.pdf
- Torrents Martin, C., Hristovski, R., & Balagué i Serre, N. (2013). *Creativity and dance skills emergency*. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación* (24), 129-134. Recuperado el febrero de 2016, de <https://dialnet.unirioja.es>.
- Torrents, C., Casals, M., & Marta Castañer, M. (2015). *Concepción de la creatividad motriz entre profesores de artes escénicas*. *Revista de Psicología del Deporte*, 24 (2), 249-254. Recuperado el febrero de 2016, de <http://www.rpd-online.com>.

Teatro Callejero Campesino

Farmer Street Theater

*Juanita Paloma Gutiérrez, Cuenca
Universidad Surcolombiana*

Resumen

Este texto pretende compartir algunos análisis e interpretaciones sobre la dramaturgia, el trabajo en la calle, los personajes, la utilería y la creación a partir de la experiencia del teatro callejero campesino que desarrolla el grupo de teatro Los hijos de la Montaña por más de 25 años, en el municipio de La Argentina, departamento del Huila.

Palabras clave

Teatro callejero; teatro campesino; experiencia; forma.

Abstract

This text intends to share some analyzes and interpretations about dramaturgy, the theatrical performance in outdoor public spaces, the characters, the props and scenery and the creation from the experience of the farmer street theater that develops the theater group Los Hijos de la Montaña for more than 25 Years ago, in the municipality of La Argentina, department of Huila.

Key words

Theater street; theater farmer; experience; way.

*Juanita Paloma Gutiérrez Cuenca
Universidad Surcolombiana*

Nació el 2 de Octubre de 1991 en la ciudad de Neiva, departamento del Huila. Desde muy chica integró el grupo de teatro Los hijos de la Montaña en el municipio de La Argentina- Huila. Estudió Licenciatura en Lengua Castellana en la Universidad Surcolombiana y la Maestría en Creación Literaria de la Universidad Central, donde su obra Estirando raíces para romper el asfalto recibió mención meritoria y se encuentra en proceso de publicación. La investigación es una de sus pasiones, así que integra hace más de cuatro años el grupo de investigación interdisciplinar MOLÚFODE de la Facultad de Educación, del Programa de Educación Física Recreación y Deporte de la Universidad Surcolombiana, las líneas de investigación del grupo son la motricidad, la lúdica, la formación deportiva y el tejido social, donde su labor en sectores vulnerables de la región y las comunidades indígenas se han convertido en sus prioridades en los últimos años.

Las reflexiones, observaciones e intentos de análisis presentes en este texto, son unos de los tantos que se encuentran en la tesis *Estirando raíces* para romper el asfalto de la autora Juanita Paloma Gutiérrez Cuenca, dicho texto es un ensayo literario que evidencia el proceso de investigación, interpretación y análisis del fenómeno del teatro callejero campesino en el municipio de La Argentina, departamento del Huila. El texto aborda el tema desde un enfoque literario permitiendo recoger en múltiples voces las poéticas de los creadores, los espectadores y los actores, que hacen posible el teatro callejero campesino.

La tesis escrita en clave de ensayo literario, más bien se propone nuevas formas que se correspondan estéticamente con el fenómeno del teatro callejero campesino, unida en su estructura por un sistema de conteo indígena, inspirada en la escritura de fragmento, junto al uso de los recursos narrativos, poéticos y ensayísticos, logra una armonía que estremece al lector con una experiencia de teatro.

La obra producto de la Maestría en Creación Literaria de la Universidad Central, consolida tipos de investigación etnográfica y sistematización de experiencias transformadas en literatura. Nacen del deseo de rescatar prácticas artísticas escondidas en el país que aportan al desarrollo cultural. Además de la necesidad de vincular a la cultura escrita, procesos que pertenecen a la tradición oral, que pueden desaparecerse no solo con el paso de los años, sino con las transformaciones de la cultura. Es así como este artículo solo compartirá lejos de la obra pero en un diálogo con la investigación realizada, algunos puntos de inicio sobre la experiencia del teatro callejero campesino.

El término teatro callejero campesino es el que han elegido el grupo de teatro Los hijos de la Montaña para llamar a su forma de hacer teatro, que inició hace más de 25 años con su director Jairo William Gutiérrez, un joven campesino tolimense que se enamoró de los payasos del circo hasta que logró ser uno, entre la experimentación, la calle, los movimientos sindicales, y una inteligencia innata para leer el mundo fue conformando la idea de hacer teatro desde el campo, con los campesinos, sobre sus problemas, con sus visiones, en su particular forma de nombrar, interpretar, imitar y sentir el mundo.



Tomada de: Quijote- Película colombiana (2012)

La experiencia evolucionó, tanto así que el grupo ha participado en incontables festivales nacionales e incluso internacionales, llegaron a la pantalla gigante con una película llamada “Quijote” del director colombiano Juan Pablo Ríos, además de liderar durante ocho años un Festival Artístico en su municipio, que ha logrado convertirse en el

evento que ofrece gratuitamente espectáculos a la población campesina de su municipio.

Son todo un ejemplo de pujanza, amor al teatro, pero ante todo son unos creadores, de una forma, una estética y un discurso que a la luz no solo de la experiencia sino del diálogo con el mundo, es válida de rescatar, analizar y estudiar más a profundidad.

El término de “teatro campesino” también se origina dentro del teatro de improvisación, obligando a revisar los siguientes fenómenos dramáticos similares al teatro campesino: teatro espontáneo, teatro improvisado, teatro alternativo y/o experimental, teatro invisible, de guerrilla, de participación, performance, happening, teatro posmoderno. Podemos ubicarlo como uno más en la lista o como si el teatro campesino se correspondiera con alguno de ellos.

Este tipo de teatro puede tener dos influencias muy fuertes de todos los estilos anteriormente nombrados, uno de los más importantes es el teatro de guerrilla, dicho teatro tiene una referencia muy fuerte en los mexicanos que se vieron obligados a pasar la frontera de los Estados Unidos para trabajar en los cultivos de uva en condiciones denigrantes, estos trabajadores mexicanos conocidos como chicanos, para reivindicar sus derechos lograron encontrar formas de manifestarse a través del teatro.

Luis Valdés un chicano hijo de campesinos llegó a Delano en 1965, fue creando con los mismos campesinos máscaras, letreros, canciones para irrumpir en medio de los cultivos o los camiones, para incitar a los trabajadores chicanos a la huelga, era un teatro comprometido que nació con un fin social y político que se fue construyendo para

una población específica. Dicha forma de teatro al ver el gran poder de convocatoria y fuerza que fue tomando se hizo a espectáculos más grandes, llegando a encontrar una clara teoría de creación a partir de la cultura Maya y el contexto campesino, conformando incluso espectáculos para Hollywood e innumerables producciones teatrales que nunca abandonaron la problemática de los chicanos, al contrario, convirtieron esto en su identidad; aún hoy los hijos de los creadores trabajan en proyectos con los chicanos.

El teatro campesino también se desarrolló en Perú con el dramaturgo Víctor Zavala que publicó en 1969 el libro Teatro campesino, la innovación de este dramaturgo es la inclusión del campesino como personaje vital de sus obras, un personaje pensante, consciente de la sociedad en la que está conviviendo, además un teatro con una fuerte crítica social y con una alta influencia de las teorías Brechtianas. Al imponer al campesino como personaje rompe con la visión que se mantenía en el país y en todo el continente acerca del campesino como un ser ignorante, ridículo, cómico, un personaje del cual mofarse, que no juega un papel importante en la sociedad ni mucho menos en el arte. Esta ruptura hecha por Zavala le permitió al Perú adjudicarle a él como el creador del teatro campesino, sus obras fueron todas escritas y puestas en escena incluso en el exterior. Zavala formado como profesor de literatura y campesino de cuna, logró combinar muy bien en teoría-práctica su vivencia y reconocimiento del contexto para conformar así su teatro campesino.

Experiencias como la de Zavala y Valdés, son los antecedentes del teatro campesino, solo que en los dos anteriores fenómenos lo espacios de nacimiento, creación, el contexto, su identidad

son modificados por la época y las circunstancias particulares de cada uno de sus directores. El teatro campesino de Valdés nace en los cultivos de uva hasta llegar a los escenarios, transportando al chicano como personaje, pero el chicano es también la figura que entraña unas problemáticas en relación con su condición social que lo convierten en un disparador de creación que ilumina las obras del grupo, tomando gran acogida, transformándose en una propuesta para ver en las salas de teatro.

Zavala comprende en las dinámicas de su dramaturgia que el personaje del campesino es subvalorado, ya que el hecho de vivir en el campo no es un factor que implique ser un ignorante, o que su forma de hablar, vestir, expresarse o pensarse ante el mundo sea un dispositivo de risa, al contrario encuentra en estos factores el potencial para reivindicar al campesino como ser humano, consciente de su contexto. Las historias, las obras, son el espacio en donde la evolución del campesino, el desarrollo de él como personaje se presenta al espectador, esta vez también en las salas de teatro.

Centro las “salas de teatro” para brindar a la comparación con la experiencia de La Argentina-Huila unas particularidades que conforman la denominación de “teatro callejero campesino” en la experiencia del grupo Los hijos de la montaña que anteponen el término “callejero” antes de campesino.

Los procesos de observación y acompañamiento al grupo dejan entrever el porqué del término callejero. Primero los espectáculos del grupo, son creados para la calle, hay un trabajo en zancos, personajes, actos de improvisación que se fortalecen con la participación del público

o la inclusión del actor en él, la utilidad de una aparente simplicidad, se refuerza con la creación de personajes llamativos, esto además van acompañados de un sentido performativo al tener más proximidad con la gente, al llegar a espacios que no están pensados para el teatro, las esquinas, veredas, canchas de fútbol, plazas. Junto a esto es evidente también para el proceso creativo del grupo, que la calle es su principal fuente, su disparador, el espacio en donde se investiga.

Entonces el término “callejero” tiene una doble significación en la vivencia del grupo de teatro Los hijos de la Montaña; la primera predispone el espacio en el cual se dan los espectáculos: la calle, al abordarla como el lugar donde se organizará el escenario, es claro que las construcciones del vestuario, el actor, la escenografía son elaboraciones distintas a las de asumir una creación frente a la confortable sala de teatro.

La segunda significación está dada en la medida que el teatro “callejero” nace de una observación de la calles como un espacio de investigación para construir personajes, historias, lenguajes que se amasan en la cotidianidad. La respuesta está en las personas que habitan esos espacios, el indigente, el vendedor, el policía, la prostituta, quienes tienen sus hogares en la transitada, variante y agreste calle.

Cierto es que también lo anterior no es una novedad, no en el arte. Lo que se encuentra valioso al análisis es que esta forma tras 25 años de trabajo se haya conservado y perfeccionado en la creación de las obras, las intervenciones en la calle han evolucionado en la forma misma, dándole a la práctica teatral una identidad.

Una identidad que está en doble vía, la que se amalgama en las obras que atrae a todos los espectadores, a quienes inspiraron

primigeniamente los personajes, la historia, el libreto o al desprevenido que no se encuentra ahí pero ve al otro que olvida la realidad, esa magia que hace que la intervención en la calle haga detener sin distinción al público para apreciarse en otras historias, viendo en los otros lo humano de cada uno, dispuestos un tanto trágicos, un tanto cómicos.

Frente al termino “campesino” en la experiencia del grupo de teatro Los hijos de la Montaña, la ley de dos nuevos fenómenos se repite, es considerado campesino en primera instancia, porque sus creadores fundadores son todos campesinos, ninguno ha incursionado en la academia para la formación teatral, ni siquiera en los estudios formales del sistema de educación nacional, su formación en teatro está hecha en los festivales del país a donde asistían incluso sin invitación, accediendo a los talleres, seminarios, desfiles nacionales, espacios de discusión, formándose a través del empirismo y las búsquedas personales, la necesidad de narrar e interpretar, el gusto por ser protagonistas y creadores.

Los integrantes identifican su motivación por el teatro con sentimientos tan personales como la fascinación por el payaso del circo, los gustos por las máscaras, el maquillaje, los trajes. Ante todo es evidente en sus integrantes los deseos de denunciar, burlarse, criticar y dejar mensaje en la comunidad.

En segunda instancia reconocen en el término “campesino” la prioridad de hacer al campesino colombiano el personaje principal en el cual se centran las creaciones del grupo. Las obras realizadas están construidas alrededor de las formas en que la realidad social, política,

económica, cultural, religiosa, educativa dialoga con el campesino en su contexto actual.

Dicho campesino también es el creador, el pensador, el que tiene la palabra, el que puede recrearse, desdibujarse, comprender, detener, transformar las problemáticas que lo acosan a diario, es un investigador que sabe de su marginalidad y la aprovecha para posesionarse de los status, prejuicios, valores que la sociedad otorga y explorar en ellos mismos un potencial creativo, que se admira en la apropiación de las historias.



Tomada de: Quijote- Película colombiana (2012)

Es por eso que hacen parte del fenómeno de Teatro Callejero Campesino; teatro creado, dirigido, escrito, pensado por campesinos para explorar en la calle del campo y la ciudad, aquello que los dramaturgos llaman distanciamiento, unido al absoluto poder transformativo que cumple el teatro en la sociedad.

De esta manera no solo el cómo han denominado la experiencia de teatro es vital para comprenderla, es aquí donde la observación de sus puestas en escena se hacen vitales. Cuando el grupo de teatro Los hijos de la montaña invade la calle con sus comparsas, la relación que establecen con el público parece inquebrantable. Los personajes que han logrado construir para Un paso por la cotidianidad una de las comparsas, dirigidas por Jairo William Gutiérrez con el tratamiento en utilería y maquillaje de Olga Lucia Cuenca Rodríguez, son una variedad de realidades, ficciones, un poco de lo habitual con lo fantástico, un tanto de lo que pasa en el cuerpo con lo que se lleva en la mente, una dosis de bien con mal, una muestra del dualismo que se alimenta en forma constante de los hombres y mujeres que habitan la calle.

Un diablo que celebra su llegada a la tierra, una muerte que busca entre el público al siguiente en la lista, un ángel que todo lo apacigua, una mujer desplazada que se detiene para pedir ayuda al público, un loco que reúne en su carreta la basura más particular de la calle, un payaso perdido que va jugando con un bus escalera, un pájaro que se abalanza en zancos sobre el público mientras canta y celebra, una mujer que lustra zapatos, busca trabajo en medio de su sensual figura y torpe gusto estético, un campesino galopa en su caballo, un heladero ofrece los sabores más extraños de su producto.

Como el ritmo de la descripción emergen en la calle los personajes, viajan en dos momentos, uno de completo festín otro de absoluta calma. En el primer momento son los reyes de la fiesta, celebran con intensidad que se apoderaron del espacio, y entonces como en la edad media, solo por un tiempo se les permite hacer todo, en este caso los que se apoderan de la calle son los

personajes que se encuentran a la vuelta de la esquina y en los miedos colectivos instaurados por la cultura, personajes que todo mundo reconoce a simple vista, identifica e incluso relaciona con su experiencia personal.

Cuando los personajes festejan, no respetan el silencio, los modales, olvidan su condición social, la celebran, juegan con el público, sin embargo el uso de herramientas como los zancos, el color abundante de los trajes, el maquillaje elaborado para expandir la expresión y resaltarla, juegan una doble sensación de asombro, emoción y miedo que experimentan los espectadores constantemente con Un paso por la cotidianidad, nombre de la comparsa que contiene el momento en donde logran mostrar el deambular del día a día en un carnaval.

La comparsa sin embargo es un estallar de alegría, experiencia que no se experimenta de la misma manera en la puesta en escena de las obras de teatro, en el repertorio del grupo ya hay más de cinco, aunque hay una en particular que está elaborada con una propuesta interesante.

Es bueno acotar en este momento que el grupo de teatro aún no tiene escrito el libreto de ninguna de sus obras, lo que esboza son los momentos que se viven en la puesta en escena alrededor de un esquema de acciones. Los integrantes y ante todo su director, reconoce que es tiempo de escribirlas, de apropiárselas, pero contesta ante el ejercicio de no hacerlo desde un comienzo con dos justificaciones, la primera los actores son casi los mismos desde que se crearon las obras hasta las múltiples representaciones que se han hecho, segundo la puesta en escena en la calle necesita valerse de la improvisación, no amarrarse a un libreto y exigirle al actor dadas las condiciones

del espacio, contexto y demás, posibilidades de potencializar la escena, esto también acusando que no todos los que integran el grupo son hábiles escritores o libretistas, de esta manera las construcciones son más orales, los acuerdos, ensayos están en el devenir creativo del actor y la correcta orientación del director.

Surco entre cadenas de Jairo William Gutiérrez viajó por Suramérica representándose en cada espacio abierto que disponía el trayecto, el grupo de teatro reconoce el poder de la obra, se la otorga a la fuerza del personaje principal: el campesino, pues al hombre que vive en el campo también le suceden cosas crueles, es además víctima de unas presiones sociales, unos prejuicios culturales que lo enfrentan como ser humano a las emociones, deseos, acciones que transforman su vida.

El esquema de la obra está dispuesto así: en el primer espacio una pareja campesina se enfrenta al domingo día de mercado, su finca está lejos del pueblo y por labor asignada en la casa, quien hace el mercado es el hombre, la mujer lo acompaña desde que se está duchando hasta que se va para el pueblo en las labores antes de salir, la escenografía sencilla es una apología a la pobreza, la ropa está raída, rota, los objetos viejos, sucios. Los personajes pasan por momentos cómicos al interactuar con la utilería, por ejemplo, mientras descubren que no hay que desayunar, las medias están rotas para usar las botas, no hay dinero suficiente para la lista interminable de las necesidades de la casa y la mujer, de esta manera la cosecha de frutos que se llevan a la plaza quizás no sean los suficientes para vender, entre la risa que busca atrapar al espectador en la relación de identidad, en mover esas sensaciones que se mecen en el otro y la búsqueda personal de sus orígenes, el ejercicio

comparativo con otras vidas, ese sutil momento en que se sabe que lo que se está viendo no solo es un representación sino una realidad que se ha olvidado en el diario vivir, y la intensa angustia de encontrar en la risa la verdad de una realidad a la que se le huye, mientras todo esto ocurre, la obra se detiene cuando el campesino sale de la finca, mientras va por el camino hacia al pueblo, se piensa, lo hace mientras canta, es un personaje más que consciente de su realidad, es un crítico del momento que atraviesa, del hambre que vive, las deudas que lo consumen, hasta que alcanza el punto exacto de reflexión para chocar contra la realidad avasalladora de la civilización, el ruido, los carros, las filas, los precios, los personajes que se apropian en ese momento de la escena utilizan zancos, dándole la ferocidad que requiere el contexto urbano, hasta que “ el campesino” flaquea.

Es así como al flaquear el hombre encuentra un apoyo similar, el compadre, que se le adelantó al problema y está en la cantina, es aquí donde vuelve el espacio para la risa, “el campesino” juega con el trago, con el estado de embriaguez, con la mujer que los atiende, con el público, hasta que el poder de perder la noción de la realidad lo devuelve de un sopetón al vacío de no tener dinero para el mercado, los encargos de la mujer, para dejar ese espacio se pelea con “el compadre” y recae de nuevo en “el campesino” que reflexiona de una manera tan desesperada que lo hace aproximarse a los bordes de la muerte, hasta que la vida lo salva, lo trae de nuevo a la verdad de encontrarse en la orfandad, el olvido y la desesperación del ser humano, es ahí cuando el amor por la tierra, el auto reconocimiento y el deseo de vivir tranquilo en la montaña lo retienen, lo salvan para entregarlo de nuevo al campo.

Justo al final se encuentra la relación de la obra con el título, comprendiendo que enmarca el proceso en el que las cadenas atan al campesino a ciclos de pobreza, injusticia, olvido sin embargo él es un ser humano que se piensa a cada instante, que es consciente de los procesos que vive, asumiendo su destino, sabe en qué margen de la sociedad está, mas eso no lo detiene, lo fortalece, lo encamina de nuevo hacia su deber de estar con la tierra, no obstante la construcción de experiencias tan similares de la población campesina, con sentimientos universales, hacen tambalear hasta el juicio más elaborado, la razón más equilibrada.

Los componentes que la estructura narrativa de *Surco entre cadenas* utiliza son importantes para lograr el efecto en el público, estos componentes están dados en una dualidad que se otorga en medidas justas al público, la risa que se genera a partir de la tragedia de “el campesino” con sus medias rotas o el problema constante de no tener comida es una risa que desentraña el miedo de burlarse de sí mismo, de afrontar con humor los estados que solo se abren desde la tragedia, al mismo tiempo que la risa va alcanzando estadios superiores, el personaje se estabiliza y reflexiona sobre sí mismo, explorando en su interior la verdadera tristeza que oculta, los problemas que lo han marcado en el transcurso de su vida, instalándose en aparentes problemas como deudas, pobreza, olvido, falta de tierras y la violencia que atraviesa de comienzo a fin la narrativa.

Según los integrantes del grupo Los hijos de la montaña, la violencia a la par que les ha quitado mucho, desató un potencial en la búsqueda de las formas de contar que el grupo no había logrado



Tomada de: *Quijote*- Película colombiana (2012)

conseguir sino fuera por la eminente amenaza de los enfrentamientos que se daban en su municipio, mientras ellos iban construyendo sus obras.

El miedo que instauró la violencia con sus múltiples formas en los habitantes del país, obligó al grupo a saber manejar las maneras de denuncia, los discursos alrededor de la risa, los breves momentos de la reflexión, es preciso cuidar el lenguaje en un país en el que silenciar a la gente es una especialidad. Fue así entonces como llegaron a una exacta combinación de humor a partir de eventos trágicos que trae consigo la realidad, moldeado con cuestionamientos, críticas y observaciones que se les adherían a los personajes. Sin olvidar que en la calle el teatro más allá de entretener debe atrapar al transeúnte que ignora por completo lo que sucede a su alrededor.

Junto a todas las puertas que se han abierto a partir del teatro callejero campesino, es importante reconocer la capacidad creativa del grupo Los hijos de la montaña, el grupo no solo experimenta la creación en las obras de teatro, manifiestan un profundo sentido de correspondencia con los ritmos propios que ofrece el campo, logrando crear melodías y letras con una identidad campesina. En su repertorio las canciones ofrecen un recorrido de los orígenes de los pueblos de Latinoamérica, la importancia del campesino en la sociedad actual y el llamado a los que abandonaron el campo para que regresen a proteger la tierra.

La música tiene unas maneras específicas de construirse, que a la luz de este análisis no se reflexionan porque ese es un camino que aún no se ha recorrido; de igual manera la producción escrita de los integrantes tampoco, aunque son deseos del director Jairo William Gutiérrez iniciar la labor de unas memorias que contengan la creación de

su forma de hacer teatro, los acercamientos a la dramaturgia, la poética que se esconde en el campesino creador.

Tampoco está sometida a un análisis o sistematización la experiencia adelantada por el grupo con el nacimiento y realización del Festival Artístico de la Montaña, que cumple en el año 2017 su novena versión. Por lo tanto es válido hacer un pequeño recorrido en la manera que se ha impactado la población y la educación de un pueblo altamente campesino alrededor de las expresiones artísticas.

El grupo Los hijos de la montaña, sabían de los festivales por las innumerables experiencias alrededor de ellos, las redes de amigos que se dedican a las artes se fue incrementando con los años, construyendo una fuerte alianza con grupos nacionales e internacionales. También conocían las necesidades que un pueblo pequeño alejado de las grandes ciudades tiene en cuantos aspectos culturales. La ejecución del primer proyecto del festival reunió a grupos que ofrecieron sus espectáculos de forma gratuita durante tres días en los espacios que ofrecía la calle del municipio de la Argentina, los grupos a cambio tenían asegurado el transporte, el hospedaje, la alimentación y una experiencia de convivencia en la montaña por tres días, lejos de la energía eléctrica, los servicios de internet o celular, momentos que aprovechaban los grupos para reflexionar, discutir y hasta crear.

La experiencia fue creciendo con el paso de cada año, los recursos económicos garantizados por la alcaldía municipal eran mínimos e insuficientes, pero la población se adueñó del festival, prestó todo lo que estaba a su alcance para hacer realidad los tres días de espectáculos, el gremio del comercio, los campesinos, las madres comunitarias, brindaron comida, hospedaje y hasta reconocimientos económicos con el paso de los años para garantizar la realización del festival.

La variedad de los espectáculos incluyendo el formato de calle eran evaluados por los integrantes del grupo de teatro Los hijos de la montaña. De esta manera las técnicas de circo, el teatro de calle, la música, la danza, el clown, los mimos, habitaban las calles del pueblo durante tres días. Estos espectáculos cautivaban a los espectadores en su mayoría población campesina, detenían las actividades en el campo, reunían la familia y formaron en el público una cultura de espectadores que respetaban al artista y podían soportar la inclemencia de la calle por más de cuatro horas.

El festival ha crecido, evolucionado, se reconoce la capacidad de convocatoria, el impulso al turismo, la promoción de la cultura, los escenarios para la sana convivencia, el poder educativo en la formación de niños y niñas que han experimentado con cada festival las historias, los sonidos, los movimientos, todos aquellos adultos mayores analfabetas que no habían experimentado un espectáculo de teatro y pueden apreciarlo año tras año. Se convirtió en un patrimonio del municipio de la Argentina, logrando de las alcaldías un mayor apoyo, comprometiendo al grupo de teatro con el desarrollo y evolución del mismo logrando en el 2016 la presencia de trabajos extranjeros, espectáculos de teatro en la montaña para los campesinos que no abandonan las veredas, la presencia de espectáculos en las comunidades indígenas, la premiación de las cuadras más limpias en tiempos de festival, una noche de integración entre la población y los artistas, espacios propicios para la discusión y la reflexión teatral en los lugares de creación del grupo de teatro Los hijos de la montaña.

Finalmente con tanto aún por descubrir, no queda más que invitar a los lectores a hacer tres cosas, la primera apreciar el documental “Quijote” del director Juan Pablo Ríos, un material audiovisual que incursiona en la tras escena, la vida de los creadores y las obras del grupo de teatro Los hijos de la montaña. Lo segundo a leer la obra Estirando raíces para romper el asfalto de Juanita Paloma Gutiérrez Cuenca, un ensayo literario que logra reconstruir en gran medida la experiencia del teatro callejero campesino, tercero, visitar el municipio de La Argentina en el departamento del Huila en el año 2017 sobre la segunda semana del mes de octubre para participar, observar y vivir el noveno Festival Artístico de la Montaña.



Tomada de: Quijote- Película colombiana (2012)

Bibliografía

Cajiao, F. (1997) ed. “Teatro popular y callejero colombiano”. Cooperativa Editorial Magisterio. Bogotá, D.C.

García, S. (1985) “Capítulo II Teatro e ideología” Biblioteca Virtual Bancolombia. Web. <http://www.banrepcultural.org>

García, S. (1981) “Capítulo V contribuciones para una historia del teatro actual en Colombia” Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. Web. www.banrepcultural.org

Reyes, C. (2006) “Carlos José Reyes y el teatro colombiano”. Entr. Eduardo Gómez, Digital.

Reyes, C. (2006) “El teatro en Colombia siglo XX”. Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. Web. <http://www.banrepcultural.org>

Reyes, C. (2006) “El Teatro: Las Últimas Décadas en la Producción Teatral Colombiana” Biblioteca virtual Luis Ángel Arango. Web. www.banrepcultural.org

Torres, M. (1998). “Trilogía del diablo teatro popular en Colombia”. Cooperativa Editorial Magisterio, Bogotá D.C.

Velásquez, A. (2001) “Desarrollo del teatro indígena latinoamericano El Güegüense como ejemplo de teatro callejero”. Revista de Filología y lingüística XXVII.

Las Industrias culturales y el ejercicio de un teatro independiente.

Caso Teatro Experimental de Cali

Cultural industries and the exercise of an independent theater. Case of the Teatro Experimental de Cali

Dayra Yanitza Restrepo Castañeda

*“El arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma”
(B. Brecht)*

Resumen

Este artículo aborda la problemática de la inserción de las políticas de industrias culturales en Colombia y las implicaciones de éstas en el entorno teatral de Cali. En esta línea a través del análisis de la historia del TEC, Teatro Experimental de Cali, con 60 años de trayectoria, se analizará la conceptualización de las industrias culturales.

El teatro como parte de las artes escénicas ocupa un lugar particular dentro de la economía de la cultura (Aguado, Palma, & Pulido, 2017), y algunos aspectos como los sustentados por Dubatti (2007) acerca del convivio lo alejan de lo considerado industrias culturales.

Palabras clave

Industrias culturales, teatro independiente, TEC, cultura, arte.

Abstract

This article approaches the problematic of the insertion of the policies of cultural industries in Colombia and the implications of these in the theatrical environment of Cali. In this line through the analysis of the history of the TEC, Teatro Experimental de Cali, with 60 years of experience, will analyze the conceptualization of cultural industries. Theater as a part of the performing arts occupies a particular place within the culture economy (Aguado, Palma, & Pulido, 2017), and some aspects such as those espoused by Dubatti (2007) Cultural industries

Key words

Cultural industries, independent theater, TEC, culture, art.

Dayra Y. Restrepo

(Cali, Colombia). Actriz, músico y pedagoga. Egresada del Bachillerato Artístico en Teatro, obteniendo reconocimiento artístico con una Beca para iniciar estudios superiores en la Licenciatura en Arte Teatral del Instituto Departamental de Bellas Artes (Cali), recibiendo con mención meritoria por su trabajo de actuación e investigación acerca de la Relación entre música y teatro a través del trabajo actoral en la puesta en escena "Romances", actualmente en repertorio con funciones en Colombia y Argentina. Pedagoga especialista en Diseño de Ambientes de Aprendizaje (Bogotá). Fundadora del Grupo Tranvía Teatro merecedor de distinciones del Teatro Municipal de Cali y el Ministerio de Cultura de Colombia. Maestrando de Gestión Cultural e investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA – Buenos Aires) dirigido por Jorge Dubatti. Como músico ha realizado giras nacionales e internacionales con reconocidas orquestas de salsa acompañando a Yolandita Rivera y Gilberto Santa Rosa, por Estados Unidos, México, Ecuador, Perú.

El Teatro Experimental de Cali –TEC– es reconocido como el grupo de teatro independiente más antiguo de Colombia, con una trayectoria de 60 años de producción teatral, giras internacionales, construcción de sala propia y grupo estable de actores. La política de fomento de Industrias culturales en Colombia incluye a las artes escénicas (Cali, 2013) dentro de su clasificación. El TEC no se considera parte de ellas, a causa de su naturaleza artística y organizativa.¹ Sin embargo, en éste país la forma de presentación ante el sector cultural del fomento y sostenibilidad del arte y la cultura, ha fundamentado su proyección sobre el tema de las industrias culturales. Este documento analiza los criterios sobre los cuales el TEC no se considera parte de estas industrias, situación aplicable a todos aquellos grupos que en su naturaleza constitutiva se denominan grupo de “teatro independiente”.

María Fukelman (2015) en su artículo “El concepto del teatro independiente y su relación con otros términos”, plantea que hablar de teatro independiente es referirse a un teatro caracterizado por el tratamiento de temas sobre el momento social e histórico, la militancia artística, la gestión de públicos, la relación horizontal en los modos de producción de su entorno inmediato. Expone que, con el tiempo, este tipo de grupos de teatro fueron cambiando en algunos de sus postulados, sin embargo, afirma que “su esencia fundamental persiste” (Fukelman, 2015). Esta “esencia” puede interpretarse desde planteamientos estéticos, los cuales aún continúan siendo los protagonistas de las puestas en escena del teatro independiente.

¹Afirmación realizada por el Director General del TEC, Esteban Amezcúta, Economista de la Universidad del Valle. Entrevista privada, realizada el 20 de enero de 2017.

Algunos de los aspectos fundamentales era la posición política de izquierda que estos grupos militaban en los años 50 y 80 – momento en que se desarrolla y obtiene su auge el teatro independiente en Latinoamérica. Dichas características dominantes se transformaron en las décadas siguientes. Hoy se lleva a cabo el ejercicio de un teatro comprometido con su entorno social.

Desde lo estético podemos plantear, que en estos años la preocupación de los artistas latinoamericanos se direccionaba sobre “cómo articular el arte con los problemas de la revolución” (Parra, 2015). Planteamientos que se venían estudiando en la teoría y práctica teatral de Bertolt Brecht y que desarrolla Walter Benjamin en su texto el Autor como productor (2004), donde se cuestiona el papel del artista en los sistemas de producción y en sociedad, en este aspecto podemos traer a Ranciere (2005) quien aborda la temática sin colocarse del lado del arte o de la política y plantea:

La estética relacional rechaza las pretensiones a la autosuficiencia del arte como si fueran sueños de transformación de la vida por el arte, pero reafirma sin embargo una idea esencial: el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio común. (Ranciere, 2005, pág. 16)

Hoy el teatro independiente se ubica en este tipo de reflexiones, donde ya no se considera el arte como “transformador” de la realidad sino como espacio que proporciona la posibilidad del encuentro de miradas que contribuyen a potenciar la significación de las posibilidades relacionales entre uno y otros, entre unas ideas y otras. Es en la postura ideológica y política donde se ha detallado los cambios más

significativos del teatro independiente. Hoy se dirige hacia la militancia de lo relacional, del convivio (Dubatti, 2007).

Enrique Buenaventura² afirma:

El TEC ha sido siempre y sigue siendo un teatro polémico. (...) Ello ha sido posible porque el TEC ha defendido siempre y seguirá defendiendo la autonomía del discurso artístico. Aún en las épocas en que el discurso político se imponía al artístico, con todas las secuelas positivas y negativas que ello tuvo para el teatro en este país y en el mundo, el TEC mantuvo su posición con respecto a la especificidad del discurso artístico. Obras como SOLDADOS³ fueron atacadas por sus implicaciones políticas, pero se mantuvieron y siguen vivas por la complejidad del discurso artístico que las sustenta. (Buenaventura, Ensayo de Dramaturgia Colectiva, 1980)

El teatro que se realizó en estos años se consolidó como movimiento de Nuevo Teatro Latinoamericano. “Nuevo” por su calidad de renovación (Rizk, 1987), de cambio, búsquedas que iban en contravía del teatro costumbrista que se realizaba en la época. De este teatro costumbrista, muchos autores coinciden en afirmar que fue un teatro que no logró mayor desarrollo, puesto que una vez comenzaron a

llegar las vanguardias y con ella la representación de grandes obras de autores como: Pirandello, Brecht, Lorca, los creadores y artistas locales direccionaron su mirada sobre las problemáticas sociales y políticas del continente y sus propios países, buscando maneras de abordar lo teatral desde la realidad que los circundaba.

En el siglo XX tuvo ocasión los enfrentamientos bélicos más fuertes por el poder y el descontento social, que cobraron gran cantidad de víctimas en el mundo entero. Acerca de ello el investigador Carlos José Reyes plantea:

A lo largo del convulsionado siglo XX tuvieron lugar las dos guerras mundiales más desastrosas de la historia humana, y la polarización de ideologías políticas radicales. Durante la segunda post-guerra, esto desembocó en una temible guerra Fría entre las potencias de occidente y los países donde habían tenido lugar las revoluciones marxistas. (...)

La diversidad de conflictos producidos en el campo y la ciudad durante todo el siglo XX, con algunas treguas momentáneas, ha dado lugar a la creación de una gran cantidad de obras teatrales que evocan historias del pasado y del origen de muchos de los conflictos que persisten en el presente. (Reyes, 2013)

La ideología de trabajo estético que movió la creación teatral en los grupos nacidos durante el movimiento de teatro independiente en Colombia, siendo el TEC el más antiguo de ellos, conserva con férrea postura los fundamentos que le dieron nacimiento y su estructura organizativa. Enrique Buenaventura (1977) plantea como la organización de los grupos de teatro son diferentes a la de las compañías comerciales de

²Enrique Buenaventura. Pintor, músico, dramaturgo, director y actor fundador del Teatro Experimental de Cali. En conjunto con el colectivo de actores crearon una metodología propia de trabajo denominada Creación Colectiva, la cual les brindo el reconocimiento internacional, tanto por el método en si como por la calidad de sus obras. Precursor del movimiento de Nuevo teatro en Colombia y Latinoamérica.

³Buenaventura afirma: “Soldados” es la contradicción del soldado, a la vez pueblo e instrumento de represión del pueblo. En cada acción y en todo el discurso verbal de la pieza está ese elemento de contradicción. (Buenaventura, Ensayo de Dramaturgia Colectiva, 1980)

actores. Los grupos de teatro independiente están en contra de la dependencia económica y cultural donde para éstos “el éxito en el mercado” es de vital importancia (Buenaventura, Que és la C.C.T., 1977) y delimita las búsquedas creativas y estéticas. Jackeline Vidal, directora de las puestas en escena del TEC plantea que su organización no depende de los dineros del Estado, con el objetivo de mantener su autonomía artística y la libertad de asumir el tratamiento de los temas desde todas las miradas que los encuentros creativos con el colectivo le permitan.⁴

Santiago García⁵ (1977) caracteriza la organización de los grupos de teatro de la época, planteando que el desarrollo social y económico de un país, va requiriendo la generación de organizaciones sociales que cada vez tengan mayor grado de utilidad para la sociedad, en especial en los sectores menos favorecidos, de manera que éstas se hacen necesarias “por su capacidad de resolver necesidades concretas de la sociedad” (García, 1977).

En cuanto a las afirmaciones anteriores, Néstor García Canclini (2000) aborda la problemática de la desresponsabilización del Estado respecto al manejo y dirección de las Industrias Culturales, en tanto lo que ha sucedido es que las grandes industrias editoriales y de comunicaciones se han posicionado, tomando las industrias de éste tipo en los países latinoamericanos, de manera que

⁴Conversación con Jackeline Vidal, esposa de Enrique Buenaventura y actual directora artística del TEC. Sostenida el 20 de enero de 2017.

⁵Dramaturgo, actor, director y teórico del teatro colombiano con amplio reconocimiento internacional. Fundador del Teatro La candelaria, el segundo grupo de teatro independiente de mayor trayectoria de Colombia. Sus publicaciones acerca del trabajo de creación colectiva de la Candelaria y su dramaturgia son las más recordadas por el público con obras como Guadalupe años Cincuenta.

la producción endógena se ha debilitado. Estas reflexiones planteadas por Canclini en el 2000 y los análisis de Santiago García en 1977, redundan en la misma problemática, acerca del objetivo político y económico de “industrializar” el sector cultural para la generación de autosostenibilidad, empleo, fortalecimiento de cadena de valores, etc. En tanto estas industrias producen bienes y servicios que posibilitan “una vida mejor” a los individuos, dejando la responsabilidad en las organizaciones del orden de industrias culturales y/o de bienes y servicios culturales.

Teóricos del campo de la economía como Alfred Marshall, estudiaban lo que en ese momento comenzaba a gestarse como una especialidad de la economía, la economía política, y en ella se abordaban discusiones acerca de “la consecución y uso de los requisitos materiales del bienestar”(Marshall, 1953, 8ed) es aquí donde la rama de la economía de la cultura avanzó y se consolida en reconocer como parte susceptible de análisis económico, todas aquellas actividades que requieren producción, distribución y consumo, que van en favor del bienestar inmaterial de las personas. Marshall, Baumol y Bowen coincidían en afirmar que el Estado debía financiar las artes y la cultura, en tanto contribuían al afianzamiento de la propia identidad y el desarrollo local (Aguado & Palma, 2010). A su vez hubo otras miradas acerca de los inconvenientes del financiamiento del Estado hacia el arte en esta época, dado que se vuelve difícil controlar la producción creativa, ya que la posición crítica del arte frente al sistema no era de conveniencia para el Estado.

Palma y Aguado realizan una caracterización que logra dar luces sobre las problemáticas que ha abordado el campo de la economía de la cultural,

siendo fundamental el aporte que brindan frente a la claridad de la evolución que el área ha tenido respecto a la concepción de las relaciones económicas intangibles que se pueden analizar en el campo de la cultura.

El interés suscitado, en las últimas décadas, por observar las industrias culturales tiene entre sus objetivos, la necesidad de potenciar el crecimiento económico en base a la innovación y la creación. Estos talentos se encuentran, generalmente, en los espacios independientes de laboratorio y experimentación de las artes y de la cultura. Sin embargo, el teatro, en este aspecto guarda ciertas tensiones, si bien, en el ámbito de lo independiente el teatro trabaja con temas de orden social y político de un espacio - tiempo en particular, los participantes de éstos no se encuentran con mayor interés en frecuentar industrias como la televisión o el teatro comercial. Estos “semilleros” dan a conocer nuevos talentos (actores, cantantes, músicos, escritores, investigadores, etc.) que pueden llegar a dinamizar algunas de las industrias culturales, pero no es ésta la finalidad en el caso de los grupos de teatro independiente.

Dentro de la economía de la cultura observamos unos ámbitos de análisis propuestos por Palma y Aguado (2017) donde los bienes y servicios son: Artes escénicas, Artes Visuales, Patrimonio material, Patrimonio inmaterial, Industrias culturales y Políticas culturales. Esta relación permite observar, la manera cómo las artes escénicas (teatro, danza, música) no se comprenden en el área de las industrias culturales, exponiendo una clara diferencia. Las Artes escénicas presentan dos aspectos fundamentales de análisis respecto de la “Brecha de Participación” haciendo referencia al alcance

de público que éstas tienen y la “Brecha de ingresos” refiriéndose a los costos de producción sobre la productividad, es decir que con el tiempo las presentaciones de éstos espectáculos van cobrando menos públicos, conservando los mismos costos de producción que crecen lentamente, pero se elevan sobre los ingresos por venta de boletería. A este nivel las inquietudes de los analistas se concentran sobre el aumento del público y/o las formas de financiación con la finalidad que no se desvanezcan este tipo de organizaciones. Mientras en el campo de las industrias culturales, el análisis recae sobre el “consumo masivo, reproducible y copiable” (Aguado, Palma, & Pulido, 2017, pág. 218). Desde esta perspectiva el teatro independiente se afirma por fuera de las industrias culturales.

Lucy Bolaños⁶, fundadora del Teatro la Máscara (Cali, Colombia), uno de los grupos independientes de mayor trayectoria del país y que fue incluida en el portafolio de empresas de las Industrias Culturales de Cali (Perafan, 2013), expresa que se les “ha metido a todos en la misma bolsa” refiriéndose a los grupos independientes, además afirma vehementemente que hoy sufren de la enfermedad de “proyectitis”, ya que para lograr sostenibilidad, deben estar presentando proyectos a “cuanta convocatoria saca el gobierno”, cada año.

Lo expuesto para observar como el teatro independiente es un espectáculo en vivo, “actividad artesanal, prototípica, asimilable a la investigación: no se puede pretender entonces entrar en un proceso de industrialización y por lo tanto de reducción de sus costos unitarios a

⁶Conversación con Lucy Bolaños, fundadora y directora por más de 40 años del grupo de teatro independiente La Máscara. sostenida el 30 de enero de 2017.

través de la producción masiva” (Dupuis, 2007, pág. 172) que definida de esta manera demuestra cómo ésta actividad cultural, da cuenta de un saber artístico en particular, engendrado en unas condiciones históricas específicas. Es un bien con valor simbólico, del cual las personas inquietas por él acudirán a su consumo, situación que enriquece el capital cultural de cada individuo. Estas relaciones descritas pretenden evidenciar como las características de producción de los espectáculos del teatro independiente los hace únicos e irreproducibles y así mismo los trata la Economía de la cultura analizando sus relaciones y aportes al capital cultural de la humanidad.

Conclusiones

En Colombia las políticas de las industrias culturales, han pretendido involucrar en un mismo llamado a todo tipo de expresión, llámese cultural, creativa y/o artística, presentado un lenguaje que ha llevado a muchos de los nuevos artistas a intentar vincularse directamente a las industrias culturales en lugar de entrar en la indagación de sus propios intereses estéticos, es decir, las formas de comunicación y promoción de las industrias culturales, ha “vendido” la idea del “deber ser – parte” de las industrias culturales y como requisito el involucrarse en las dinámicas del mercado cultural, cuando las industrias culturales, en la actualidad, han definido su campo de acción y sus objetivos de manera clara, al igual que la economía de la cultura ha ido delimitando sus campo de estudio.

El teatro independiente genera una experiencia artística y cultural que producen satisfacción y placer, sin ser de consumo masivo, salvo casos particulares de puestas de gran acogida por el público.

Según Robbins (1932) (Aguado & Palma, 2010), el bienestar que se provoca en el acto representativo y que es un bienestar intangible hacia el cuerpo y la mente, es un generador de una riqueza no material y que incluso se alcanzan con “escasos recursos”. Por tanto el teatro independiente contribuye a la economía de la cultura dada la evolución de la concepción del área del conocimiento hasta nuestros días.

El bien cultural que corresponde a las artes escénicas puede ser copiable, sin embargo, no es reproducible, nunca será igual una representación en vivo a otra, aunque puede trabajar el mismo texto dramático pero su montaje escénico corresponderá a las necesidades expresivas de cada director y grupo de actores. En el caso que estamos tratando no puede ser de otra manera, por más que sean los mismos actores, una representación no será igual noche tras noche, dado que en el “convivio” cada público tiene formas diferentes de recibir el espectáculo y así mismo se crea cierta interacción con el actor que, aunque tiene una partitura escénica preestablecida, deja permear sus acciones por las respuestas que generan los asistentes a la sala.

Si bien el margen de generación de esa “riqueza” cultural beneficia sólo a los que se acercan a experimentarla, aún con bajos índices de aporte a la economía del país en tanto riqueza material, estas situaciones siguen siendo objeto de estudio para la economía.

La experiencia cultural como actividad que va en beneficio del “buen vivir”, del “bien-estar”, que generalmente se consumen en los espacios de tiempo “improductivo” de las personas, y se reconoce actualmente como “tiempo de ocio” (Aguado, Palma, & Pulido, 2017, pág. 211). En

este espacio de tiempo se generan relaciones de consumo de bienes y servicios que hoy son analizados en tanto se ha identificado que estos hacen parte del sector del arte, la creatividad, las manifestaciones de la cultura tradicional, el deporte etc. Aspectos que llaman la atención de los analistas económicos especialistas en la cultura de la actualidad.

Los grandes momentos de participación de público en el TEC obedeció a los esfuerzos y estrategias que el grupo llevó a cabo en los años de mayor auge de su trabajo, permitiéndoles realizar giras por Europa y todo el continente americano. En ese momento todavía no se hablaba de formación de públicos y mucho menos de la “formación del gusto” (Aguado, Palma, & Pulido, 2017, pág. 214), donde este valor puede llegar a imponerse hacia el mayor acercamiento a estas expresiones culturales. En conversaciones sostenidas con Luis Fernando Aguado⁷, afirma la necesidad de crear una infraestructura capaz de sostener las relaciones de producción que se tejen en el entramado de la oferta y la demanda de la experiencia cultural, más allá de crecer en las industrias culturales es también de vital importancia el crecimiento de la infraestructura del Estado, que permita la formación temprana en el campo de lo cultural – artes escénicas, artes visuales, patrimonio, etc. – que brinde las herramientas suficientes para los niños que un día serán adultos hacia el reconocimiento de su identidad, diversidad, participación cultural y el valor que ello implica para sus vidas.

⁷Entrevista con Luis Fernando Aguado, Posdoc en Economía, Sociedad y construcción del conocimiento en el Mundo Contemporánea. Director Departamento de Economía. Pontificia Universidad Javeriana de Cali. Miércoles 1 de febrero de 2017.

Bibliografía

- Aguado, L., & Palma, L. (2010). Economía de la Cultura. Una nueva área de especialización de la Economía. *Economía Institucional*, 12 (22), 129-165.
- Aguado, L., Palma, L., & Pulido, N. (2017). 50 años de Economía de la Cultura . *Cuadernos de Economía*, XXXVI (70), 197-225.
- Alonso, J., Gallego, A., & Rios, A. (2010). Industrias Culturales de Santiago de Cali: Caracterización y cuentas económicas. Cali: Proyecto Industrias Culturales de Cali.
- Benhamou, F. (1997). La economía de la cultura. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Benjamin, W. (1966). *Ensayos y Conversaciones*. Montevideo: Arca.
- Benjamin, W., & Echevarria, B. (2004). El autor como productor. Itaca.
- Buenaventura, E. (1977). Que és la C.C.T. *Cuadernos de Teatro* (7).
- Buenaventura, E. (1980). *Ensayos de Dramaturgia Colectiva*. Conjunto, 21.
- Cali, A. d. (2013). Comfandi. (P. I. Cali, Ed.) Obtenido de Comfandi -Ctura: <https://www.comfandi.com.co/persona/cali/servicios-culturales/cadenas-de-valor>
- Canclini, N. G. (2000). Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina. *Estudios internacionales*, 90 - 111.
- CONPES, 3. (2010). Observatorio, cultura y economía. (MINCULTURA, Ed.) Recuperado el 5 de 10 de 2016, de Observatorio, cultura y economía: <http://culturayeconomia.org>.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro*. Buenos Aires: Atuel.
- Dupuis, X. (2007). El análisis de tres modalidades de gestión: Una clave para el análisis de un espectáculo en vivo. En C. M. Elias, *La Economía del Espectaculo*. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Economicas, Universidad de Buenos Aires.
- Fukelman, M. (2015). El concepto de “teatro independiente” y su relación con otros términos. *Revista Colombiana de las artes escénicas*(9), 160-171.
- García, S. (1977). Promotor Creador Administrador. *Cuadernos de Teatro*(7).
- Parra, M. N. (2015). *A teatro camaradas*. Medellín: Fondo Editorial FCSH Universidad de Antioquia.
- Perafan, R. V. (2013). *Portafolio de Empresas*. Proyecto de Industrias Culturales de Cali. Cali: Proyecto Industrias Culturales de Cali.
- Proyecto de Industrias Culturales de Cali. (2013). *Análisis de las cadenas de valor de cuatro sectores en las Industrias Culturales de Cali*. Cali: Proyecto industrias culturales de Cali.

Ranciere, J. (2005). Sobre Políticas Estéticas.

Barcelona : Universidad Autónoma de Barcelona.

Rizk, B. (1987). El Nuevo Teatro Latinoamericano, una Lectura Histórica. Minneapolis: The Prisma Institute.

Reyes, C. J. (2013). Teatro y Violencia en Dos Siglos de Historia de Colombia. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura .

Yudice, G. (2002). El recurso de la cultura. En El recurso de la cultura (págs. 23-55). Barcelona: Gedisa.

El aula: lugar de des-encuentro de los cuerpos ¿Cuál es la relación entre experiencia – cuerpo en los escenarios académicos, entendidos como escenarios de la representación?

The classroom: place of dis-encounter of the bodies What is the relationship between experience - body in academic settings, understood as representation scenarios?

Hernando Reyes

*“Pensar el cuerpo para pensar el mundo”
H. Maturana*

Resumen

Ubicar el Cuerpo, la corporalidad y la experiencia, como temas centrales en el contexto contemporáneo de las ciencias sociales y la educación, como un intento por traducir la experiencia vivida, y de los aportes que tiene para la educación, la Antropología Teatral.

Una opción que en el marco de este texto permite pensar salidas al enfoque cognitivista del aula y poder, desde el quehacer, que apela al lenguaje del teatro, participar en algo que busca la educación al pensar la formación, configurar diálogo de saberes como estrategia para romper los espacios disciplinares y evidenciar otras diferentes maneras del ser en el mundo, de vivir lo formativo en contextos de educación superior, por ser el diálogo de saberes una manera de referir el encuentro de seres culturales.

Situar en contexto, cierta suerte de conocimiento corporeizado, se traduce en una indagación corporeizada que apela, como lo recomienda Le Breton, a “Pensar el cuerpo para pensar el mundo” como estrategia para retomar su potencial pedagógico, en tanto fuente de conocimiento.

Palabras clave

Cuerpo, experiencia, antropología teatral.

Abstract

To locate the Body, corporality and experience, as central themes in the contemporary context of the social sciences and education, as an attempt to translate the lived experience, and of the contributions that has for the theatrical Anthropology. An option that within the framework of this text allows us to think of exits to the cognitive approach of the classroom and power, from the task, which appeals to the language of theater, to participate in something that seeks education when thinking about formation, to configure dialogue of knowledge as a strategy for To break the disciplinary spaces and to demonstrate other different ways of being in the world, to live the formative in contexts of higher education, because the dialogue of knowledge is a way of referring to the encounter of cultural beings. Placing in context, a certain kind of corporealized knowledge, translates into a corporealized inquiry that appeals, as Le Breton recommends, to “Think the body to think the world” as a strategy to retake its pedagogical potential, as a source of knowledge.

Key words

Body, experience, theatrical anthropology.

Hernando Reyes Ulloa

Licenciado de Arte Dramático de la Universidad del Valle. He trabajado en varios grupos de teatro de la ciudad, combinando con la docencia, la dirección de obras, y la investigación. He trabajado en el Instituto CISALVA, el Instituto de Departamental de Bellas Artes de Cali, la Universidad del Valle, la Universidad Autónoma de Occidente, espacios en los que me permiten construir una reflexión y aplicación de la formación disciplinar, en procesos colectivos y ubicar en otros espacios de trabajo con el arte teatral, en lo social, la formación teatral, y la pedagogía Actor del Teatro de Bolsillo, Taller de Tutores “La Tarumba” y del grupo “Teatro el Taller de Cali”, he participado también en cine, videos, documentales, dramatizados y el programa Rostros y Rastrros. Finalicé la Maestría Educación: Desarrollo Humano en la Universidad De San Buenaventura de Cali, con la tesis: “AL BORDE DEL ABISMO. EXPRESIÓN DE LO POLIFÓNICO DE LA VIDA MISMA O LA APUESTA POR LA OTREDAD”, lo cual me permitió un nuevo camino de indagación y aplicación del trabajo desarrollado.

El espacio histórico de encuentro de saberes es el aula, lugar destinado para la transmisión de conocimiento, lugar en el cual la palabra se ha convertido en el lugar vinculante de relaciones que se establecen en la construcción, y circulación de los saberes y verdades del pasado, presente y futuro de la humanidad. Sin embargo, en este este lugar se han extraviado el cuerpo, y la experiencia, ese cuerpo, nuestro cuerpo, aquel cuerpo que no habitamos, ese cuerpo, como lo nombra Humberto Maturana es “La posibilidad de recuperar lo humano...”

El entrenamiento, la expresión corporal, la actuación, me permitieron acercar la experiencia a teorías desarrolladas por hombres y mujeres de las artes escénicas, como Rudolph Laban (1994) en su texto “Danza Educativa Moderna”, cuya importancia radica en la idea de ‘calidad del movimiento’, la cual interpreté y comprendí en la práctica cotidiana como “la forma de escribir conscientemente en escena con el cuerpo, de manera que se conecta con otras acepciones sobre el movimiento corporal, en este caso en el teatro de la vida” (Laban R., 2006), es desde estas comprensiones nace el vínculo con esta voz que “leía la interpretación teatral como: “el realce artístico de la acción humana”; entendida esta como el aumento del arte de vivir por medio del aprendizaje de cómo dominar el movimiento, como una fuerza vital. (Laban, 2006).

Elementos que se retoman en el horizonte de la reflexión; por una parte, aproximaciones sistemáticas a los temas de la otredad, según trabajos de Goffman, y Simmel para hacer distinciones entre el otro diferente y alteridad, como el otro semejante. Con el interés de no generar dispersión, y entender a cuál lugar es que, apuesta en proponer la acción, para dar cuenta

del cuerpo como corporalidad. Los sonidos, los textos, lo que sucede, lo que pasa per-formare (para formar), dar o asignar la posibilidad de construir varios sentidos o interpretaciones de una acción o situación, se hacen relato a la manera de las metáforas, hipálage, oxímoron, el sentido que recoge Santiago García “la dirección hacia la cual lleva la imagen, y significado, como el que remite a una exploración del concepto entrañado por la imagen”. (García, 2002).

Por lo tanto, lo que emerge es una imagen enriquecida y en ello la posibilidad de la multiplicidad de interpretaciones. Esto vinculado al desarrollo del concepto de G. Durand, de la imagen simbólica. Es una forma de encuentro con un símbolo particular que cada quien reconoce desde su propia historia, un símbolo que reclama ser interpretado, con el apoyo de las visiones aportadas por la antropología teatral; justamente por dar lugar al movimiento y por destacar, como es el presente caso, su potencialidad pedagógica al hacer de la experiencia teatral una plataforma de aprendizaje que comporta el cuerpo y la corporalidad en contextos educativos, en este caso, en escenarios universitarios.

Sumado a estos, los estudios de Barba y Savarèse con su Antropología Teatral, las tesis de Merleau Ponty, en lo que refiere a la corporeidad, Martín Jay y Walter Benjamin, en los temas de Experiencia y Narración y David Le Breton con su Antropología de los Sentidos y la Sociología del Cuerpo, entre muchos autores que convergen en este maravilloso tema.

Desde esta propuesta cada gesto puede ser leído, dice de la otredad; es decir permite percibir significados dentro de lo social y la época como contexto específico para ser, para ocupar un lugar

y sobre todo para decidir, en este caso el proceso de formación universitario. En tal sentido el aporte del texto es justamente destacar la corporalidad como expresión de aprendizaje, fundamentado en la antropología teatral, dado que “indaga por aquellos niveles de organización que permiten aplicar al teatro y la danza los paradigmas de la antropología cultural” (Savarsse, 1990).

Del Cuerpo a la experiencia o la experiencia del cuerpo

Dice el maestro Federico González: “Para hacer conciencia histórica debo narrarme desde la experiencia”, si consideramos que es en el cuerpo, lugar donde se materializan lo simbólico, lo social, lo cultural, lo discursivo, es por lo tanto el lugar en el cual emergen las preguntas acerca del sentido de la existencia, pues como lo dice Merleau Ponty, “El mundo es lo que percibimos, lo que vemos... somos seres en el mundo y nos encontramos en el sentido”. (Cadavid, 2009).

¿Cuál es el lugar del cuerpo en los procesos de aprendizaje?, “Incorporar” “corporalizar” o “corporal - Izar”, izar el cuerpo en otras categorías. Volverlo el estandarte de los posibles lugares del aprendizaje, del vínculo, con la “mismidad”, la “otredad” ... como ir a la otra orilla... otro destino, no el destino como lo decidido por los dioses, ajeno a las vidas de quienes intentan vivirlas. Noel destino como ruta, mundo posible, rumbo, diferente también a los caminos trazados por quienes ahora usurpan el lugar de los dioses decidiendo la vía que debes continuar, ser sujetos – objetos, no habitar el cuerpo, ni las ideas, ni las palabras, nombrar

como nos dicen las cosas... dar sentido a lo sin sentido, que incipientemente me envía a un territorio nuevo: el de la experiencia.

Y allí el cuerpo tiene mucho que decir desde la memoria ancestral, desde la vida misma, desde la sabiduría de quienes habitan sus cuerpos, como en las artes escénicas: actores, actrices, bailarines, bailarinas. Como lo enuncia Eugenio Barba “Existen personas que habitan una nación, una cultura. Y existen personas que habitan su propio cuerpo (...) En esta dimensión personal, en el centro de este país que se limita a nuestro cuerpo en vida, se encuentra la capital; el Palacio del Emperador y en el palacio una cámara secreta y en ésta el corazón”(Barba E. , 1986), haciendo el tejido de la categoría corporeidad, con el de la pedagogía del cuerpo y de ella, el escenario de representación, que es el aula y atendiendo a un postulado del maestro Santiago García, cuando propone que el arte, la ciencia y el juego deben estar presentes en los procesos formativos, de manera dinámica y con un concepto de gran vigencia, como es el de la memoria y el olvido, especialmente “recuperar la memoria profunda, la memoria “identificadora” del espectador... y rescatar el olvido, por medio de temas, obras e imágenes significativas.... frente a la historia y el acontecer diario, en la característica efímera de la representación (Santiago, 2002)”

El primer momento es entrar a replantear el concepto de cuerpo, que históricamente ha acompañado una ruta e indagar acerca de un concepto que sea más concreto y permita abordar el propósito de la búsqueda y proponga un desafío. En ese recorrido del viaje, hacia el concepto de corporeidad, además de lo fisiológico, plantea una perspectiva de la subjetividad, poniendo en tensión la idea que prevalecía de la separación mente-cuerpo.

La corporeidad es mi ser en el mundo. El primero en hablar de él parece ser el filósofo francés Maurice Merleau-Ponty (1945) quien desde una mirada fenomenológica se preocupó por comprender el cuerpo, alejándose de la imagen cartesiana que lo separa de la mente, y de la imagen cristiana que concibe cuerpo y alma como entes separados. Nuestra corporeidad somos nosotros. Pero percibir nuestro ser como totalidad no parece algo fácil. La corporeidad es algo más que un concepto filosófico o antropológico. La corporeidad somos nosotros como seres en el mundo, pero esta no es una idea que baste entenderla, es una idea que requiere vivenciarse: incorporarse, porque la historia nos separó del cuerpo para percibirlo como un “agregado material que cargamos encima”. (Bohorquez, 2006)

Corporeidad en contextos o situación de representación y comportamiento. Añado lo que Barba nombra como extra cotidianidad y cómo ocurre en los espacios de aprendizaje, es la nueva perspectiva apoyada en la manera como Barba diferencia los movimientos en la cotidianidad y la extra cotidianidad:

La Cotidianidad: Son conscientes y culturales. Aparecen como normales, pero se aprenden de acuerdo al entorno social. Tienden a la comunicación.

La Extra cotidianidad: Técnicas que no respetan condicionamientos habituales del comportamiento del cuerpo. Tienden a la información. Su técnica consiste en procedimientos físicos que aparecen fundamentados en la realidad que se conoce, pero según una lógica que no es inmediatamente reconocible. (Savaresse, 1990).

Para complementar lo anterior, un concepto que aporta a la intención de la indagación: Pre expresividad: El gesto elaborado a través de la observación y el trabajo cotidiano de la corporalidad” y contemplar otros conceptos que pueden contribuir a la profundización como: Equilibrio, Desequilibrio, Oposición, Omisión, y Virtuosismo. Todos estos desde la perspectiva enunciada en el Arte secreto del actor (Barba E. S., 2009).

Recuperar el lugar de la experiencia

Comprender en tiempo presente, cuál es el lugar de la experiencia en los procesos de aprendizaje en el escenario universitario. La experiencia vinculada a la idea inicial del cuerpo; de corporeidad, trayecto recorrido en un primer momento, indagar cómo los espacios tradicionales de los procesos de enseñanza y aprendizaje, donde se encuentran la experiencia del profesor y la experiencia de los estudiantes, se encargan de homogenizar, normativizar el cuerpo, de negarlo como lugar de conocimiento y por el que pasa y acontece la experiencia, no identificando la experiencia con la experimentación verificable (Martin, 2009), aspecto que ha banalizado el concepto:(...) reduciendo y empobreciendo la experiencia, ubicándola en el ámbito de lo religioso, lo estético, u otros como posibles lugares de restauración o consecución de una experiencia que unificara aquello que se presentaba de forma unilateral y empobrecedora.(Martin, 2009) Sino como lo nombra Merleau Ponty, es a partir de la experiencia de existir, de ser en el mundo, que se nos revela la imposibilidad

de afirmar en forma excluyente que se existe como una cosa o se existe como conciencia.

En el universo de lo formativo, la universidad para este caso, este fenómeno se agudiza, pues se privilegian otros lugares para los procesos cognitivos, afectivos y técnicos, abandonando a su suerte la experiencia que podría conllevar al goce estético. Se indisciplina el cuerpo propiciando el abandono del campo de la experiencia, del saber a través de él. Por lo tanto, comprender cuál es el lugar de la experiencia de los cuerpos en el escenario universitario, es el horizonte que dio sentido a los trayectos recorridos.

El cuerpo se normaliza, se arranca la experiencia en los procesos de aprendizaje desconociendo que éste, es un territorio de la experiencia, del saber, del conocer y del sentir. Entonces, ¿cuál es el lugar de la experiencia en el conocimiento?, ¿cuál es el umbral entre disciplinar o indisciplinar el cuerpo, a conductarlo, dejando de lado el plano de la experiencia como un lugar del goce de la dimensión estética?

Federico González dice: “Para hacer conciencia histórica debo narrarme desde la experiencia”.

¿Qué y cómo se narran los estudiantes en las aulas?, ¿cuál es la relación entre experiencia – cuerpo en los escenarios académicos, entendidos como escenarios de la representación? y ¿por qué sería importante la dimensión estética en los procesos formativos?

Si consideramos que la experiencia es punto de intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre los rasgos comunes expresables y la interioridad individual.(Martin, 2009).

El salón de clase; espacio de encuentro de las subjetividades e intersubjetividades, de los cuerpos, las experiencias y saberes de los sujetos, en el cuál se debe además de lo establecido como principio de la verdad sustentada en la palabra, acudir a otra narración y dimensión de esta relación, tal vez no de verdad, pero sí de humanidad que es el cuerpo. Debo también en ese sentido privilegiar conceptos que postula W. Benjamin, quien retoma dos términos alemanes, que me permiten diferenciar el experimento de la experiencia, **erlebnis** y **erfahrung**, cito pues textualmente a Benjamin, citado por Martín Jay:

La palabra **erlebnis** (cuya raíz proviene de **leben**, vida, y que bien podría traducirse por “vivencia” en castellano), suele aludir a una unidad primitiva previa a cualquier distinción entre sujeto y objeto; sugiere también una intensa y vital ruptura con lo cotidiano, una especie de encuentro personal inmediato y prerreflexivo. Por el contrario, *erfahrung* apunta a una experiencia basada en un proceso de aprendizaje en el cual se integran diversos momentos en un todo narrativo o significativo, teniendo además un carácter preferentemente intersubjetivo o público. (Martin, 2009).

Es decir, “de una práctica de la experiencia en un sentido profundo” (Perellano, 2008). Y que ubica el concepto, como una posibilidad de recuperar para lo humano, el lugar de la experiencia frente a la fragmentación del individuo en la modernidad.

En las pesquisas Benjamin, plantea un aspecto que considero importante para mi reflexión, “no hay experiencia que no esté mediada por el lenguaje, por lo tanto, definiremos que la inmediatez de la experiencia sólo es aprehensible por la mediación del lenguaje”.(Perellano, 2008).Y es allí donde

la experiencia toma un sentido importante en la obra. Hablar de lenguaje, de ¿cuál lenguaje?, ¿sólo de la palabra? De acuerdo con el bailarín Rut Pellerano:

Pueden clasificarse, a partir de este artículo de Benjamin, tres niveles en los que el lenguaje se desarrolla: en primer lugar, una lengua divina, creadora, en donde se designa al lenguaje como coincidente con la realidad que designa, en donde la dualidad de la palabra y la cosa no existe todavía. En segundo lugar, el lenguaje de Adán, que nombra; este acto funda el lenguaje original del hombre que hoy se encuentra perdido; lenguaje y realidad ya no son idénticos, pero existe entre ellos una armonía. Por último, la lengua, decaída, plural, marcada por una relación externa con las cosas, en donde la función comunicativa del lenguaje muestra los signos de su decadencia. La relación entre la palabra y la cosa se encuentra perdida, estamos frente a un lenguaje superpoblado de palabras que nada dicen. (Perellano, 2008)

Tal como lo nombra José Contreras en el texto *Experiencia y Alteridad en la Educación*, “encontrar las palabras para el silencio”, pues no toda experiencia se puede nombrar, ya que a veces desborda la capacidad del lenguaje. Por lo que encuentro pues una gran luz para introducir otros lenguajes que acuden a las representaciones en el escenario; el verbal, el icónico, el sonoro, el escenográfico y muchos otros que interactúan en los espacios donde se pone en juego la experiencia.

Sin embargo, es posible pensar que incluso él -refiriéndose a Benjamin- se encontró en un vacío sin palabras, para una realidad que le fue cercando en un círculo de estrechez económica,

personal; hasta la experiencia final, de la que pueden encontrarse comentadores y tan solo un protagonista. ...tender un puente entre la experiencia cotidiana y las preocupaciones académicas tradicionales (Perellano, 2008)

Apuntando también que debo además de diferenciar la experiencia del experimento, debo también establecer una distancia entre vivencia y experiencia, que según Rut Perellano “la vivencia está relacionada íntimamente con la novedad, la sensación y lo efímero, la Erfahrung remite a lo que permanece”.(Perellano, 2008).

Diferenciación es importante, pues las discusiones entre los hombres y mujeres que se han propuesto escudriñar el concepto de la experiencia a través del tiempo me posibilita delimitar el campo, argumentando con las palabras escritas por ellos, a partir de lo cual Martín desarrolló su reflexión:

La palabra experiencia se ha utilizado a menudo para señalar aquello que excede los conceptos y hasta del lenguaje mismo (...) la experiencia no puede dejarnos donde comenzamos (...) podemos tratar de compartir o representar lo que experimentamos, pero solo el sujeto sabe a ciencia cierta lo que ha experimentado. (Martín, 2009).

La experiencia desde esta experiencia, es aquella que invita a profundizar en las emociones, en la historia, en la búsqueda de los sujetos, “como una imagen del pasado que interroga al presente” (Martín, 2009). En una perspectiva que nos permite narrarnos y comprender que “una experiencia, nos permite emerger de ella transformados” Foucault, citado por Martín Jay, llegando al terreno de la indagación que evoca al maestro Federico González, cuando plantea:

“Para hacer conciencia histórica debo narrarme desde la experiencia”.

Cómo narrarnos, desde dónde, y allí emerge de nuevo Benjamin en voz en Rut Perellano “Narrarnos comocuando tocando cierta esfera de la intimidad, parece que nos encontráramos frente a un espejo” (Perellano, 2008). En el Narrador, Benjamin nos habla de “la experiencia que se transmite de boca en boca, (...) la fuente de la que se han servido todos los narradores”(Walter, 1936)y esta figura de narrador o de narrar...

(...) adquiere su plena corporeidad sólo en aquel que encarne a ambas. Refiriéndose a que (...) El narrador toma lo que narra de la experiencia; la suya propia o la transmitida, la toma a su vez, en experiencias de aquellos que escuchan su historia, como un rasgo característico de muchos narradores natos, es una orientación hacia lo práctico, proponiendo que una vida que no sólo incorpora la propia experiencia, sino en gran medida, también la ajena. (WALTER, 1936).

Allí convergen memoria, olvido, lenguaje y tiempo, lo que involucra la humanidad del narrador y la del que escucha, al igual que sucede en los escenarios de clase; los sujetos involucrados, lugares en los cuales “por más que interpretemos la experiencia como una posesión personal, ‘nadie me quita mis experiencias’, se alega en ocasiones, inevitablemente se la adquiera a través de un encuentro con la otredad,(Perellano, 2008). Por consiguiente si...

(...) el narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo, podríamos afirmar que, es a partir de la experiencia

de existir, de ser en el mundo, que se nos revela la imposibilidad de afirmar en forma excluyente que se existe como una cosa o se existe como conciencia. -por lo tanto- un cuerpo habla y siente, escribe y aprende en la experiencia.(Malena, 2006).

Avanzar en este trayecto Experiencia - Cuerpo, proponiendo la narración como un relato de construcción de la experiencia, pero sobretodo como un asunto colectivo, e incorporándola a los escenarios académicos, con la connotación nombrada anteriormente, de la representación. La posibilidad de recuperar la experiencia, nombrada por Carlos Contreras como: inasible, impronunciabile, vivenciada, innombrable, pero que pertenece al sujeto, que debe encontrar palabras para poderla nombrar. Experiencia que pasa por el cuerpo, por la existencia del otro, de lo otro, que invita y provoca a poder comprender eso que me pasa (Larrosa) para poder explicar mi sentido de vida. Decido, privilegiando otros lugares en los que los procesos cognitivos, afectivos, técnicos, han abandonado a su suerte, darle trascendencia a la experiencia del goce estético, el vínculo, la emocionalidad, y especial importancia a los rasgos de medición y no de relación. Se disciplina al cuerpo propiciando el abandono del campo de la experiencia, del saber a través de él, sumando a ello las lógicas del Mercado, convirtiéndolo en un objeto más, se normaliza en los procesos de aprendizaje desconociendo que el cuerpo es un territorio de la experiencia y del pensamiento, como lo reafirma Martin Jay “la experiencia, en el límite de lo público y lo privado” (Martin, 2009) y de acuerdo con Jordi Planella...

(...)“ignorando la experiencia corporal, la vivencia del cuerpo, la percepción, la narrativa corporal, las relaciones entre educación cuerpo, sentido e imagen que,

en el marco de una teoría de la formación, es otra vía para ayudar al hombre a hacerse hombre” (Planella, 2005)

Fortalecer a los jóvenes en los nuevos escenarios de la vida universitaria. Encontrar su lugar. Intentar responder preguntas como ¿quién es el protagonista de su proceso?, cómo propiciar espacios en los cuales ellos, los jóvenes, puedan hacerse cargo de su vida y asumirla de manera crítica, en una nueva perspectiva, de conocer a través de procesos de subjetividad, que se podría nombrar como: expresión sustantiva de dar lectura de la realidad, argumentando que el sujeto en ambientes de interacción, puede construir el conocimiento. En palabras del mismo Planella:

Recuperar el protagonismo del cuerpo olvidado de los procesos formativos, frente a la necesidad de pensar en la pedagogía desde éste, entendiendo que uno de los núcleos fundamentales de la pedagogía es la formación humana. Ser uno mismo, potenciar la expresión de sí mismo. (Planella, 2005).

A través de la pedagogía del cuerpo, que introduce conceptos que quedan a la deriva en las prácticas cotidianas en el aula de clase;

La educación corporal apela a que el cuerpo, los sentidos, la sensibilidad, el movimiento, son experiencias que tienen un sustrato en la propia corporalidad y se constituyen en una instancia fundamental para la formación humana; incita a la autonomía y a la apertura de horizontes (experiencias) (Planella, 2005).

La experiencia y el cuerpo como un territorio, para narrarse, conocer, vivir y habitar, de manera individual pero también colectiva, a lo que Damián López se ha referido como:

La experiencia debe implicar necesariamente una relación de diferencia o encuentro con la otredad; es preciso por tanto que suceda algo nuevo, que algo cambie, para que el término sea significativo. De hecho, en su raíz latina experiencia parece aludir no sólo a la idea de juicio, prueba o experimento, sino también al de “salida de un peligro”: haber sobrevivido a los riesgos y aprendido algo a partir del encuentro con los mismos. (López, 2011).

Esto planteado en el escenario del aula de clases, en el cual la experiencia y el cuerpo están presentes, requiere repensar la relación entre cuerpo y pedagogía, no situando al cuerpo en un territorio al margen de la persona, sino ocupando el espacio central de la escenografía...es un lugar del cual nunca se puede salir. (Planella, 2005).

Así pues, “Todas las acciones que se realizan en la vida cotidiana implican la intervención de la corporeidad”(Le Breton, 2002).Por lo tanto en los escenarios cotidianos en los cuales, se ponen en juego la experiencia de los sujetos se deben propiciar espacios en los cuales:

El actor abraza físicamente el mundo y lo hace suyo al humanizarlo y sobre todo, al convertirlo en un universo familiar y comprensible cargado de sentido y de valores, compartible en tanto experiencia por todo actor que esté inserto como él en un sistema de referencias culturales (...)La existencia es en primer término corporal (Le Breton, 2002).

Una vez más *Le Bretón* reafirma el propósito de la obra en la cual se pretende reivindicar o recuperar el lugar de la experiencia que propende porque a través de su corporeidad el hombre hace que el mundo sea a la medida de su experiencia.

BIBLIOGRAFÍA

Barba, E. (1986). *Más allá de las Islas Flotantes*. México : Colección Escenología.

Barba, E. S. (2009). *El arte secreto del actor*. España: Escenología.

Bohorquez, E. T. (2006). *Corporeidad, energía, y trascendencia. Somos siete cuerpos* (Identidades o notas). Pensamiento Educativo Vol 38, 75 - 93.
Del Carmen Arias, J. (2012). *Comunicación personal*. Cali, Colombia.

Le breton, D. (2002). *La sociología del Cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

López, D. (2011). *Variaciones modernas sobre un tema universal de Martín Jay*. Alethia. Vol. 2, número 2.

Malena, C. (2006). *La propuesta de Merlau Ponty y el dualismo mente/cuerpo en la tradición filosófica*. Revista de Filosofía A Parte Reí, 1 - 7.
Martin, J. (2009). *Cantos de la Experiencia*. El LAmneto por la Crisis de la Experiencia. pág. 365 - 417. Buenos Aires: Paidós.

Perellano, R. (2008). *Capas o el Modo de Atravesar la Experiencia* - Walter Benjamin. Revista de Filosofía y Psicología. Volumen 3 No 18. centro de investigaciones filosóficas. buenos Aires, 5 - 19.

Planella, J. (2005). *Pedagogía y Hermenéutica del Cuerpo Simbólico*. Revista de Educación. No 336, 189 - 201.

Santiago, G. (2002). *Teoría y Práctica del teatro*. Bogotá : diciones Teatro La candelaria .

Savaresse, E. B. (1990). *El Arte Secreto del Actor* . México : UNAM .

Walter, B. (1936). *El Narrador*. Madrid: Editorial TAURUS.

Otras Prácticas Pedagógicas desde el Teatro para el Post-Acuerdo

Other Pedagogical Practices from the Theater for the Post-Agreement

*María Alejandra Escobar García
Braham Stiven Mera Ricardo*

Resumen

Este artículo, presenta la experiencia del taller Re-provisando con un grupo de internos del patio nueve de la cárcel de Villa Hermosa en Cali. Se divide en tres momentos: primero, con base en las vivencias y memorias de los internos, demostrar cómo el quehacer teatral se convierte en una estrategia pedagógica y social, que contribuye a la formación interpersonal y relación con los otros en un contexto cerrado y privado de la libertad como lo es la cárcel; segundo, dar cuenta de la importancia del teatro y la improvisación teatral, en el trabajo dentro de la cárcel para construir seres de paz. Y Finalmente, como conclusión, identificar los beneficios de este arte para la construcción de actores sociales.

Palabras clave

Improvisación, Pedagogía, Sociedad, Teatro, Post-acuerdo, Post-libertad.

Abstract

This article, presents the experience of the workshop Re-provisando with a group of inmates at the courtyard nine in Villa Hermosa Prison in Cali. It is divided into three moments. First, based on the experiences and memories of the inmates, demonstrate how theatrical work becomes a pedagogical and social strategy, which contributes to the interpersonal formation and relationship with others in a closed and private context of freedom as it is the jail. Second, to realize the importance of theater and theatrical improvisation, at work inside the prison to build beings of peace. And finally, as conclusion, identify the benefits of this art for the construction of social actors.

Key words

Improvisation, Pedagogy, Society, Theater, Post-conflict, Post-Freedom

María Alejandra Escobar y Braham Mera Ricardo.

Actores y pedagogos. Licenciados en Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes en Cali. Han realizado trabajos pedagógico-artísticos con diversas comunidades entre ellas se encuentran los internos de la cárcel Villahermosa en la ciudad de Cali. Con dicha comunidad desarrollaron una investigación basada en la improvisación teatral como estrategia para la resocialización carcelaria. Actualmente, hacen parte del Semillero de Investigación de Teatro Comunitario (Populis).

¿Cómo el quehacer teatral se convierte en una estrategia pedagógica y social?

Los victimarios y víctimas necesitan enfrentar la realidad para transformarla. Para lograr esa transformación se debe construir una tensión en las experiencias del sujeto. Por esto el teatro y su quehacer puede ayudar a conflictuar o tensionar el conocimiento por la vida, como hace el maestro Enrique Buenaventura (2005), desde diversas miradas provocadas por el teatro de creación colectiva, al buscar resolver y hacer conscientes los conflictos de las situaciones políticas y sociales.

A continuación, se presentan las experiencias de esos victimarios que cumplen condena en la cárcel, que ahora son llamados participantes del taller Re-provisando.

La cárcel gracias al taller Re-provisando se convierte en un lugar para recuperar la libertad, no para perderla, o como afirma Gil (2010), para hacer vivir al recluso en la sociedad. Es una libertad en todos los sentidos.

En consecuencia, para lograr recuperar la libertad se atiende a la resocialización, que es, según Martínez (2014) un proceso personal, bajo un trato humano adecuado y menos degradante frente a las realidades del sistema penitenciario, otorgando la posibilidad al interno, durante el cumplimiento de la pena, de tomar consciencia de sus acciones y salir de los prejuicios que la sociedad identifica en ellos. Es decir, la resocialización es un proceso para el participante, donde el teatro, siendo

una estrategia pedagógica y social para ellos, permite crear el ambiente de transformación crítica hacia sus acciones.

Tal proceso de resocialización con los participantes lo hacen los estudiantes: María Alejandra Escobar García y Braham Stiven Mera Ricardo, quienes se encargan del taller Re-provisando. Este es el trabajo de grado para culminar su formación en Licenciatura en Arte Teatral en Bellas Artes, Institución Universitaria del Valle.

Estos estudiantes recurren a la cercanía con el grupo Renacer con Arte, a quienes conocen desde el 2015, en sexto semestre al realizar una secuencia didáctica por medio del proyecto Liberarte para la clase de Didáctica del Actor, en el cual el teatro, por medio de ejercicios técnicos teatrales, ayuda a fomentar la sana convivencia en la población carcelaria.

Renacer con Arte es un grupo aficionado de teatro con internos del patio nueve, bajo la iniciativa del interno Andrés Rodríguez, quien ya se encuentra en libertad condicional. Este patio por el momento no tiene hacinamiento, cuenta con una población de 450 internos, principalmente personas vinculadas a los grupos paramilitares de Colombia.

Durante el año 2012 ganan con la obra Monte Calvo el Festival Nacional de Teatro Carcelario que organiza la Fundación Teatro Interno con las seis entidades penitenciarias regionales. Con el transcurso del tiempo la mayoría de grupo termina de purgar su pena permitiendo tener la posibilidad de nuevos participantes bajo la dirección del interno Jorge Manzano.

En octubre del 2016 los estudiantes llegan al patio nueve para realizar un taller de teatro con base en la improvisación teatral bajo el nombre de Re-provisando.

El taller se elabora en la clase de Práctica social pedagógica. Al momento de realizar la indagación previa al taller conocen a fondo algunas experiencias teatrales en las cárceles, las políticas públicas y realidades del sistema penitenciario. De forma paralela hacen una lectura y diagnóstico de necesidades con el fin de elaborar un plan de trabajo que involucre la improvisación como estrategia pedagógica, para apoyar los procesos de la resocialización.

En específico, el taller es atravesado por tres fases clasificadas de acuerdo a sus necesidades y avances del proceso: Conocerse a sí mismo; Yo, el otro y los principios rectores; y la última, Confianza para la creación grupal. Durante estos momentos del taller los participantes encuentran, al compartir con el otro, la lectura de situaciones, aprendizaje de herramientas para la toma de decisiones y el análisis y comprensión de conflictos que los rodean tanto en la cárcel como en su vida.

Con el teatro ellos aprenden en conjunto, se reconocen a sí mismos y a los otros, deteniéndose y observando sus acciones que están expuestas durante el hecho educativo. Es decir, el teatro es una estrategia fundamental a la hora de aplicar políticas penitenciarias ya que ayuda a canalizar en el hecho creativo un carácter crítico sobre el contenido que se está trabajando para la resocialización de ellos. Con esto, hay un trabajo de los estudiantes para motivar la comprensión de las improvisaciones, al notar los valores éticos que para el interno son importantes e indispensables a la hora de volver a la sociedad.

Dar cuenta de la importancia del teatro y la improvisación teatral, en el trabajo dentro de la cárcel para construir seres de paz.

La improvisación no sólo sirve para crear obras de teatro o aprender técnica, también permite conflictuar aquella expresión o creación, integrar la vida del creador, como acción que proviene de nuestro propio ser por medio de la enciclopedia personal, o como expresa Boal (2001), al notar el valor de la creación un individuo se ubica en un ambiente social y personal descubriéndose con sus sentimientos e intimidad.

El teatro canaliza los gustos, intereses, incluso temas controversiales que no son expresados por sí mismo a veces, sino por el otro (el compañero). Al poner en conflicto la creación se enfrenta el participante a la reflexión durante la provocación de emociones, sentimientos y lugares ocultos. Es un conocimiento más allá de la razón, es el conflicto orientado a la creación; como hacer disputa sin las armas, hacia la paz. Algo que Patricia Ariza, representante del Teatro la Candelaria, busca en el arte "...si no nos contamos la épica de la guerra, pero toda, incluyendo las víctimas, los insurgentes y los soldados, si no lo hacemos no podemos construir la paz desde la Colombia profunda" (2016, párrafo 29)

Conforme a lo anterior, es necesario que en la entidad penitenciaria de Villahermosa el teatro encuentre su lugar a través de la improvisación teatral, ganando espacios vitales para ejercer su función social, cultural y educativa. Como lo

hacen en otras cárceles o territorios, Augusto Boal, Asley Lucas, Teatro Interno y el Grupo Esquina Latina, entre otros; con sus trabajos sociales que reconocen a la población interna de las cárceles ante la sociedad.

Por ejemplo, Augusto Boal (2001) con su Teatro del Oprimido, aprovecha el tiempo libre de los internos en la cárcel de Brasil para desarrollar espacios de creación en búsqueda de expresión y libertad sin la opresión que trae las problemáticas carcelarias. Para este autor, el teatro es una estrategia para la mediación entre sociedad y sujeto, entre la resolución de conflictos con los otros individuos y la expresión personal.

Con lo descrito, este tipo de estrategias pedagógicas se benefician los participantes, sus familias, la sociedad y el Estado, debido a que, si la improvisación teatral aporta al proceso de resocialización, el interno al momento de recobrar su libertad no cae en los caminos de la ilegalidad, sino que busca otras formas de ganarse la vida.

Si bien, este proyecto busca valorar el rol de la improvisación teatral para los procesos de resocialización, este trasciende al ver el teatro como estrategia o herramienta para la construcción de un lenguaje sobre la paz. Los participantes no necesitan ser vistos como castigados, sino como seres que la sociedad espera volver a ver para continuar en conjunto la construcción de un mejor país.

El teatro mira a los participantes, los involucra en el ejercicio de libertad, reconciliación, de memoria, de mirar al otro; asume la expresión como un hecho de dar, así sea un poco y

transformarlo en miradas críticas sobre el tema. En este caso la paz necesita un poco de cada uno. De transformar la historia del conflicto en otra realidad.

Entonces el teatro se convierte en una herramienta para la pedagogía y la paz ya que permite la sensibilización-expresa donde se canaliza en espiral y actúa en esa creación desde muchos sentidos. Sentidos que sólo construye el mismo creador, pero los hace saber a los otros, hasta llegar a comprender su lugar, el de los otros, como individuo y sociedad. Para eso hay muchos caminos, el teatro es solo una guía para la pedagogía al integrarse en los procesos educativos entre los internos y la resocialización.

El taller Re-provisando ayuda a construir la paz, no sólo enfrentando la historia del conflicto y el rol de los participantes en esta, sino sus cotidianidades. El plus del teatro es que educa al individuo con la sociedad. El individuo expresa y revela su reacción ante una situación en conflicto puesta en la improvisación, pero lo hace con los otros, siendo la sociedad igual a él, pero llegando a lecturas con diversos sentidos y reflexiones propias. Esa reacción muestra cómo actúa el participante en la realidad, en un contexto. Ellos expresan su forma de ser y hacer ante determinado tema, directo o indirectamente, pero siempre inscrito a unas circunstancias creativas.

Por ejemplo, los participantes se caracterizan con un solo rol en la sociedad, desde lo ilegal, pero ahora ven otras maneras de crear, de expresar y percibirse al poner su propio discurso creativo orientado a la consciencia de sus acciones.

Cuando juegan con el teatro perciben los temas a improvisar, sobre temas controversiales, sobre su forma de participar para en éste y sobre cómo podrían cambiar para construirse como seres de paz.

Identificar los beneficios de este arte para la construcción de actores sociales

De acuerdo a la experiencia y participación del teatro en la vida del grupo Renacer con Arte, es pertinente valorar el impacto de esta práctica y detenerse en el proceso de resocialización de sus participantes, sobre todo en lo que concierne a la búsqueda de la libertad y la no reincidencia del delito en esta población carcelaria.

Con lo anterior, la improvisación teatral es un aspecto que sirve como estrategia pedagógica teatral para los reclusos de la E.P.M.S Villahermosa, en el patio nueve, debido a que su entorno necesita una oportunidad de expresión y lectura de sus acciones, esto permite motivar la creatividad, el reconocimiento de sí mismo y la constante relación con los demás.

Resultan relevantes también los beneficios para la comunidad carcelaria por medio del trabajo social que se realiza en este caso, con el grupo Renacer con Arte y sus participantes de la cárcel Villahermosa; ubicando las miradas educativas hacia las prisiones y permitiendo a ellos ser actores sociales por considerar la posibilidad de transformarse junto con su comunidad, hacer eco a la población carcelaria sobre los aprendizajes que adquieren en el taller por acciones con los otros, la comprensión de valores sociales,

la participación proactiva en beneficio de la comunidad. Como señala Mejía (2001), ser actor social es representar la realidad desde otras perspectivas que produzcan la transformación de la organización colectiva.

La mención anterior lo busca la pedagogía de la resocialización, propia del contexto carcelario colombiano, donde Ruiz (2007) define que el cumplimiento de la pena y del tratamiento se basa en la sensibilización de los participantes mientras desarrollan las habilidades, destrezas y potencialidades que permiten volver a la sociedad.

Esa sensibilización del individuo ante la sociedad es una expectativa de Paulo Freire (2001), cuando propone la búsqueda de una educación con creación y recreación a partir de la práctica de la libertad. La pedagogía del oprimido de este autor apoya a la pedagogía de la resocialización de Ruiz (2007), brindando las herramientas de liberación. Una liberación que se permea por todos los participantes del taller cuando se empoderan de lo que pueden ser ellos en el presente; en aquellos roles que exponen en su juego con el teatro al estar desde la imaginación en otros espacios, momentos y situaciones, pensando en la post-libertad como la expresa los mismos participantes al mencionar que con el teatro están siendo libres y al recuperar la libertad deben ir más allá de su proceso de resocialización.

Ese lenguaje que canaliza el teatro, no niega la realidad del interno, mas bien trasforma aquella en acción consciente. Ejemplo es el Taller Re-provisando, donde se descubre la necesidad de encontrar procesos de enseñanza-aprendizaje para la paz durante la resocialización. El teatro a favor de la paz, posibilita una práctica pedagógica

donde el interno se empodera de su vida, como expresa Freire (2001).

En consecuencia, lo que se busca es que en el proceso la vida se haga historia. Reflejo y una reflexión para pasar e ir más allá de una situación concreta, aquí se encuentran participantes para reconocerse y luego con los otros, con sus compañeros de entorno. Se encuentran y reencuentran todos en un mismo eje común: el juego del conflicto. Aquí surge un diálogo que comunica y promueve a los participantes hacia la búsqueda de paz sin el obstáculo del conflicto armado en Colombia.

Bibliografía:

Bahamón, J (2015). “Los errores se pueden volver oportunidades”. Recuperado de: <http://lasillavacia.com>.

Boal, A (2002). *Juego para Actores y No actores. Teatro del Oprimido*. Barcelona: Editorial Alba.

Buenaventura, E. (1978). *Teoría y práctica del teatro*. Cali: Cuadernos de teatro CCT.

Cajamarca, O (2013). “Tensión entre Ficción y Realidad”. *Teatro Esquina Latina*, 40 años.

Cruz, S. (2016). “Si la paz de Colombia no se poetiza, se retrasa”. *Diario El País*. Recuperado en marzo 7 de 2017: <http://www.elpais.com.co>

Freire, P. (2001). *La pedagogía de la Indignación*. Madrid: Ediciones Morat

Gil, F. (2010). “Posibilidades y Limites”. *La acción pedagógica en las prisiones*. Universidad Complutense de Madrid

Lucas, A. (2016) “El teatro en las Cárceles como herramienta de Libertad”. *La Crítica*. Recuperado en octubre 22 de 2016 de: <http://www.critica.com.pa>.

Martínez, P (2014). “Concepto de Resocialización”. *La Resocialización del delincuente*. Universitat Jaume.

Mejía, M (2001). “Reconstruir la educación popular en los tiempos de la globalización”. *Expedición pedagógica nacional*. Antigua, Guatemala.

Ruiz, M (2007). “Primera aproximación a la pedagogía de la resocialización”. *Revista Nómadas* (Edición 16).

UNESCO (2008). “Educación en Prisiones en Latinoamérica”. *Derechos, Libertad y Ciudadanía*.

Al final del paraíso

(Pequeña farsa)

Eduardo Arcíla Ramírez “Lucho”.

Estudiante de la Licenciatura en Arte Teatral de Bellas Artes, Entidad Universitaria. Como parte de mi inquietud sobre conocer los diferentes procesos dramáticos empleados en la época para la escritura y creación de obras teatrales me he aliado al Semillero de Investigación en Dramaturgia SIDRA.

En aquel entonces Adán miraba fijamente a los ojos de Eva y podía encontrar en ellos algo divino. Pero no era sino que hablara y todo lo divino se desvanecía...para los dos.

Adán: ya basta deja la alegadera, si hemos tomado cuanto se nos ha antojado. Abel se marchó sin decir nada y no ha vuelto, Caín dijo que recorrería el plano mundo y también se fue como un desterrado, es más, si ya todo se acabó, yo no me voy a ir con las manos vacías, me regreso cargado de joyas y todo el oro que las alforjas de burro puedan soportar. Deja la alegadera. (Adán, comiendo una manzana se le atora en la garganta)

Eva: ¡cuál alegadera! yo apenas si he dicho dos palabras. (Adán se está ahogando, Eva le golpea la espalda)

Adán: (orinando en un costado) ¿sí ves? te pongo todo en bandeja de plata, las mejores pieles, frutos, joyas y comodidades que en tu horizonte se pueda imaginar y todo lo mandas para la mierda con tus alborotos.

Eva: (levantando polvo apropósito con su escoba) ya decía la víbora esa que en cualquier momento ¡se me iba a acabar el paraíso!
Adán: (intentando marcharse) sí ves como tratas a mamá.

Eva: pero si yo no he dicho nada. (Se desnuda tratando de seducirlo, pero no le resulta) al fin que si fuera el paraíso, no existirían madres.

Adán: ya basta, ya basta, tomo mi oro, mis joyas y me voy a construir un ranchito junto al de mi mamá... para que le duela... y para más dramatismo, me...voy...ya... (Sale de un grito)

Eva: no seas barro Adán no me dejes sola. (Se viste)

Adán: (desde fuera) pues sí soy barro y qué... me cansé...

Desde aquel entonces Adán se lo llevó todo, no quedaron tesoros ni nada divino que habitara el paraíso, pues lo divino está en el otro.

FIN

Para entrar en la investigación y creación que a su vez involucra la discusión y retroalimentación por parte de los participantes del SIDRA, seguimos las orientaciones de Ruth Rivas Franco y Jenny Cuervo, Docentes de Bellas Artes e investigadoras y creadoras, dramaturgas de la ciudad de Cali, en este caso abordamos la construcción del texto dramático a partir del ejercicio del calco que se da por medio de: “El Mitema como recurso para la creación dramatúrgica”, investigado, adoptado y propuesto por la maestra Ruth, atendiendo los conceptos de imaginario colectivo del que habla Carl Jung, “la función del personaje conectado con el arquetipo”, y de Levy Strauss, en su propuesta de análisis del mito; quien implica en su postulado que un mito no debe ser interpretado a un solo nivel sino enfrentarse a otros mitos.

En el semillero iniciamos escogiendo como texto fuente, el mito de “Bachué, el nacimiento del pueblo muisca”, en grupo hicimos el análisis estructural propuesto por Levy Strauss, encontrando las acciones que configuran un mitema, esto quiere decir que un mitema puede agrupar varias acciones por ejemplo: la mujer sale de la laguna con el niño en brazos, la mujer no envejece y vive mucho tiempo, la mujer se cansa y regresa con su esposo a la laguna, la mujer regresa transformada en serpiente; estas acciones corresponden a el mitema del “nacimiento divino”

Otro ejemplo sería: la mujer y el niño echo hombre, procrean la raza humana, la mujer enseña al pueblo agricultura, el cuidado de los suyos y demás, la mujer se cansa y regresa con su esposo a la laguna, el pueblo se siente abandonado, la mujer regresa transformada en

serpiente, el pueblo venera a las serpientes; Estas acciones corresponden el mitema del “legado de un alguien divinizado a un pueblo”.

Entonces uno escoge una de las acciones que está presente en los dos mitemas que componen el relato, de ellos elegí uno que sirviera como detonante para el texto dramático, en este caso “la mujer se cansa y regresa con su esposo a la laguna”. En el grupo de investigación, separamos las acciones constitutivas del enunciado, y dejamos al sujeto y lo espacial en un segundo plano para centrarnos específicamente en la acción– (xxx) se cansa y regresa con (xx) a (xxx)-

También relacioné otros mitos como “el paraíso prometido” (Edén). Adán y Eva los primeros habitantes de la tierra según los judíos, cristianos, musulmanes. Pero no desde el hecho de ser fundacional¹, sino de las constantes que aparecen y parecen casuales, pero que de manera subconsciente están latentes en el imaginario de diferentes culturas, en mi caso, la relación que hallé fue: “La llegada de seres a espacios habitables, trasforman la realidad de los espacios mismos”. A través del mito se encuentra la irrupción del hombre en otros espacios humanos, por ejemplo, otra relación que tuve en cuenta es “la llegada de Colon a x sitio, llamado las indias” y sus consecuencias en esa cosmovisión, como la falsa creencia de la existencia de la “Cultura Calima”, que en realidad es una edad arqueológica pre-existente en el periodo de la América precolombina. Enrique Buenaventura dice que los acontecimientos históricos también cumplen como mito fundacional pues se

¹ Fundacional explica cómo se fundó. Cual fue el origen de un mito o un pueblo, aunque también se puede referir a una creencia o imaginario...

encuentran presentes en los acontecimientos del inconsciente colectivo.

En Bachué como en el Edén, independiente de las imágenes fantásticas que posean, llegan seres extraterrestres que dan origen y transforman la vida tal cual era antes de su llegada, “en un principio todo era oscuridad” “nace de la laguna” “nace del barro”, dan origen a los hombres. “La mujer regresa transformada en serpiente”, “la serpiente tentó a Eva”.

Configuración de la situación: De la cual a grandes rasgos se enmascara en una discusión doméstica entre una pareja: los recién ocupantes del Edén, Adán y Eva, en el final de su relación, al parecer, ya después de determinado tiempo no se toleran, las comodidades y lujos no son suficientes pues toda palabra es una ofensa. Ni lo sexual los retiene, estos viejos nuevos ocupantes han acabado con todo, han matado hasta al burro para hacer alforjas y llevarse sus tesoros, si esta historia no parece familiar, dimensionemos que pasó con la quijada del mismo burro. También Caín y Abel, sus hijos, se han marchado. La figura familiar se ve reflejada desde el pasado, pero en un tono contemporáneo desde disfuncionalidad que representan la incomunicación y la disformidad de las figuras familiares como por ejemplo la suegra que es relacionada con una víbora.

Muchos pueden parecer los referentes y los detonadores de discursos de mundos posibles, pero estos no se presentan deliberadamente, estos cobran sentido creo que al entrar en el juego dramático y crearse el mismo para crearlo y quizás recrearlo en la imaginación del lector.

En conclusión el ejercicio del calco a través del Mitema es una herramienta poderosa de creación

dramática siempre y cuando haya un acervo cultural que te permita librarte de subjetividades, cabe resaltar que es un ejercicio que no se puede realizar sin un proceso investigativo que lo fundamente, por eso el hacerlo pasar por la propuesta de análisis del mito de Levy Strauss nos da los lineamientos necesarios para encontrar los Mitemas sin que esto implique una repetición de historias, pues cada dramaturgo en sí tiene diferentes referentes, así como formas de usarlos, también la libertad de elegirlos o no.

Papel
ESCANIA


**GALERÍA
DE PAPEL**

Serie fotográfica MOMENTO “Estamos Juntos” -Cuerpo - Ciudad & Movimiento- Arte de Acción

Cristina Gómez

Trabajo interdisciplinar entre las artes visuales, el arte de acción, la performance, la acción coreográfica, la danza contemporánea y la poética urbana. Como ensayo visual es un magnífico ejemplo que muestra la colaboración indispensable entre la imagen y el texto para realizar un proyecto de calidad, pleno de reflexiones personales y de referencias artísticas, poéticas, literarias y simbólicas, la calidad estética y simbólica de las imágenes es muy notable, así como la implicación en todas sus dimensiones de la autora en la realización del proyecto.

Javier Abad Molina (Asesor creativo)



Profesor acreditado de universidad española y perteneciente al cuerpo docente del CAEU (Centro de Altos Estudios Universitarios) de la OEI (Organización de Estados Iberoamericanos).

“Solitarios o en forma de multitud, los personajes de la metrópoli tienen sus gestos entrenados para reaccionar, los sentidos preparados a responder los estímulos que se ponen a la mirada, expresión máxima de comunicación urbana”.

(Alexandre Fernández Vaz UFSC/Brasil).

En la espera de hacer un recorrido...

El cuerpo que habitas en este momento es tu aliado más cercano, gracias a él tenemos un recinto que se vuelve cómplice constante de nuestros yoes más dicientes, aquellos de la sombra: fantasmas, dioses, ancestros, demonios, historias, deseos y secretos más profundos.

Por él estamos y somos, por él más que cualquier otra cosa podemos ser trascendentes y llegar a algo maravilloso con el otro: relacionarse.

En ese vínculo de relación con el otro, sucede el ENCUENTRO y el DESENCUENTRO, es en este punto donde en ocasiones somos (in) visibles, sensibles y habitables.

Cuando inicia el recorrido, ¡ah Vaya! MOMENTO Estamos juntos, porque es allí donde a pesar de los ENCUENTROS y DESENCUENTROS, vamos “juntos”. Tal vez sólo tardará un momento, este ir que se expande para siempre en nuestra experiencia como individuos de este planeta.

No importa en dónde estemos juntos, el estar con otro me lleva a observarlo, sentirlo, leerlo, escanearlo, imitarlo, habitarlo y porque no “invadirlo”. ¡Qué será sólo un momento!

MOMENTO, ESTAMOS JUNTOS. CUERPO CIUDAD Y MOVIMIENTO, es un pretexto de intervención a partir del cuerpo en la ciudad, donde me conecto con tres estados del cuerpo representados en el contexto: (IN) VISIBLE, SENSIBLE y HABITABLE, con la necesidad sólo de experimentar qué pasa con

esos tipos de cuerpo desde diferentes perspectivas. Es un recorrido que te invito hacer a través de este camino hecho con imágenes en la Ciudad de Cali- Colombia.

La Ciudad es una analogía con el escenario, donde el cuerpo para el actor es su instrumento de expresión, exploración y por ende de investigación. En la ciudad vas y vienes, hay ENCUENTROS y DESENCUENTROS de cuerpos en movimiento, reposo, cuerpos lentos, rápidos, pesados, livianos, ágiles y densos. Estos son cantidad de territorios por sentir que te acercan a una historia. Cuerpos (IN) VISIBLES, porque con ellos podemos estar y no, andar, moverse, pero estar totalmente inmovilizados por dentro. Cuerpos SENSIBLES, porque ellos recorren la historia, la vida misma de cada uno; allí está la memoria de la conciencia colectiva, todos somos uno y en ese uno me diseño y me creo. Y Cuerpos Habitables, porque viven, respiran, miran, hacen, se sienten.

“Existe una necesidad innata en el ser humano y es sentir. El cuerpo es el cuenco que lo contiene y lo permite, es el territorio, un aliado siempre que descifra los mundos internos y externos, es como un puente entre lo de “aquí” interior y lo de “allá” exterior, tiene una memoria individual, colectiva y ancestral, habita, existe, pertenece y dice aquello que quizás otros cuerpos callaron, vetaron, inmovilizaron o perdieron.

“El cuerpo dice y lo que pasa por él nunca se olvida”.













Papel
ESCAENA

**ESTRENO
DE PAPEL**

Dramaturgias de la memoria

Memory dramaturgies

Genny Cuervo

Actriz y dramaturga Colombiana. Docente del Instituto Departamental de Bellas Artes. Directora del laboratorio creativo LABORACTORES, laboratorio escénico, donde investiga la puesta en escena y desarrollo de sus propuestas dramáticas. Lidera el proyecto LEEE Laboratorio Escuela de Escritura Escénica, espacio único en su ciudad, donde impulsa la práctica y reflexión en torno a la escritura escénica, vinculando a artistas y jóvenes creadores interesados en la investigación dramática.

Ha sido una artista becada por programa de dramaturgia en residencia de Iberescena, Ministerio de Cultura de Colombia, Secretaría de Cultura de Cali, Vicerrectoría de Investigaciones de Bellas Artes, en diversas ocasiones.

En el proceso de escritura de un texto dramático se cruzan diversos campos de indagación y se parte de diferentes impulsos; estos pueden ser determinados y diseñados o pueden ser realizados de forma intuitiva o inconsciente. Sin embargo, sea cual fuere el procedimiento que impulsa o acompaña el proceso de escritura, una parte de nosotros está siempre trabajando de forma activa, tal y como lo hace en cada momento de nuestra vida, “La memoria”. Nuestra capacidad de introspección, el vernos interiormente, el poder recorrer los caminos que habitan nuestros recuerdos, es una de las capacidades que nos permiten sostener un estado de conciencia estable desde donde designamos el mundo y significamos nuestras experiencias. Cuando escribimos la capacidad de introspección trabaja en muchos caminos, por un lado está construyendo un universo ficcional que yo misma me impulso a crear, y por otro, está trayendo de mis registros, de mis recuerdos, los insumos necesarios para nutrir el mundo ficcional.

En mi investigación “sobre las dramaturgias de la memoria” estudio el campo conceptual de la memoria autobiográfica, como el elemento central desde donde se inicia el proceso dramático. Mi trabajo creativo y el análisis teórico de textos teatrales, me lleva a preguntarme, qué sucede en el texto teatral cuando la relación con la memoria es un elemento central, cuando es el terreno desde donde se impulsa la escritura y cuando es el tema que cobija los elementos del universo dramático.

En el campo de análisis, a través de estudio de diversas obras y dramaturgos del teatro universal, indago las características que presenta el texto teatral que establece una relación clara y determinante con la memoria, preguntándome cómo se modifican los elementos básicos de la estructura dramática, tales como la “acción dramática”, el “personaje”, el “espacio” y el “tiempo”, identificando cómo esta temática determina su organización y desarrollo. En

este punto, realizo un estudio de tipo histórico que nos permite entender las primeras modificaciones que este tema genera en la estructura dramática, hasta llegar al análisis de dramaturgias contemporáneas que de forma más radical confrontan las premisas del modelo aristotélico.

El otro componente de esta investigación se centra en la indagación de las formas en que la temática de la “memoria autobiográfica” puede ser el impulso creativo de la escritura teatral. Por ello, para los procesos de enseñanza aprendizaje que he guiado en diversos entornos y poblaciones, he diseñado una serie de ejercicios, procedimientos y juegos de escritura teatral que nacen de una relación entre las formas de nuestra memoria y los elementos de la estructura teatral. En este componente se podrá encontrar una propuesta de aprendizaje que identifica los elementos que entrena cada ejercicio y la forma en que se desarrolla. Con ello, se propone ser una suerte de guía para los creadores interesados en desarrollar un proceso dramático desde este campo conceptual.

Finalmente este trabajo teórico dialoga constantemente con mi trabajo creativo, generando diversos resultados entre los que se encuentra el texto teatral “Todos nosotros”. La obra da cuenta de mi exploración en torno a la memoria familiar y la manera en que esta se nutre de lo externo, de las coincidencias existentes entre los recuerdos familiares propios y los recuerdos de otras personas. Identificando un procedimiento de escritura relacionado con el juego del “Parqués”, la obra evidencia la constante introspección que caracteriza nuestras

conversaciones, y da espacio en el desarrollo situacional, para que estas enajenaciones, estas narraciones del pasado del personaje se hagan presentes, deteniendo la acción y centrando el desarrollo de la obra en el crecimiento de lo que es develado en medio de un juego familiar.

“Todos nosotros” es un material textual que invita a un proceso de puesta en escena que priorice la dramaturgia del actor, generando una relación con la memoria de los intérpretes y el universo dramático propuesto por la obra. Un mundo incompleto, abierto a los aportes que actores y directores puedan hacer en busca del montaje teatral, una invitación a investigar como el campo temático de las “dramaturgias de la memoria” incide en la puesta en escena y qué caminos compositivos, metodologías y nuevos conceptos ingresan en este terreno de exploración.

TODOS NOSOTROS DADOS

Elemento poliédrico, seis caras conectadas por una raíz. Preparado para mostrar un resultado cuando es lanzado sobre una superficie horizontal.

Frente a un juego de parques cuatro personas de una misma familia, juegan. La abuela está a un lado, piensa. La nieta, escribe. La Hija Mayor se hace el pedicure. Una radio siempre prendida. Pasión por el juego, movimiento constante de fichas, a veces casi autómatas. Y entre el juego pasará el tiempo y el tiempo se verá en sus cuerpos.

1 Abuelo
2 Hija Mayor
3 Hijo
4 Nieta
5 Abuela
6 Hija menor

1 (Abuelo): Sigo yo. Tira los dados. 3 tres.

3 (Hijo): Se me acabó la cajetilla. Alimento para mi monstruo. Tiro... 5.

5 (Abuela) : La segunda caja.

3 (Hijo): Y cuando termine mi día me habré fumando tres cajas. Tiro... 5.

5 (Abuela): Yo siempre con el cuchillo debajo del delantal. Una mujer en el campo duerme con un ojo abierto. Yo me acomodaba el cuchillo que ni se me veía, y cuando algún aventao se venía a molestarme...

3 (Hijo): Uno de viejo sale muy caro, y cada vez se inventan más enfermedades...(Sopla los dados)

1 (Abuelo): No lo llene de babas...

3 (Hijo): Doble tres. Yo soy clásico. Yo no me quiero morir de nada moderno. El clásico infarto y el clásico accidente cardiovascular.

6 (Hija menor): En ese tiempo se usaban los griles, así se llamaban los bares, o las fuentes de soda...la primera vez que me llevó a una fuente de soda fue en marzo y en junio ya estaba embarazada. Yo siempre he sido una boba.

3 (Hijo): Hágale. Tan dormida.

6 (Hija menor): ¿Dormida?, ¿Yo soy la que tengo tres en la carcel? Me voy a comer esa ficha ¿oyó?...(lanza) cinco...

3 (Hijo): Cinco... sin comerme...(Risas).

5 (Hija mayor): La mayor siempre es la manteca de la familia, a la que le toca criar a los hermanitos. Porque mi mamá no había salido de la dieta y ya estaba otra vez en embarazo. En ese tiempo vivíamos en una casa que tenía el lavadero abajo en un patio de tierra, y yo estaba lavando los pañales del hijo 3 que estaba recién nacido. Lo mejor es estar limpiado la mierda de los hermanos y que el papá llegue a apretarla a una contra el lavadero.

1 (Abuelo): Voy. Con esta me saco dos fichas... aprendan...(Lanza).
Todos: Cuatro...

4 (Nieta): ¿Por qué le falta un dedo a mi abuelito?¿Por qué no me dejan jugar parques?

1 (Abuelo): Cuando crezca.

4 (Nieta): ¿Cuándo crece uno? ¿Mañana voy a ser grande?

3 (Hijo): Pasado mañana...

6 (Hija Menor): ¡Ay! Uno, dos, tres, cuatro, cinco...

Todos: ¡Ay!, que mona tan jodida...

5 (Abuela): Si, yo si...bien jodida. Les mostraba el cuchillo de carnicero y salían como perros pelaos con agua caliente. -Ve esta Benicia tan berraquita. Y pa' eso yo aprendí a picar carne desde los ocho años, y pa' algo me sirve tanto hueso que he pelado. -Ve que monita tan jodida-Sino desde los 11 años ya me hubieran arrastrado entre los cafetales. No tiren esos dados tan duro. Van a quebrar ese parqués.

La hija mayor se levanta, coje el tablero y lo lanza al suelo, las fichas ruedan por el espacio. La abuela sale. Los otros se observan, detenidos, sin gestos, sin emoción. La abuela regresa con otro tablero armado con las fichas donde estaban. Los jugadores recuperan su jovialidad. La Hija mayor sigue con el arreglo de uñas.

3 (Hijo): Si gano no me esperen esta noche, me voy a llevar todas estás monedas. Debí besar más bocas, tocar más tetas y dejarme tocar por más manos, debí jugar más parqués, mirar a mi mamá, debí pensar menos en lo que debía hacer y más en lo que quería...y ese sueño...ese sueño de verme viejo, sin dientes, lamentando no haber dado más besos...

4 (Nieta): Ese no es su sueño, es mi sueño, es mi sueño pero podría ser el suyo, podría ser el de cualquiera, podría ser el de cualquiera que un día se mira al espejo y se da cuenta de eso, de esa marca, de esa huella de las horas. Podría ser

el sueño de cualquiera lleno de huellas...lleno de sueños que le muestran la vejez, la vejez de quien ya no puede dar besos, de quien no tiene dientes para morder otros labios.

6 (Hija menor): Si, sueñe...

1 (Abuelo): Mucha palabra y poco juego....
(La Hija menor lanza)

4 (Nieta): ¿Y si mi mamá no vuelve? ¿Y si le pasa algo? ¿Me dejan viviendo en el colegio? ¿Cómo a esa niña? ¿Cómo a esa niña? ¿Cómo a esa niña que parece una muerta? ¿Y si no vuelve?

6 (Hija menor): Si va a volver, no se preocupe tanto, los niños no tienen que preocuparse por esas cosas (Tira)No, no... 1 uno...qué suerte...
(El juego continua)

4 (Nieta): Pero yo si me preocupaba. Siempre me preocupo. Preocuparme es el único deporte que hago con constancia, sin falta entrenando la fatalidad con alguna preocupación, y entre más improbable sea la posible tragedia, más interés pongo en construirla. He fabricado ciento de muertes para mi y mis amados. Siempre que amo a alguie sufro en silencio por sus hipoteticas muertes. Sufro más por la muertes hipotéticas que por las reales. Y yo, he muerto tantas veces. Me preocupo desde niña, llorando en silencio esperando a mi mamá. La conciencia de la soledad, de la niña sin padre. De la niña que sólo tiene a la madre y un día se da cuenta que su madre podría no regresar, morir y dejarla sola. Un papá que aperece a los 15 años, diciendo -hola soy tu papá-...es un papá muy cómico, un papá de telenovela.

(Un dado sale volando del tablero pasando frente a la mirada de la nieta)

3 (Hijo): No, tire bien. Vea a donde lo mandó. Cree que la fuerza le va a salvar esta ficha.

1 (Abuelo): Yo tiro como hombre.

6 (Hija Menor): ¡Ay! me corrieron esta ficha.

3 (Hijo): No, oiga la otra.

6 (Hija Menos): Si señor me la corrieron con ese dado.

3 (Hijo): Esa ficha estaba ahí.

6 (Hija Menor): Tan tramposo.

3 (Hijo): Si, yo soy el tramposo. Patadas de ahogado.

6 (Hija Menos): Bueno, yo no voy a llorar por eso.

3 (Hijo): No, y es que ni llorando...

6 (Hija Menor): Esto es un juego, bobo.

3 (Hijo): Entonces no se desespera tanto...

6 (Hija Menor): ¿Y quien está desesperada? Tan bobo.

1 (Abuelo): No hay pedazo de tierra de este país que produzca café que yo no haya pisado, yo perseguía los granos, después la papa, el azúcar y por último la leche...quesos en bola...pa' que le eche al chocolate.

4 (nieta): ¿Por qué me bañan con suero?

5 (Abuela): Porque así se usaba. Tirarlo a uno debajo del cafetal apretarle duro las manos y meterse entre las piernas.

6 (Hija Menor): No, me retiro, esta suerte de mierda que yo tengo.

5 (Abuela): No sea bocona.

6 (Hija Menor): No he sacado ni una ficha.

5 (Abuela): Lo importante es jugar.

6 (Hija Menor): Lo importante es ganar. Es vivir, pero que se sienta que en algún momento tuvo suerte, que no sea pasar de estar preñada a los quince, a ser golpeada de los 16 a los 30, a ser humillada por ser una bruta que no se graduó, que no sabe hablar. Que no terminó el bachiller. Que nunca ha podido dejarlo, que nunca ha podido dejarlo todo, a todos. Que lo único que hace es alegar, alegar y alegar...A la carcel.

3 (Hijo): Estaba aquí.

6 (Hija Menor): No señor, no señor, estaba aquí, pa' la carcel.

3 (Hijo): Ve esta loca, ¿No estaba retirandose, pues?

6 (Hija Menor): Y aprovechás para hacer tus trampas.

3 (Hijo): Perder, perder, perder. Sin un lugar para uno, sin una tierra segura. Con miedo a vivir en este país de criminales. Con ganas de volver, y cuando vuelvo salgo corriendo a los pocos días. Todo es un espejo de mi monstruo, todo es la peor versión que tengo de mi país. Yo aquí no vuelvo. Yo aquí no vuelvo ¿Y si me roban? ¿Y si me matan? ¿Y si...?

1 (Abuelo): Pa' la carcel.

3 (Hijo): No apa, yo estaba aquí, mire...

1 (abuelo): Pa' la carcel, hombre. Páseme los dados

3 (Hijo): No, yo estaba...

1(Abuelo): Pa' la carcel hombre. Me paro, me pongo colorado cuando me atercan, cuando me levanta la voz un poquito, cuando lo tratan a uno como si no existiera, como si no mandara. Como si yo no me hubiera ido de la casa desde los once años, pa' no aguantarle golpes a ninguna, groserias a ninguno, como si yo estuviera pintado en la pared. ¿Y es que yo estoy pintado en la pared?

(El abuelo persigue al hijo con una correa en la mano. Las mujeres los observan. El abuelo lo alcanza y lo golpea. Casi brutal.)

1(Abuelo): No me aterque, no me aterque, que se va pa' la carcel, porque yo lo digo, porque yo lo digo ¿Y que más necesita? ¿Entiende o no? ¿Entiende o no? ¿qué hubo pues?

(El hijo llora calladamente va al parque y corre la ficha. La hija menor celebra. Reanudan el juego)

2 (Hija Mayor): Entre el lavadero y la verga del papá. En pocos años, no va a poder sostener la correa en sus manos, el cancer no lo dejará comer, si no come no hay músculo que sostenga el rejo, no puede ponerse en pie, no hay quesos. El cancer...como si tuviera cemento en la garganta. No tiene vena que no haya sido perforada. Va a pedirme que le quite la aguja, no soporta el dolor, lleva días sin comer, el suero no es comida. A él nadie le dice que hacer. Le quito la aguja, le quito el alimento. Me pide perdón. Se muere en mis brazos.

5(Abuela): Su abuelito fue buena persona, el único problema que tuvo fue que se enamoró de la hija.

4 (Nieta): ¿Por qué no puede ir mi papá a la fiesta del padre en el colegio? ¿No quiere verme? ¿Nunca ha querido verme? ¿Yo hice algo? ¿Le hice algo a mi papá? ¿Por qué no quiere conocerme? ¿Y si mi mamá se muere? ¿Y si todos se mueren? ¿Ya nadie juega parques?

5 (abuela): Y yo no me voy acordar de nada. Voy a olvidar el nombre de el abuelo, la muerte del hijo, voy a olvidarme de si comí, si me lavé, si fui al baño. Voy a volverme la hija de mis hijos. Van a ponerme pañales para viejas y haré mi popo de vieja. Y los pulmones se llenaran de agua y el corazón se moverá poquito y me hará olvidar esta casa, y esta familia, y estos hijos y esta nieta...y estaré tranquila, sin saber donde estoy, preguntado lo mismo varias veces, olvidando las respuesta, las malas noticias... pensando que me quieren hacer morir de hambre.

3 (Hijo): Con un doble tres saco esta ficha. (sopla varias veces) y me voy. Vuelo lejos. No me vuelven a ver en este juego. De aquí a Australia. Tiro / cuatro. No, no, no. (se queda en una negación muda, profunda y densa)

4 (Nieta): ¿Cómo le cambio el final? ¿Cómo te escribo otro final abuelita? ¿Cuál te gustaria? Pero, para cambiar el final tengo que cambiar el comienzo y entonces se cambiaría todo...incluso las cosas buenas, incluso mi mamá, incluso yo... para que pensar en algo que ya no se puede cambiar. La misma historia. Las viejas historias conocidas que nos gusta escuchar una y otra vez, como a los niños. ¿Puedo leer uno de esos libros?

1 (Abuelo): Pero no los vaya a rayar.

2 (Hija Mayor): ¿Por qué papi, los va a leer usted?

1 (Abuelo): Si, mejor hubiera aprendido a leer. Mejor me hubiera dedicado a estudiar en vez de criar indios malagradecidos. Entonces si estaría leyendo todos esos libros.

2 (Hija Mayor): Siempre actuando como un bruto. Mi primer novio y mi papá peleando con machete en medio de la calle. Porque lo vió besandome. Su dedo salió volando.

5 (Abuela): Shhh. Esas cosas no se cuentan.

2 (Hija Mayor): Su mano incompleta me recuerda su maldita obsesión. Preferiría que me hubiese odiado, preferiría que me hubiese golpeado. Porque odio su amor, odio su amor. Es muy triste odiar tanto al propio padre. Y es imposible odiarlo totalmente. Si se quedó bruto fue porque quizo.

5 (Abuela): No empiecen.

1 (Abuelo): Bueno, estoy a siete. Siete. Yo le pagué a alguien para escribir una carta de amor. Y la hice pasar como mia. Así convencí a mi vieja. Yo nunca supe lo que es juntar dos letras. Tengo una cabeza muy caliente. Las letras necesitan mucha paciencia. Los hijos necesitan mucha paciencia. Y hay días en que esta cabeza se me calienta y quiero quemar todo. (tira) ¿Por qué putas no me puede salir un hijueputa siete? ¿Cuál es el problema de que me salga un hijueputa siete? ¡Ah! (Grita) usted me salió los dados.

6 (Hija menor): Ya pa', es un juego.

1 (Abuelo): ¿Y porqué mierda no me puede salir un sitete? ¿Por qué? ¿Por qué? ¿Por qué?

(El abuelo empieza a tirar los dados con furia, el vidrio del párques suena como a punto de quebrarse. El abuelo entra en un ataque de ira. Los hijos se alejan. El Abuelo no para de repetir

¿por qué? hasta que su voz empieza a salir con dificultad, ya no puede gritar su rabia, la rabia se vuelve una masa en su garganta, empieza a ahogarse, poco a poco se debilita. Enmudece. Mira a todos mientras llora. Va a su silla. Da un último aliento y muere. Todos se acercan y lo miran. La hija mayor lo abofetea. La abuela la detiene. La Abuela levanta el tablero, y los hijos cargan a el Abuelo hasta dejarlo sobre la mesa. La Abuela pone el tablero sobre él. Todos se sientan alrededor. La hija mayor sigue en su arreglo de uñas. La Abuela vuelve a su estado pensativo ahora sosteniendo la mano de El Abuelo. El hijo y la hija tiran los dados que ahora están totalmente blancos. Entonces no corren las fichas, solo tiran encimismados. La nieta que ha salido unos minutos antes entra con un vestido rojo.

4 (Nieta): ¿Por qué no me dejaron poner el vestido rojo el día del velorio? ¿No te gustaba el rojo abuelito? ¿No le gusta el rojo a los muertos? ¿Sólo el negro? ¿todo negro? ¿Todo negro? ¿Tu también te preocupabas por la muerte? ¿Imaginastes varias formas de morir? ¿Te habias imaginado alguna parecida? ¿Todo salió distinto? ¿Y al final? ¿Todo negro? ¿Todo negro?



Papel

ESCENA

REPERTORIO

POSGUERRIANDO

Dirige: Camilo Capote



SINOPSIS

Posguerriando nace de la obra Pin Pan Clown la guerra de los payasos, donde el equipo creativo explora diferentes posibilidades comunicativas para un texto que se trenza en un argumento en torno a la guerra, entregando porciones de surrealismo propias de cualquier enfrentamiento armado. nos confronta con nuestra realidad cuando asumimos roles de generales, capitanes o simplemente soldados en un sin sentido de situaciones, como paracaidistas que saltan sin equipo por falta de presupuesto o tontarrones que se meten justo en el blanco de las bombas, o personas despistadas que se atraviesan a las balas. Sin duda alguna es una búsqueda de lo absurdo que resulta el fenómeno de la guerra.

El Autor: **Tomás Afán Muñoz**

Dramaturgo, actor, director y productor teatral español. Co-dirige la compañía de teatro La Paca. Autor prolífico, ha escrito, publicado y estrenado multitud de textos, asimismo cuenta con gran cantidad de premios en su haber. En su obra existen temas recurrentes como la muerte, el sexo, el fútbol, la religión, etc; sus textos se caracterizan por aunar lo cotidiano, lo surrealista y lo absurdo. el autor se siente especialmente cómodo en el territorio de la ^comedia, envoltorio perfecto para un trasfondo crítico.

El Director **Camilo Capote**

Bachiller Técnico en Teatro y Licenciado en Arte Teatral del Instituto Departamental de Bellas Artes. Entre otros estudios se destacan el Taller de Directores y Dramaturgos del Odin Teatre con el maestro Eugenio Barba. Se ha desempeñado en el área de la dirección escénica con diferentes espectáculos profesionales y académicos. Desde la docencia se encuentra en una constante búsqueda de ambientes de aprendizaje. Es co-fundador de la Fundación Aescena, agrupación teatral profesional de la ciudad de Cali, explorando un lenguaje propio en la creación.

Elenco

Aura isabella Enríquez

General, Sargento Cachirulo, Agredido

Sarith Silva Agudelo

Soldado 3, Generalísimo 1, Sargento

Bryan Steven Rocha

Soldado 1, Generalísimo 2, Agresor

Juan Carlos Granada

Soldado 2, General Rosquillas, Paquito

Sebastián Mostacilla

Actor Invitado



LIBRA DE CARNE

Dirige: Mavim Sánchez Mel

SINOPSIS

He aquí un juzgado promiscuo en todo el sentido de la palabra, en el que se lleva a cabo el juicio contra Elías Beluver, un hombre cuyo delito fue adquirir una deuda con el “honrado comerciante” Tomás Shylock García y que a fuerza de intereses nunca podrá terminar de pagar.

En medio de acusaciones, pruebas y señalamientos, Elías es declarado culpable y condenado a cumplir con la cláusula que firmó para respaldar la deuda en la que se compromete a entregar una libra de carne... de SU carne, -ni siquiera de vacuno que tiene un precio en el mercado- dirá sin escrúpulos la abogada acusadora.

Las pruebas demuestran la inocencia de Beluver, sin embargo el jurado se las arregla para encontrarlo culpable...cualquier parecido con la realidad, es pura coincidencia...

El Autor: Agustín Guzzani

Buenos Aires -Argentina
1924-1987.

Ensayista y dramaturgo argentino, cuya obra se caracteriza por evidenciar la condición humana en tanto que denuncia la falta de igualdad, justicia y equidad en la sociedad mostrando al hombre como verdugo del hombre. Cuzzani crea con sus obras un nuevo subgénero teatral, denominado por él mismo como “Farsátira” en la que de la exageración de situaciones corrientes nace la crítica a los sistemas que rigen al hombre del común.

La Directora Mavim Sánchez Melo

Licenciada en Arte Teatral de la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, en la que actualmente se desempeña como docente de la Facultad de Artes Escénicas. Autora de obras teatrales para niños y jóvenes: El Flautista de las Ratas El Hospital de Muñecos La Chicha Abombá Aventuras del Rey Arturo y sus Caballeros Mentiritas de Amor Deseo y Muerte de Adela Alba Directora de obras como Casa Matriz de Diana Raznovich Las Preciosas Ridículas de Moliere Deseo y Muerte de Adela Alba: Versión libre de la obra La Casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca.

Elenco

Jhon Alexander Sánchez

Visitador Médico

Liana Lucumí

Maestra y Señora Beluver

María Eugenia Aguirre

Jubilada

Ángel Combita Palacios

Rentista

Médico 1

Álvarez

Michelle Navarro

Corredora de lapiceras a bolilla

Eliecer David García

Ujier

Karen Vanesa Escobar

Juez

María Alejandra Muñoz

Periodista

Médico 2

Malcolm Jamal Ruíz

Tomás Shylock García

Nathaly Bautista

La Acusadora

Andrés Felipe Herrera

El Defensor

Carlos Mario Villarreal

Elías Beluver

LA INTRUSA

Dirige: Jackeline Gómez Romero



SINOPSIS

Una familia permanece expectante ante el estado de una de sus integrantes que agoniza en una de las habitaciones de la Hacienda, después de haber dado a luz al cuarto y último hijo; mientras tanto esperan impaciente la llegada de otra de ellas que viene a visitar la moribunda. Movimientos extraños, sensaciones fuera de lo normal rodean a los personajes; el abuelo, un hombre ciego percibe que algo no está bien con su hija y advierte la presencia de un extraño en la habitación que perturba la tranquilidad del anciano. En cuanto la enfermedad entra en una casa parece que hay un extraño en la familia... La intrusa llega al encuentro con la mujer moribunda para que todos puedan por fin descansar en paz.

El Autor: Maurice Maeterlinck

(Gante, 1862- Orlamonde, 1949) Escritor belga de expresión francesa, que perteneció al movimiento simbolista. La naturaleza y la poesía ocuparon un lugar importante en su adolescencia y más tarde lo llevaron a renunciar a la profesión de abogado para consagrarse a la literatura. Sus piezas teatrales *Los ciegos* (1890), *Les Sept Princesses* (1891), pero sobre todo *La intrusa* (1890) y *Pelleas y Melisande* (1892), lo convirtieron en el mayor representante del simbolismo en la escena.

En 1911 obtuvo el premio Nobel por el conjunto de su obra. Apasionado de la metafísica y el ocultismo, retomó en *El gran secreto* (1921) las tesis ya bosquejadas en *La Mort* (1913), en donde abordaba la existencia desde un punto de vista contrario a la dogmática católica. Durante la Segunda Guerra Mundial se refugió en Estados Unidos, donde continuó escribiendo y publicando. Otras de sus obras, tras el éxito mundial de su investigación sobre las abejas, fueron *La vida de los termites*, *comejenes u hormigas blancas* (1926) y *La vida de las hormigas* (1930)..

La Directora Jackeline Gómez Romero

Bachiller Actriz y Licenciada en Arte Teatral del Instituto Departamental del Bellas Artes, Especialista en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia y Máster en Estudios Avanzados en Teatro con énfasis en Dirección Escénica de la Universidad Internacional de La Rioja de España. Ha sido ganadora del premio a Mejor Actriz de Reparto en la 7 Fiesta del Teatro San Martín en Caracas, Venezuela, ganadora de los premios a mejor dramaturgia en los Festivales Regionales de Teatro Universitario de ASCUN en el 2013 y 2015 con las obras “El Vuelo” y “Expediente Hamlet” respectivamente e igualmente en el 2013 premio a mejor dirección. Actualmente se desempeña como docente de la Licenciatura en Arte Teatral y Plan Juvenil de teatro de Bellas Artes, del área de teatro de Bienestar Universitario de la Universidad Icesi y con la Compañía de Teatro de la Fundación Clínica Valle del Lili.

Elenco

Juan Camilo Altamirano

Abuelo

Sebastian Mostacilla

El Padre

Daniel Sánchez

El Tío

Laura Mosquera

Úrsula - La Intrusa

Dayana Cárdenas

Úrsula - La Intrusa

Zirech Colorado

Gertrudis - La Madre

Valentina Mera

Gertrudis - La Madre

Roxanna Nieto

Genoveva

FAUSTA



Dirige: Leonelia González

SINOPSIS

Basada en la obra de Marlowe y con el Fausto de Goethe como apoyo para interpretarla, el colectivo propone una Fausta. Esta Fausta, construida desde la perspectiva de la estética expresionista, sigue los deseos de adquirir más conocimiento, de ser como Dios, de tener los poderes de él, de obrar milagros... estos deseos la llevarán a vender su alma al diablo.

Durante 24 años, Fausta disfruta de una vida distinta, de reconocimiento, se mueve entre seres elementales que nos narran su historia. Por ellos conocemos acerca de manipulaciones genéticas, de excesos... Pero Fausta tiene un obstáculo: Ella misma.

El Autor: MARLOWE / GOETHE

Canterbury, Inglaterra, 1564-Deptford, id., 1593. Dramaturgo y poeta inglés. El misterio que rodea su vida ha dado lugar a numerosas leyendas sobre su persona y su obra, entre la que se cuenta la autoría de la mayoría de la producción literaria de Shakespeare.

Junto a la obra citada, su producción incluye los dramas Dido, reina de Cartago (1594), Eduardo II (1594), La masacre de París (1594), Doctor Fausto (1601) y El judío de Malta (1633), y los poemas El pastor apasionado (1599) y Hero y Leandro (1598), éste inacabado.

Frankfurt de Mein 1749 - Weimar 1832. Goethe Fue casi de todo: empresario teatral, crítico, periodista, político, diplomático, pintor, pedagogo, filósofo, historiador, libretista de ópera, hizo algo más que pinitos en las ciencias y finalmente fue novelista, memorialista, dramaturgo y poeta. Escribe el Fausto en dos partes, la primera publicada en 1807 y la segunda de forma póstuma en 1832.

La Directora Leonelia González

Licenciada en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Realizó estudios de Esgrima Artística dos años de los tres años en los que se radicó en Madrid- España. En Bogotá, trabajó en 4 novelas como actriz de reparto. Maestra de armas en la producción “El Zorro, la espada y la rosa”. En Cali ha dirigido 12 montajes teatrales. Actualmente es docente desde el 2012 en Bellas Artes y en la Universidad del Valle desde el 2008. Finaliza una investigación sobre “La ética y sus efectos dramáticos en la puesta en escena”.

Elenco

Melanie Watteijne
María del Mar García
Daniela García
Nathalie Cifuentes
Ana Carolina Velandia
Diana Paola Millán
Lina Rivera

Carlos Ernesto García
JohnattanTrejos
Katherine García
GustavoValencia



EL JOVEN REY

**Y EL CONTADOR
DE HISTORIAS**

Dirige: Mavim Sánchez Mel

SINOPSIS

Tiene sus raíces en el gran libro “El Calila y Dimna” de Antonio Chalita Sfair, escritor tolimense, estudioso del tema, hace una versión directamente del árabe de una serie de fábulas, dando nacimiento al libro “El joven rey y el narrador de cuentos” de este libro, se han seleccionado siete fábulas que teniendo como premisa de trabajo creativo la exploración de la dramaturgia del cuerpo del espacio y de los objetos, luego de la etapa de exploración, selección y de proceso dramático sobre los lenguajes del teatro, logra configurar una puesta en escena en la que se podría decir se instala en un teatro desprovisto de aparataje pero rico en creatividad.

El Director **Alberto Ocampo**

Licenciado en Educación Preescolar de la Universidad del Quindío y Licenciatura en Arte Dramático en la Universidad del Valle, diplomado en didáctica del arte a través del Instituto Superior de Artes de Cuba en convenio con el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali, ha sido docente de la Universidad del Valle, se ha desempeñado como actor en grupos de teatro de la ciudad como el Teatro Imaginario, Grupo de Teatro Esquina Latina, fundación escénica Cali Teatro.

Ha pertenecido a la planta artística de agrupaciones de títeres como Tutruica, Títeres de Bellas Artes, Barquito de papel, Actualmente trabaja en el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali con la Facultad de Artes Escénicas y su Bachillerato artístico complementario con énfasis en teatro. Ha escrito el libro sobre juego teatral llamado “EL JUEGO DEL TEATRO EN LA ESCUELA” (aporte metodológico a la enseñanza del teatro en la escuela). Entre las obras dirigidas se destacan: El Enfermo Imaginario Moliere; La Razón Blindada Aristides Vargas; El Entierro Enrique Buenaventura; Lux in Tenebris Bertold Brecht.

Elenco

Andrés Felipe Calderón Ospitia.

Narrador, rey-naldo, aljibe, gallina, de la corte, bosque

Cristhiam David Echeverri López.

Hombre “fiel”, narrador, músico, ladrón-demonio #1

Ischell Esther Cadena Mejía.

Narradora, cantante, de la corte, cuervo, león, bosque.

Jorge Eliecer Murillo Mosquera.

Cantante de la corte, gallina, estatua, bosque.

Juan Camilo Jiménez Osorio.

Halconero, gallina, conejo, narrador, rapero, bosque

Juan Daniel Ocoró Obregón.

Músico de la corte, narrador, come gallina, santo hombre

Juan Pablo Ayala Torres.

Narrador, zorro, cuervo macho, bosque

Mabel Rocío Beltrán Loayza.

Narradora, de la corte, gallina, cuervo hembra, mujer infiel, bosque.

Ricardo Arboleda Cornejo.

De la corte, ciego, gallina, culebra, bosque.

Richard Steven Ramos Solís.

Rey joven, gallina, narrador, ladrón #2

Tania Patricia Ocampo Conde.

Reina, narradora, bosque, de la corte.



CAFÉ VOYEUR

Dirige: Ariel Martínez

SINOPSIS

Café Voyeur: espacio/tiempo en el que todo lo que ahí acontece está filtrado, lo vemos y lo sabemos a través de la mirada de Rouss, dueña del lugar que además atiende personalmente. El público asiste y es testigo o voyeur de una serie de encuentros y desencuentros que se entrecruzan, en los que la estupidez humana es la escénica del conflicto, el punto de partida y el detonante del acontecimiento escénico cuyo desenlace será completamente insospechado.

El Autor: JOHN ALEX CASTILLO

Con formación desde 1989 (Inst. Dptal de Bellas Artes) Experiencia docente por más 14 años, en colegios, universidades y espacios alternativos de formación actoral. Miembro fundador de la agrupación Cualquiera Producciones. Amplia experiencia en actuación para teatro, cine y televisión. Entre los proyectos más destacados en televisión figuran: “La Selección” (René Higuita), “Escobar, el patrón del mal” (Caín), Niche (Mulato), Azúcar (Seuniel), en el cine ha participado en 11 proyectos 4 de los cuales han sido producciones internacionales. También hace parte del reparto principal y es guionista de la destacada serie web “Entre Panas” (64A Films para Bavaria)

El Director ARIEL MARTÍNEZ

Licenciado en Arte Dramático – U. del Valle. Especialista en Voz Escénica – U. Distrital – Enad. Maestro en la Licenciatura en Arte Teatral del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. Es miembro fundador, actor y director del grupo de teatro Cualquiera Producciones (2001 a la fecha). Trabajó como actor en el Teatro Experimental de Cali (1992 – 1993) bajo la dirección de Enrique Buenaventura. Ha recibido talleres especializados con diferentes Maestros nacionales e internacionales como: Theodoros Terzopoulos – Grecia. Luca Nicolaj – Italia. Vicente Fuentes – España. Ludwik Flazen – Suiza. Tito Ochoa - Costa Rica. Santiago García – Colombia. Víctor Viviescas – Colombia. Renate Castro – Argentina. Arístides Vargas – Ecuador/ Argentina. Se ha desempeñado como actor en diversos proyectos teatrales, cinematográficos y de la televisión nacional. Es gestor del Modelo de Producción Cinematográfica Cine Minga con el cual produce y protagoniza el largometraje “VíaCrucis” (2014)

Elenco

Viviana Londoño

Rouss

Diany Fuentes

Ana / Empleada

María del Mar Gantiva

Marcia

Kelly Meneses

Erika

Karen Guerrero

Mujer Emputecida

Andrea Riaño

Mónica

Isabella Cabezas

Vicky

Brayan Ordóñez

Luis / Efrén

Andrés Urrea

(actor invitado) Viajero / Don Papa

Diego Castro

Músico invitado



ÁNGELA

Dirige: Guillermo Piedrahita

SINOPSIS

Obra inspirada en el relato de Ángela, que hace parte del libro Desterrados de Alfredo Molano, que cuenta la acción del desalojo de campesinos despojados de sus tierras por agentes armados ilegales: paramilitares y guerrilla. Este montaje es una creación colectiva llevada a cabo por el VI semestre de Licenciatura en Arte Teatral de la F.A.E.

El Autor: Alfredo Molano

Escritor, sociólogo y periodista bogotano, ha dedicado su vida a recorrer las zonas rurales de Colombia con la intención de dar cuenta de las otras realidades que la habitan. A través del “viaje a pie” y la conversación constante, Molano ha construido textos fundamentales en los que se muestra otra perspectiva sobre los orígenes y desarrollos de procesos sociales tan complejos como el de la violencia, el desplazamiento forzado y las problemáticas rurales. Con un interés sociológico mezclado con ímpetu literario, sus textos han sido considerados poco ortodoxos por la academia universitaria y, en general, caracterizados como experimentos ficcionales. Sin embargo, al mismo tiempo ha logrado consolidar una mirada rigurosa y minuciosa sobre las problemáticas de movimientos campesinos, organizaciones de defensa de la tierra, comunidades afectadas por la violencia, entre otras. Para comienzos del siglo XXI, Molano es considerado uno de los intelectuales más importantes del país. Si bien su obra no es aceptada con total comodidad en varios círculos institucionales, su figura ha dejado profunda huella en los medios de comunicación y en las cátedras universitarias.

El Director Guillermo Piedrahíta

Actor, director y dramaturgo, egresado de la Escuela de Teatro del Instituto Departamental de Bellas Artes. Cofundador del TEC (Teatro Experimental de Cali). Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Director del Teatro El Taller. Autor de La producción teatral en el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano. Actualmente se desempeña como docente de la Facultad de Artes escénicas de Bellas Artes.

Asistencia de Dirección: Doris Sarria Valencia.
Lic. en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Directora del Teatro Papagayo

Elenco

Laura Arboleda

Ángela 1

Evelin Rosero

Ángela 2

Elena Sánchez

Ángela 3

Carolina Cadavid

Ángela 4

**Papel
Escena**

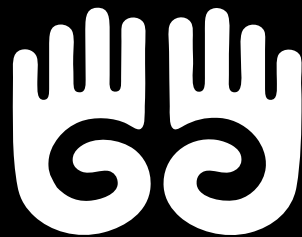
Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas

Nº 15 - 2017



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE

Facultad de Artes Escénicas



BELLAS ARTES
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
DEL VALLE

Facultad de Artes Escénicas