

EL TEATRO COMO PSICOTERAPIA PARA LA CONVIVENCIA EN LA
INSTITUCIÓN EDUCATIVA VILLA FLORA

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTES
ESCÉNICAS

ESTUDIANTE

CÁRLOS ANDRÉS LONDOÑO

ASESOR

GERSON STEPHEN GÓEZ GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS
MEDELLÍN
/2018

TABLA DE CONTENIDO

	Págs.
1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. MARCO TEÓRICO.....	7
2.1 PROBLEMÁTICA.....	10
2.2 SOLUCION A LA PROBLEMÁTICA.....	12
3. HISTORIA DE LAS DRAMATURGIAS EN OCCIDENTE.....	14
3.1 LA DRAMATURGIA TRÁGICA	17
3.1.1 COMPONENTES DE LA TRAGEDIA GRIEGA.....	20
3.1.2 PARTES FUNDAMENTALES DE LA TRAGEDIA GRIEGA.....	22
3.2 LA DRAMATURGIA CÓMICA.....	25
3.2.1 COMEDIA TETRALÓGICA.....	28
3.2.2 LA COMEDIA ANTIGUA.....	30
3.2.2.1 ESTRUCTURA FORMAL DE LA COMEDIA ANTIGUA.....	32
3.2.3 LA COMEDIA MEDIA.....	35
3.2.4 LA COMEDIA NUEVA.....	40
3.3 LA DRAMATURGIA EN EL MEDIOEVO.....	47
3.4 LA COEMDIA DELL'ARTE.....	49
4. PROCESO DE COMPOSICIÓN COLECTIVA CON EL GRUPO DE ESTUDIANTES DE LA INSTITUCIÓN EDUCATIVA VILLA FLORA.....	57
4.1 RESULTADOS DEL PROCESO DE CREACIÓN COLECTIVA.....	58
4.1.1 EL CUENTO DE TODOS LOS DÍAS.....	59
4.1.2 SIMPLEMENTE HOMOSEXUAL.....	61
4.1.3 EL RECREO.....	63
4.1.4 EL NUEVO.....	66
4.1.5 MONÓTONAMENTE HUMANOS.....	69

4.1.6 EL TEMOR DE EMILY.....	71
5. DRAMATURGIA COMO RESULTADO DEL PROCESO DE CREACIÓN COLECIVA.....	73
6. CONCLUSIONES.....	87
7. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA.....	91
7.1 BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA.....	94
ANEXOS (FOTOGRAFÍAS DE LAS PRÁCTICAS Y CARTAS DE CONSENTIMIENTO).....	96

1. INTRODUCCIÓN

El presente proyecto de investigación inicia con una petición por parte del psicólogo de la Institución Educativa Villa Flora, quien me solicitó guiar la creación de una escena con la temática de la mediación; al comenzar algunas clases con los estudiantes, ellos decidieron darle rienda suelta a su curiosidad sobre cómo sería realizar una obra de teatro y, partiendo de la necesidad que ellos tenían acerca de la mediación, surgió el tema del matoneo como eje central de la problemática en la institución, por ello se comenzó un trabajo Teórico-Práctico, en donde no solo comenzamos a partir de improvisaciones a realizar la introducción al teatro y su historia, sino que, al mismo tiempo se inició con la creación de textos con base en las experiencias vividas por los estudiantes, escuchadas o presenciadas por ellos en las que el matoneo era el eje central. Luego de este primer momento se comenzó con la construcción colectiva del texto final, en el que se unen los escritos creados por los estudiantes, formando así la dramaturgia que servirá de impulso para subirse a las tablas, enfrentar muchos temores entre los cuales puede contarse a sus abusadores, y atreverse en definitiva a realizar un montaje que mezcla la **creación colectiva** (ya que parte de sucesos reales y de la creación de estos mismos por parte de todos), la **metaficción** (porque en escena plasmarán sus intimidades, considerando la realidad y la ficción), y gracias a la influencia de la **comedia dell'arte**, demostrar que, a través de la misma dramaturgia, hay una posible solución para esta problemática del matoneo, tanto a nivel particular como colectivo.

Después de esta primera etapa, se prosiguió con improvisaciones, fundamentales para la creación de escenas, y a partir de este punto, se comenzó a observar en los estudiantes una depuración de sus miedos, de sus inseguridades y de ciertos momentos difíciles que pasaron y pasan en su trasegar por el colegio, reflejándolo en escena durante las prácticas y el desarrollo de la obra, dejando así casi irreconocibles a aquellos chicos que tímidamente pensaban en una forma de mediación para el matoneo.

Lo que queda por delante del proyecto es la culminación en la creación de las escenas y el ensamble de las mismas, además de los ensayos incesantes del teatro y por último la puesta en escena, donde no solo se quiere que el espectador esté como observador, sino que actué a la par que es sumergido en una situación de complicidad y de reflexión, ya que el matoneo no sólo se da en los colegios, sino también en todos los entornos sociales.

Con el fin de evidenciar cómo entonces el teatro cumple una función terapéutica, se ha dividido esta investigación en dos momentos; uno histórico y teórico, centrado en la historia de la dramaturgia, a fin de conocer qué es lo positivo de los géneros en los que se indagará, y qué es lo que, para efectos del trabajo con los muchachos, hace que se prefiera un género sobre otro, o que se tomen elementos de uno y de otro; el otro momento de la investigación, es práctico y consiste en evidenciar todo el proceso creativo que se tuvo con el grupo de estudiantes a fin de producir una obra que exponga el matoneo y pueda calar el tema de manera que se logre una catarsis. De acuerdo a lo anterior, el primero de estos dos puntos se enfoca en presentar los momentos clave de la dramaturgia occidental, partiendo desde la Grecia Clásica, pasando por la Roma de la República y luego de ello por el Medioevo, hasta llegar a un renacimiento en el que emerge la comedia dell'arte italiana. En este proceso se pondrá en evidencia qué es lo característico de la tragedia y la comedia, entendiéndolas como dos géneros dramáticos fundamentales en la historia de la dramaturgia, y que forman parte de la vida como tal; se expondrá también su estructura dramática, sus temáticas y la composición e importancia de sus personajes, así entonces los estudiantes entenderán cómo crear una historia acorde a las características que un género demande, qué puede ser lo representativo y qué elementos les pueden servir y cuáles no. En un segundo momento se presentará cómo fue el proceso creativo con los estudiantes de la Institución Educativa Villa Flora, con quienes luego de trasegar por la historia de la dramaturgia, se hizo un hincapié en la comedia dell'arte, gracias a que en ella se vio un camino muy provechoso para elaborar una historia construida de manera colectiva, en la que se puede jugar con los personajes y elaborar con ellos una historia más centrada en lo cotidiano. En el momento final de esta investigación se

presentarán el resultado de la elaboración colectiva, la dramaturgia, y las conclusiones sobre cómo el arte escénico y el proceso llevado con los estudiantes, influyó positivamente su vida, realizando una labor psicoterapéutica en ellos, logrando así el fin catártico que forma parte del teatro desde sus orígenes.

Finalizada la investigación se pondrá, a manera de anexo, las cartas en las que los estudiantes dan su consentimiento para mencionarlos como parte de la creación colectiva al igual que de la investigación, así como también se pondrá evidencia de material fotográfico de algunos ejercicios y momentos de la práctica que se realizaron durante el proceso.

2. MARCO TEÓRICO

Hay una función terapéutica en el teatro desde sus inicios mismos, de ahí por ejemplo que Aristóteles hable de una finalidad a la que llama Catarsis, que consiste en depurar al espectador de las afecciones negativas a través de la contemplación de las obras, mediante el pacto que éste establece con el actor en el cual se identifica en medio de la ficción que contempla. En esta medida, respecto a este proceso identificatorio que el teatro genera entre actor y espectador, afirma Freud en *Personajes psicopáticos en el escenario*:

Y al hacerlo le ahorran también algo que el espectador sabe: esa promoción de su persona al heroísmo no sería posible sin dolores, sin penas, sin graves tribulaciones que casi le cancelarían el goce; bien sabe que sólo posee *una* vida, que podría perder en *uno* de esos combates contra la adversidad. Por eso la premisa de su goce es la ilusión; o sea, el penar es amortiguado por la certeza de que, en primer lugar, es otro el que ahí, en la escena, actúa y pena, y en segundo lugar, se trata sólo de un juego teatral que no puede hacer peligrar su seguridad personal. En tales circunstancias puede gozarse como “grande”, entregarse sin temor a mociones sofocadas, como lo son sus ansias de libertad en lo religioso, lo político, lo social y lo sexual, y desahogarse en todas direcciones dentro de cada una de las grandiosas escenas de esa vida que ahí figura. (...) Por tanto, tema del drama son todas las variedades de sufrimiento; el espectador tiene que extraer de ellas un placer, y de ahí resulta la primera condición de la creación artística: no debe hacer sufrir al espectador, ha de saber compensar la piedad que excita mediante las satisfacciones que de ahí pueden extraerse. (1942 [1905 o 1906]/1992, p. 277-278).

Es menester considerar en este punto el valor del mito presente en el teatro griego, porque como narración fantástica, el mito da cuenta de aquello que la razón no alcanza a abarcar ni mucho menos a demostrar, el mito contiene la naturaleza

humana, la representa y la refleja, por estos motivos, afirma el profesor Gerson Góez:

“Que exista identificación entre el espectador y los personajes de la obra, es algo que bien desde la propuesta aristotélica queda presente, se reafirma con el hecho de que esta identificación propicia el carácter propio del mito de ser contenedor y representante de la condición humana, se evidencia y torna patético gracias a la lucha de los personajes que participan en la puesta en escena y sus vicisitudes, y se amplía con la noción de un disfrute que se genera en el espectador gracias a la contemplación de la obra, en la que desahoga sus afectos, abriendo las fuentes de placer o de goce en su vida afectiva. Sin embargo, esto no se daría sin el estímulo adecuado, valga decirse, si se racionaliza demasiado el mito y su representación dramática, como bien dirá Freud, “una regla que infringen con particular frecuencia autores recientes” (1992, p. 278), evocando como causa de esto a Racine con su teatro psicológico, muy diferente al de su contemporáneo inglés, Shakespeare, cuyo Hamlet será el objeto central del final de la exposición freudiana de la obra previamente mencionada” (*La muerte en la obra de Freud a la luz del Inconsciente y la Pulsión*, pág. 33)

De este proceso iniciado con la catarsis, se ha considerado con las ciencias Psi, el denominado psicodrama psicoanalítico, como “técnica de intervención psicoterapéutica” (Herrera, 2009, p.1). ahora bien, entiéndase por psicodrama lo siguiente:

El psicodrama es básicamente una investigación vincular, este es el punto inicial de integración con el psicoanálisis, para quien lo vincula, es pilar de su teoría y su metodología. La escena presentiza y corporiza, representa, los vínculos intrapsíquicos y posibilita conectar y comprender la reestructuración dialéctica constante de los vínculos interpersonales y los subjetivos. Se despliegan vínculos internalizados, roles inhibidores, liberadores, complementarios a roles

familiares, múltiples. Los siempre repetidos, estereotipados, señales que marcan el camino a los conflictos estructurantes-desestructurantes (De García, s.f., p. 46).

Gracias a esta función catártica del arte, y para el caso que nos compete, del teatro, es que éste se ha ido poniendo en práctica incluso en centros de atención a pacientes con enfermedades mentales de alta gravedad (Lorente Sanz E., *una experiencia terapéutica del uso del teatro en salud mental*), evidenciándose beneficios terapéuticos tanto a nivel “cognitivo, como emocional y social” (Pág. 2).

Por todo lo anterior, se decide realizar la investigación que se consigna en este proyecto, con los estudiantes de grado 9° de La Institución Educativa Villa Flora, creando un grupo de teatro, ya que en la manifestación de dichos estudiantes, su propósito era expulsar todos esos temores generados en ellos por el matoneo recibido en su trasegar por el colegio y, con la intención de dar opciones diferentes, se pone el teatro como psicoterapia que contribuye con la depuración de dichos sentires, para lograr así dejar atrás esos sentimientos que agobiaban a la mayoría de los participantes del grupo. El modelo considerado para la elaboración de la dramaturgia con los muchachos en esta investigación es *La creación colectiva*, estilo de composición fomentado en los años 60 por Santiago García, como “un método donde el director se convierte en una especie de espectador calificado y los actores son los encargados de crear las escenas y personajes. García decía que con ese método podía despojarse de sentirse como un director, como el centro de la creación”¹, logrando así, a través de su método, una sensación de liberación, y permitiendo que las barreras creativas se ampliaran en una época en la que el conflicto azotó tanto al país.

¹ Tomado del homenaje a Santiago García que hizo la Revista Arcadia. Disponible On-line (Consultado el 23 de Octubre de 2018) en: <https://www.revistaarcadia.com/teatro/articulo/santiago-garcia-teatro-la-candelaria-50-anos/49636>

2.1 PROBLEMÁTICA

Después de realizar un análisis exhaustivo durante 16 semanas en la Institución Educativa Villa Flora, y con el acompañamiento de los estudiantes de mediación del grado 9° de la misma Institución, se pudo constatar una problemática que aqueja no solo a este colegio, sino a la mayoría de las escuelas, colegios, universidades, e incluso en los sitios de trabajo: el MATONEO. En esta medida, considerándolo como eje central de los conflictos dentro de la institución y que se manifiesta al interior de las aulas, en los espacios de receso entre clase y clase, en los descansos, incluso al final del día escolar, surgieron inquietudes sobre cómo abordarlo para hacerlo más visible bajo una mirada crítica y reflexiva, y bajo qué medios o elementos podría hacerse, emergiendo como solución plausible, el teatro. Lograda esta respuesta, quedaba la duda entonces sobre qué tipo de teatro podría servir mejor para presentar el matoneo, inquietud que condujo a contemplar la opción de indagar en la historia de las dramaturgias a fin de ver qué las caracteriza como para hacer más viable una sobre todas las demás a la hora de trabajar con un grupo de estudiantes. Así pues, al indagar en la historia de la tragedia y de la comedia en occidente, se pudo detectar en ellas una función catártica, de manera que, gracias a esta noción de catarsis, el teatro podía operar como un fármaco, como un elemento terapéutico que contribuía a generar un cambio en el espectador, motivo por el cual, al investigar sobre el tema, se puso en evidencia que es una razón por la que por ejemplo el arte, no sólo el teatro aunque en esta investigación se haga hincapié en ello, es cada vez más usado para la reinserción de sujetos violentos en la sociedad. Entonces, qué tipo de dramaturgia podría servir más para abordar un tema tan serio como el matoneo, era una interrogante final que quedaba por solucionar, duda ante la cual se pudo ver, gracias al análisis histórico, que tanto la tragedia como la comedia, abordan temas serios, independiente de si lo hacen con un lenguaje solemne o vulgar, por ello entonces, tras analizar la historia de los dos géneros dramáticos mencionados, se pensó elegir elementos de uno y otro, a manera de tragicomedia, sólo que sin hacer una, porque no habría un reencuentro de los enamorados, no se

elevaría el sufrimiento para posterior a ello lograr la felicidad, hecho por el cual se consideró un llegar a un momento de la historia de la dramaturgia, como el de la comedia dell'arte, porque dicho género aborda entre otras cosas, la idea de lo humano contemplando las apariencias, las contradicciones presentes en los personajes, el castigo de los malhechores y la exaltación de los bondadosos, características de inmenso provecho para ser trabajadas con el grupo de estudiantes.

En lo que respecta a los estudiantes, vale decir que si bien su participación fue voluntaria y sus edades estaban entre los 14 y los 16 años, el trabajo con ellos, gracias a preguntas sobre cómo asignarles un papel, cómo ayudarlos a actuar puesto que para todos era la primera vez, y cómo aprovechar su iniciativa, fue conduciendo a un conocimiento más cercano de sus vidas, al conversar con ellos y ver que en mayor o menor medida, todos era actores en torno al matoneo, bien por ser víctimas, bien por ser testigos, lo importante es que el tema no les era ajeno a su saber, por ello se consideró realizar un trabajo en conjunto para la creación de una obra que tuviera la huella de todos, tanto de los estudiantes como de mi persona. Es así como entre ellos y mi persona, en calidad de practicante de licenciatura en teatro de la universidad de Antioquia, se conformó el grupo de teatro de la Institución Educativa Villa Flora.

2.2 SOLUCIÓN A LA PROBLEMÁTICA

Una vez definido el teatro como el medio del que se valdrían los estudiantes para promover la consciencia sobre el matoneo, y conformado el grupo de trabajo, se comenzó con una creación de textos, en los cuales cada estudiante manifestaría alguna historia, relato o suceso que haya experimentado o que haya evidenciado, acerca del MATONEO.

El paso a seguir en la investigación fue teórico-práctico y hermenéutico, porque mi persona, en calidad de practicante de licenciatura en teatro de la universidad de Antioquia, hizo una recopilación de estos textos unificándolos y potenciándolos, con el objetivo de la creación de un texto dramático, el cual sirve de excusa para la representación y la búsqueda de una solución a esta problemática que aqueja a los estudiantes de la Institución.

En todo este proceso, se le dio prioridad a la creatividad de los estudiantes, ya que desde el proyecto se plantea una creación colectiva, considerando que “la Creación Colectiva Teatral es un método de producción artística que tiene como fundamento el desarrollo de las capacidades creativas de todos y todas los participantes inmersos en el proceso de trabajo. Es un método grupal que resalta las relaciones e interacciones en un nivel horizontal de cooperación”². Como ya se había mencionado, esta investigación comenzó con la creación de textos partiendo de las vivencias de los participantes, seguido de una unión de los mismos, para la creación de un texto final y, a partir de allí se comenzó con la invención de escenas propuestas y diseñadas por los propios estudiantes, solo con el acompañamiento y la guía del practicante, poniendo como eje central la creatividad de los actores.

La gran tarea del practicante de teatro, que hará el rol de director para esta creación colectiva, será la de llegar con sus estudiantes (actores) a una conclusión analítica y deductiva de la problemática que se está presentando en la institución, para darle

² Tomado de La creación colectiva teatral como herramienta de investigación. Archivo On-line (consultado e 23 de Octubre de 2018) disponible en: <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/redportales/formacion-cultural/cursos/la-creaci%C3%B3n-colectiva-teatral-como-herramienta-de-investigaci%C3%B3n>

un tinte reflexivo a la creación de la obra, así los espectadores se podrán retirar al finalizar la representación, no solo con un pensamiento sobre dicha problemática, sino, del cómo estos mismos estudiantes la encaran y le plantean una solución, para sus vidas académicas y cotidianas.

Todo este proceso se logrará a partir de un estudio exhaustivo, de cómo el teatro, a través de la tragedia y la comedia ha ido reflejando, entre muchas cosas y temáticas, problemáticas y soluciones en los diferentes contextos sociales, logrando un fin catártico. Hechos que se evidencian desde la creación de la tragedia en la Grecia clásica, y su transformación hasta el siglo XVI de nuestra era; caso análogo se ve con la comedia también desde sus inicios occidentales griegos, en cuyo principio fundamental estaba que todos los conflictos terminaran por obtener un final feliz; idea que se conserva hasta la comedia dell'arte, considerando no sólo el *telos* mencionado del género cómico, sino además que dicho movimiento teatral devenido la Italia renacentista, promueve el humor valiéndose de enredos amorosos, confusiones del lenguaje y parodias de lo humano a partir del desenmascarar a algunos personajes, evidenciando que son totalmente opuestos a como aparentan ser, hechos que en un contexto actual como el del matoneo, puede aportar herramientas muy útiles para la creación dramática y la reflexión, en torno a dicha temática.

3. HISTORIA DE LAS DRAMATURGIAS EN OCCIDENTE

La historia de la dramaturgia occidental tiene como referente a la dramaturgia griega devenida en el periodo clásico, cuyo esplendor se dio en el siglo V a.C., con autores como Esquilo (525a.C.-456a.C.), Sófocles (497/6a.C.-406a.C.), y Eurípides (484a.C.-406a.C.), en lo que se refiere a la dramaturgia trágica y con el último poeta mencionado, también a la tragicomedia. Por el lado cómico, se tuvo a Aristófanes (444a.C.-385a.C.), Alexis (375a.C.-275a.C.), y Menandro (342a.C.-292a.C.), como representantes de tres momentos cruciales en la historia de la comedia, la Antigua, la Media (Mese) y la Nueva (Nea).

Si bien la cultura griega fue inmensurablemente rica por sus avances en ciencia, filosofía, guerra, arte, entre otros, fue también, paradójicamente considerando sus riquezas, una comunidad en la que surgió la tragedia, única en toda la humanidad que desarrolló dicho género dramático, paulatinamente con su desarrollo fue legando ideas como las de la nobleza, la heroicidad, las pugnas de los opuestos, el matrimonio entre iguales, la peripecia, la agnición, la catarsis, el deus ex machina, entre muchos otros. Nietzsche fue el primero en advertir que, pese a todo, el mundo griego no fue tan feliz como se pensaba, justamente por la tragedia griega, porque era difícil compaginar la idea de que en un pueblo feliz emergiera la tragedia, con lo cual en el fondo era una comunidad en la que también se tenía un fuerte pesimismo ante la vida. Además de esto, Friedrich Nietzsche en su estudio sobre la tragedia griega, presente en *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, habla de la conjunción perfecta de dos espíritus, el Apolíneo y el Dionisiaco, como elementos constitutivos del drama Ático. La fuerza de la razón, de la medida, del arte, contenida en la divinidad solar, que por sí sola lleva una vida carente de emociones, totalmente enclaustrada en la ciencia, y que deviene al hombre de ésta, en comunión con el poder festivo, orgiástico del dios del vino, que por su cuenta es un puro barbarismo, devino el Coro, y por ende la tragedia.

Un elemento de alta importancia en la interpretación nietzscheana es el Coro, éste, además de ser la manifestación de la presencia del Dionisio que contrasta con el lado apolíneo encarnado en los diálogos de los interlocutores, es un personaje dual, pertenece a la obra como la voz conjunta del pueblo, actuando como tal en ella, y a la vez es un espectador, un adorno externo a la acción dramática, que comenta, explica, modera, da continuidad a la historia. El coro representa, encarna, la masa; es tan importante para Nietzsche, que por Eurípides ser el dramaturgo que menguó la participación del coro, lo considera el asesino de la tragedia (Nietzsche, 1992, pág. 42). Sin embargo, cabe destacarse que el desaparecer del coro fue algo que se hizo necesario en la evolución misma de la dramaturgia, así se va evidenciando con la comedia, porque en la antigua aparece pero no tiene mucha participación, al igual que en la media, sin embargo, en la comedia nueva el coro desaparece completamente, de manera que la estructura dramática que asentó la tragedia de un prólogo, tres episodios separados por los coros, y un éxodo, se convirtió en cinco actos, al convertir prólogo y éxodo en dos actos más. Pero este gran paso fue la comedia la que lo asentó, como bien evidencia un comentario de Evancio en *De fábula*, presente en el *Comentario a Terencio* de Elio Donato, recopilado en la traducción de Plauto (*Comedias I*) en la edición de Gredos:

“III 1-2: La Comedia Antigua estaba constituida al principio por el coro y fue luego aumentando poco a poco en cuanto al número de personajes hasta tener cinco actos. Desapareciendo luego el coro poco a poco, se llegó a la Comedia Nueva, donde no solo no se hace uso del coro, sino que ni siquiera se le deja lugar en los intermedios; porque es que, en los intermedios, el público se aburría y empezaba a levantarse y a irse. Cuando de la acción se pasaba a las partes cantadas, y por eso se vieron los poetas obligados primero a suprimir los coros, haciendo solo una pausa, como hizo Menandro por este motivo y no por otro, como opinan algunos. Después quitaron también las pausas, y ésa es la práctica de los comediógrafos latinos. Por lo que resulta difícil en sus obras hacer la división en los cinco actos” (Págs. 13-14).

Tanto en tragedia, como en comedia, tragicomedia, sátira, mimo, etc., se da una función liberadora, el sujeto espectador no continúa siendo el mismo al finalizar la obra, experimenta un cambio, sea porque aprenda del sufrimiento del otro, del actor en el caso trágico, o sea porque supere su propio sufrimiento, como espectador, a partir de las vivencias del actor en la comedia.

3.1 LA DRAMATURGIA TRÁGICA

La tragedia griega (τραγωδία), etimológicamente está compuesta por las palabras τράγος, que significa chivo / macho cabrío; y por ᾠδή, oda / canción. De esta manera, tragedia significa, por su etimología, *canción del chivo* o, como es más conocida, como la *canción del macho cabrío*. Sobre los orígenes de la tragedia son varias las conjeturas, infructuosas, que se han hecho para intentar elucidar dicho enigma; unos recurren al culto a los muertos, otros a la adoración a los héroes y otros a los Misterios de Eleusis. El problema de los orígenes de la tragedia no preocupó menos a los clásicos de lo que lo hace a los modernos. Según plantea Aristóteles en el capítulo IV de la *Poética*, el origen de la tragedia se dio en el ditirambo, que es un canto religioso dionisiaco, del que puede pensarse que estaba a cargo del coro. A este respecto, se piensa, por lo dicho por Heródoto I, 23, la *Suda*, y un comentario sobre Hermógenes, que un contemporáneo de este último, Arión de Metimna, fue el inventor del ditirambo, le puso título e hizo que lo recitaran.

Acorde al significado de la tragedia, hay quienes buscan sus orígenes, por los cantares más primitivos de los coros, una fase previa a la misma. Pero esta teoría tiene su contra por Plátinas de Fleyo, de quien se dice que introdujo, cuando la tragedia ya estaba consolidada, el drama satírico en Atenas. Pertenece a una corriente distinta a la de Aristóteles, la versión de Horacio en su *Ars poetica*, relacionada con las fiestas y costumbres rurales, con las que estaba relacionado también Dionisio, y en las cuales se daba como premio un macho cabrío a un campesino que entonara un canto trágico, previo a que surgiera el drama satírico. Un interesante motivo para el nacimiento tanto de la tragedia como de la comedia, es mencionado por Virgilio en el libro II de las *Geórgicas* (vv. 380-390), cuando ante el consejo de encerrar los animales para que no consuman el pasto tierno, como hacen los cabritos, dice:

“No por otro delito el cabrón es inmolado a Baco en todos los altares y los tradicionales juegos se representan en la escena y los hijos de Teseo establecieron premios a los

hombres de talento, recorriendo aldeas y comarcas y, alegres mientras beben, saltaron en los floridos prados sobre los grasientos odres. Y también los campesinos de la Ausonia, pueblo venido de Troya, se divierten con toscos versos y largas carcajadas y se ponen grotescas máscaras de cortezas huecas y a ti, Baco, te invocan con festivas canciones y en tu honor cuelgan de un elevado pino blandas figurillas”

La creación de la tragedia se le atribuye a Tespis, de quien se dice que, a la ya existente parte coral, añadió el prólogo y el discurso. Representó por primera vez una tragedia en las Grandes Dionisias, en uno de los primeros tres años de la Olimpiada de 536/5-533/2a.C. A Tespis también, según la *Suda*, se le atribuye la creación de la máscara, de lo que cabe decir, que fue la máscara humana, pues previamente existía esta utilidad, salvo que bajo la figura del sátiro. Frínico, discípulo de Tespis, fue otro gran autor del drama trágico, autor de obras que para su época representaban hechos de la historia de su momento, como *La toma de Mileto*, a manos de los Persas en el 494a.C; por esta obra, debido al realismo con que se presentó, según cuenta Heródoto (VI, 21), fue multado con una elevada cantidad de dinero, de igual manera, se le prohibió que se realizara otra presentación de ella; aunque con las *Fenicias*, obra en la que se representaba la victoria de los griegos en Salamina, de igual manera a como lo hace Esquilo en *Los Persas*, obtuvo gran éxito; de esta manera, aunque hoy en día la mitología y la historia son cosas distintas, en aquel tiempo estaban más relacionados. Otro autor fue Prátinas, de quien se dice inventó el drama satírico, y quien además, al parecer, escribió 18 tragedias. La instauración oficial de la tragedia en los concursos y en Atenas, se le debe a Pisístrato.

La tragedia griega tiene un origen religioso, derivado de Dionisio, y las representaciones en la Atenas clásica, se celebraban en las Dionisias urbanas, las cuales tenían lugar en primavera, pero, en las fiestas Leneas también había certámenes de tragedia y su celebración era en diciembre. Estas celebraciones eran eminentemente religiosas, ya que iban acompañadas de procesiones y sacrificios. El teatro de Dionisio tenía un asiento de piedra para el sacerdote de Dionisio y un altar en el centro, en donde se movía el coro, las máscaras para los coristas y los actores solo hacen pensar en los rituales de tipo arcaico.

La asistencia al teatro no podía darse en cualquier momento, había fechas específicas como se ha mencionado, en las que se representaban los dramas. Cada festividad tenía una duración de tres días y se escogía con anticipación a un autor para que representaran tres tragedias seguidas, y era uno de los altos magistrados el que escogía a este poeta, después de ello se podía llamar al pueblo para que disfrutara del espectáculo, incluso los pobres podían cobrar un pequeño subsidio. Por ende, este espectáculo tenía un carácter de participación y manifestación nacional, lo cual se debe que el apoyo fuera asumido por una autoridad pública.

La tragedia que entró como una decisión oficial durante el gobierno de Pisístrato, se afianzó como una decisión popular y comenzó a ligarse a su actividad cotidiana, y, todo termina de concluir cuando el pueblo entero se reúne para disfrutar del teatro, de la mano de éste comienza a crecer en pleno el desarrollo político, utilizando la tragedia como medio para darle explicación a los problemas nacionales de la guerra y de la paz, de la justicia y del civismo y por esta gran importancia, los poetas se introducen en la creación de la misma. Pisístrato, “en un sentido, es Dionisio” (Romilly, 2011: 18), en tanto que desarrolló el culto de Dionisio, porque había levantado al lado de la Acrópolis un templo de Dionisio Eleuterio, y había creado en su honor las fiestas Dionisias urbanas que se convertirían en las de la tragedia, de modo que de la mano de estas dos, de las fiestas dionisiacas y de Atenas, haya crecido esta sociedad griega clásica.

La tragedia griega cumplió una función pedagógica tan importante que para Aristófanes en las Ranas, en el 406a.C., había que revivir a un poeta trágico para que a través de sus saber y sus obras, recondujera al pueblo ateniense por el buen sendero, de manera que se recobraran los valores que hicieron grande a Atenas, y es también por el elemento pedagógico que, aunque en una interpretación más drástica, Platón en *República* (394d-398b), considera expulsar a los poetas por poner en escena personajes perversos, de manera que dan un mal mensaje al pueblo a través de seres que no son dignos de *mímesis*.

3.1.1 COMPONENTES DE LA TRAGEDIA GRIEGA

Con la intención de definir cómo era la estructura dramática de la tragedia, a fin de poder explicar a los muchachos cómo se componía una dramaturgia de este estilo, para que puedan gracias a la base, crear sus historias, se procedió con la definición y explicación de cada término. Así entonces, respecto a las partes que componen una tragedia, Aristóteles dijo en el capítulo 12 de la *Poética* (1452b, 15-28) que:

“Desde el punto de vista cuantitativo en las que se divide por separado, son las siguientes: prologo, episodio, éxodo y parte coral, y esta se subdivide en párodo y estásimo. Estas partes son comunes a todas las tragedias; son peculiares de algunas los cantos desde la escena y los cornos. El prólogo es una parte completa de la tragedia que precede al párodo del coro; el episodio, una parte completa de la tragedia entre cantos corales completos, y el éxodo, una parte completa de la tragedia después de la cual no hay canto del coro. De la parte coral, el párodo es la primera manifestación de todo el coro; el estásimo, un canto del coro sin anapesto ni troqueo, y el como, una lamentación común al coro y a la escena”

Definiendo de una manera más sencilla los conceptos, se tiene lo siguiente:

El prólogo es el inicio de la obra, se presenta la situación de conflicto, y en autores como Esquilo y Sófocles, se narran los antecedentes y el presente de la historia, sin embargo, en un autor como Eurípides se puede contar incluso el desenlace. En este punto se presenta el protagonista y manifiesta la postura que tendrá en la obra respecto a los hechos que se presentan.

El párodo es la primera vez que aparece en escena el coro.

El episodio es lo que inicia inmediatamente finaliza el párodo; comúnmente se dan tres, aunque en algunas obras Eurípides se pueden hallar hasta cinco. En el primer episodio se presenta el antagonista y manifiesta su postura en la historia.

El estásimo sirve para separar los episodios, se da a partir de la segunda aparición del coro, una vez culmina de cantar el coro, inicia un nuevo episodio.

El éxodo es el cierre de la historia, aquí los personajes se despiden porque ha finalizado el conflicto que sostenía la obra, no hay más pugna de opuestos, ha resultado un vencedor.

Adicionalmente a lo mencionado, la tragedia griega tiene elementos como el **Kommós**, que surge cuando entre un personaje y el coro, se establece un canto de lamentación. También están el **Hipoquerma**, el **atrezzo** y el **épodo**. El **Hipoquerma** es un canto alegre que se realiza en honor a Dionisio. El **atrezzo** es la indumentaria usada durante la puesta en escena. Finalmente, el **Épodo** es un canto de composición libre en los versos, en el que se pueden hacer injurias.

Gracias a estas bases dadas, los estudiantes que forman parte del grupo de teatro, saben que hay que iniciar por un prólogo, luego ir desarrollando la trama, mediante pugnas antitéticas en los argumentos de los personajes, hasta alcanzar un clímax tras el cual deviene el éxodo a manera de cierre de la historia.

3.1.2 ELEMENTOS FUNDAMENTALES DE LA TRAGEDIA GRIEGA

La tragedia griega tiene como partes fundamentales para su puesta en escena: el traje, las máscaras, los coreutas, los actores, los músicos. Con el fin de ayudar a los estudiantes del grupo de teatro, para que puedan comprender cuál era la función e importancia de estos elementos en y para la tragedia, se definen y explican:

Los actores eran siempre varones. Nunca fueron más de tres actores (aporte de Sófocles a la tragedia. En un inicio sólo era uno, Esquilo agregó un segundo), por lo que algunos papeles al interior de la obra eran representados por un mismo actor, como puede considerarse con Heracles y Deyanira en *Las traquinias* de Sófocles. Había unos personajes cuyo papel era mudo, solamente debían estar en el escenario acompañando a los profesionales, como se ve por ejemplo con Violencia en el *Prometeo encadenado* de Esquilo, o en el *Áyax* de Sófocles con Eurisases, el Pedagogo y el Mensajero del ejército; la escolta que acompaña a Creonte una vez que sale en escena en la *Antígona*; y los dos ayudantes que acompañan a Edipo al inicio del *Edipo rey*, ambas obras de Sófocles. En ocasiones los actores podían ser niños, como los hijos de Alceste y los de Medea en las obras homónimas de Eurípides. Los actores debían tener una dicción perfecta y una buena voz, así como la capacidad de adecuarla a la situación que en su momento la historia demandara.

Conociendo este valor de los actores, se procedió con los estudiantes, a buscar el rol adecuado para cada uno, considerando la capacidad vocal, gesticular, el físico, de manera que al pensar en la obra que se construía en conjunto, se enfocaran en el papel que podían desempeñar.

La máscara era parte del adorno de los actores, además de los bastones, el traje y el coturno (invento de Esquilo. Es un zapato de madera con suela gruesa, que aumentaba el tamaño de los personajes. En el *Agamenón* (vv. 945-950) de Esquilo se tiene presencia de este elemento, donde se da a entender que no era muy cómodo: “que alguien me quiete al momento el calzado que hace oficio de esclavo para mis pisadas, ¡y ojalá que al pisar esta púrpura no me alcance de lejos la mirada

de las deidades! Siento mucha vergüenza de arruinar el palacio al destrozar con los pies la riqueza y los tejidos comprados a la fuerza de plata”. Los personajes del coro, dado que debían danzar, no podían usar este elemento). Las máscaras servían para diferenciar a los personajes representados, tanto sexos y edades, como amos y sirvientes, así como sus facetas. De esta manera por ejemplo, para evidenciar el mal estado del Orestes de Eurípides en su obra homónima, se debía usar una máscara que diera cuenta de ello: “!Lastimosa cabeza de sucia melena, qué aspecto salvaje tiene, con tanto tiempo sin lavar! (v. 225)”; y la belleza de Dionisio en las *Bacantes*, obra también de Eurípides: “Veo que tu melena está desplegada, ¡no por el ejercicio de la palestra!, derramada al borde de tus mejillas, llena de atractivo erótico. Tienes una piel de cuidada blancura bien a propósito, ¡que no a los rayos del sol, sino bajo las sombras te dedicas con tu lindeza a perseguir a Afrodita! (vv. 455-459)”; o inclusive un color de piel, como el Coro de Danaides en las *Suplicantes* de Esquilo: “desgarro mi tierna mejilla tostada a orillas del Nilo y mi corazón con llanto infinito (v. 69) (...) raza de tez ennegrecida por los rayos del sol (v. 155)”; o las flagelaciones mismas que pueden padecer, como el Coro en las *Coéforas* de Esquilo: “En sangrentada se ve mi mejilla por las heridas que acabo de hacerme con los arañazos de mis uñas, y de lamentos se va alimentando mi corazón a lo largo de toda mi vida (vv. 25-28)”; o también el Edipo de Sófocles cerca del final de *Edipo rey*, cuando aparece en escena luego de cegarse de acuerdo con las indicaciones del texto.

Desde el siglo XVI de nuestra era, gracias a la comedia dell’arte, no sólo se incorporan actrices, sino que, además, las máscaras disminuyen de tamaño, pasan de ser del tamaño del rostro, a abarcar la mitad, en la mayoría de los personajes, porque los enamorados, por ejemplo, no las usaban. En la actualidad, hay infinidad de máscaras invisibles que están presentes en cada sujeto, así entonces, un bandido no necesita una capucha para verse terrible o inspirar terror, su mirada, una cicatriz, su postura física, sus gestos, todo ello denota un carácter, y como un libreto, puede leerse, pensarse, estudiarse y representarse. Teniendo este tipo de consciencia sobre la máscara, a nivel grupal se consideró que la apariencia no es todo, a veces la máscara de fortaleza puede encubrir fragilidad, y la de ternura

puede esconder un abusador, en esta medida cualquiera puede ser víctima y victimario, y hasta que se ponga en evidencia puede pasarse desapercibido. Las dramaturgias trágicas griegas abundan en casos de personajes que aparentemente son indefensos, sobre todo en la concepción que se tenía para la época de lo femenino, pero ante el estímulo adecuado, reaccionaban destruyendo a su contraparte, v.g., Clitemnestra en *Las coéforas* de Esquilo, Deyanira en *Las traquinias* de Sófocles, Medea y Hécuba, en las obras homónimas de Eurípides, de manera entonces que no puede juzgarse rápidamente a alguien, encasillarlo, ni subestimarlos. Este tipo de análisis sirve para darle una lectura distinta a la sociedad y para pensar en cómo crear un personaje abusivo.

Sobre el traje no son muchos los datos que se conservan en las obras trágicas al respecto, como sucede con el coturno; en este caso, puede pensarse, sin criticar a los autores, que no era menester dar información de todo lo que el público podía contemplar. Téngase como ejemplo la vestimenta de Electra en las *Coéforas* de Esquilo: “me parece que veo a mi hermana Electra en la que se hace visible su triste duelo (vv. 16-17)”. Aún así, cada personaje debía ir vestido acorde a su rol, de manera que por ejemplo el rey llevara un manto de color púrpura. Justamente gracias a esta precisión que debía tener el color y la elección del vestuario acorde al personaje, sumado a lo que se ha pensado a partir del análisis de las máscaras, se consideró que el traje no denota ni perversidad ni bondad en un sujeto, aunque si se suman traje, comportamiento y gesto, por ejemplo, cabe una buena posibilidad de inferir si alguien es más propenso a buscar hacer el mal.

3.2 LA DRAMATURGIA CÓMICA

Los inicios de la comedia nos remiten cronológicamente al siglo VI a.C donde se puede datar la obra *Margítes*, posiblemente escrita por Pigres, a este también se le atribuía la posible creación de la *Batracomiomaquia*, aunque esta teoría ha sido descartada, se piensa actualmente que el autor es un desconocido, creada en el siglo VII-VI a.C.; hasta hace un tiempo, con base en Aristóteles, se creían que estas obras fueron escritas por Homero, (*Poética* IV, *Ética Nicómaco* 1141a). Desde el mundo clásico, Fortunancio, entre otros descartaron dicha posibilidad.

Sobre la comedia ignoramos mucho acerca de sus orígenes, incluso el mismo Aristóteles, entre lo poco que se conserva de él en relación con este género, dijo en el capítulo V de su *Poética* (1449a 31- 1449b 8):

“La comedia es, como hemos dicho, imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor. Pues bien, no ignoramos las transformaciones de la tragedia y quienes las promovieron; pero la comedia, por no haber sido tomada en serio al principio, pasó inadvertida. En efecto, solo tardíamente proporcionó el arconte un coro de comediantes, que hasta entonces eran voluntarios. Y solo desde que la comedia tenía ya ciertas formas se conserva el recuerdo de los llamados poetas cómicos. Quién introdujo máscaras o prólogos o pluralidad de actores y demás cosas semejantes, se desconoce; pero el componer fábulas, Epicarmo y Formis. Esto, al principio, vino de Sicilia; pero de los atenienses fue Crates el primero que, abandonando la forma yambica, empezó a componer argumentos y fabulas de carácter general”

Como la predilección del público estuvo enfocada en lo sacro que podía proporcionar la tragedia, se dejó de lado la comedia inicialmente, como para conocer su génesis, incluso la segunda parte de la *Poética* de Aristóteles, que se enfocaba en ello, se perdió. Sin embargo, por lo poco que se tiene, se sabe que tiene un origen tan antiguo como la épica gracias al *Margites*, que antes de

Aristófanes, representante de la comedia antigua y por quien conocemos el género, hubo otros cómicos como Epicarmo, Crates y Formis. La comedia se ocupaba dice Aristóteles, de hombres inferiores, no en la medida en que sus personajes sean más débiles que los de la tragedia, sino que no se centra en personajes nobles hijos de reyes o de dioses, sino en hombres comunes, dando más realismo a las historias en tanto que no recurría a lo divino para justificar acciones o sucesos, ni tampoco para proteger a los personajes. Durante la tragedia, el público debía permanecer en actitud solemne de respeto, pero durante la comedia tenía total libertad de manifestarse alzando su voz, insultando, por algo la relajación esperada que podía proporcionar lo cómico.

El *Margites*, como el texto cómico más antiguo del que tenemos datos, tuvo como personaje central a Margites, muchacho cuya característica más distintiva era la necedad, la misma que sirve de mofa hacia él, pues, presumido respecto a su saber, se muestra como un inmenso ignorante, aunque esta ignorancia puede ser favorable en tanto no sufre ya que “de nada sufría porque de nada se enteraba” (Fr. 6) (Fragmentos de épica griega arcaica, pág. 401), pero también podía serle perjudicial al destacarse su ignorancia incluso a nivel conyugal, pues “ignoraba al casarse qué debía hacer con su mujer” (fr. 4C), por lo que “la novia, convencida por su madre, le dio como excusa que se había herido las partes de abajo y dijo que ninguna medicina la beneficiaría más que si el acomodaba allí su miembro viril. Y así, como curación, tuvo relaciones sexuales” (fr. 4B) (Fragmentos de épica griega arcaica, pág. 400). El alcance de esta parodia de las características humanas puede verse en los vecchios de la comedia dell’arte por ejemplo, y la situación de Margites, puede hallarse reflejada también en *Meter el diablo en el infierno* de Giovanni Bocaccio. El castigo al necio, soberbio, por su misma testarudez, sirvió de ejemplo a los estudiantes sobre cómo a través de la fortaleza, puede encontrarse el castigo, enfatizándose así la fuerza como una debilidad, algo que se presta para la mofa. Desde esta óptica, el abusador por sus propias características, puede caer, despertar la hilaridad independiente de si es su voluntad, pues el devenir de los hechos lo conducen a la ruina atacándole por el lado en el que se considera invulnerable.

Con base en lo conservado sobre el género cómico, se sabe que tuvo varias etapas, una antigua, una media y una nueva, esto en cuanto a la parte formal del género, porque los tragediógrafos usaron sátiras también, como cuarto elemento que acompañaba sus tragedias, configurando así las tetralogías.

3.2.1 LA COMEDIA TETRALÓGICA

Los poetas trágicos escribían tres tragedias y una comedia, configurando así una tetralogía. En esta medida, la tetralogía es un drama satírico que equivale el cuarto componente, de las dramaturgias que los tragediógrafos llevaban a los concursos para presentarlas; de estas comedias se conservan pocas, y de estas pocas, sólo hay una completa: el *Cíclope* de Eurípides (484-407/6 a.C.), se cuenta también con *Los rastreadores* de Sófocles y *Los arrastradores de redes* de Esquilo, aunque muy fragmentadas. Pese a la poca información escrita que se tiene por obras conservadas y testimonios, puede concluirse a partir de factores comunes entre lo poco conservado, que se burlan de sucesos épicos, como por ejemplo, en el *Cíclope* se hace la burla de un Odiseo encerrado en la cueva de Polifemo en el *Canto IX* de la *Odisea* de Homero; otro factor común es la presencia de Sátiros. La estructura de los dramas satíricos, es muy semejante a la de las tragedias, tienen un prólogo, una párodo, episodios, estásimos y un éxodo, sin embargo, son menores en cuanto a la cantidad de versos.

El cíclope de Eurípides presenta a un hombre noble, en este caso Odiseo, enfrentándose con una situación límite como lo es el estar ante una ser colosal y poderoso como el Cíclope, quien tiene a varios de los acompañantes de Odiseo en su poder y los engulle. Odiseo a través de su astucia embriaga al monstruo, y una vez debilitado, le lacera su único ojo, con lo cual logra escapar y salvar a sus amigos. En esta obra se abordan temas como el compañerismo, la familia e incluso se invita a ser cauteloso con la bebida, v.g., “amigo mío, cuando se está bebido, hay que quedarse en casa” (v. 536), “quien estando ebrio permanece en casa, es sensato” (v. 538), “Te costará lágrimas, si amas al vino y él no te ama a ti” (v. 554), “difícil es estar callado para quien bebe mucho” (v. 569), y finalmente, “terrible es el vino y duro de vencer” (v. 678). La figura del cíclope se erige como la imagen de un tirano cuyo único punto de vista es el que vale por lo que no sólo el de los demás no cuenta, sino que ni siquiera los demás importan, así se presenta un abusador, motivo por lo cual presentarlo débil implica no sólo destruirlo, sino que también

muestra que el castigo que por su accionar negativo le llega, es justo. En medio de la embriaguez, momentos previos a ser cegado por Odiseo, el cíclope se fija en el Sileno, el padre de los sátiros que componen el coro de la obra, personaje que además se muestra egoísta hasta el punto de mentir comprometiendo la vida de sus hijos, y expone un lado homosexual que sirve no sólo para mofarse de quien antes era soberbio y poderoso, sino también para castigar al egoísta Sileno.

Los estudios de literatura clásica se dificultan por ejemplo para el estudio de la producción juvenil de los poetas trágicos, porque los griegos sentían predilección, a la hora de tratar la vida de un personaje cualquiera, por lo que ellos llamaban *akmé* o madurez vital, que se cifra en torno a los cuarenta años, con lo cual estamos mejor informados de la época final de sus vidas e incluso que conozcamos con más frecuencia su fecha de muerte que la de nacimiento, con lo cual se explica que por ejemplo se hayan perdido todos los logros juveniles de cualquiera de los tres grandes de la tragedia, conservándose solo lo escrito por ellos en su madurez o vejez.

El drama satírico, al ser el componente final de las dramaturgias que se presentaban en los concursos, contribuía a la relación de los espectadores, quienes, tras todo un día de presenciar dramas trágicos, sentían un alivio al contemplar una obra que los invitara a reír, a superar con humor los momentos difíciles, presentándose de esta manera la función catártica o psicoterapéutica del teatro, de una manera inversa a como se ve con la tragedia.

Analizar esta forma de hacer comedia, la sátira, contribuyó a inculcar la idea en los estudiantes sobre la posibilidad de hacer una parodia de algún momento de sus vidas en relación con la experiencia del matoneo, vieron que es plausible parodiar al poderoso, mostrarlo fuerte para luego a través de sus falencias o debilidades, verlo caer y ser castigado, para que así el bueno o noble se vea triunfador y recompensado.

3.2.2 LA COMEDIA ANTIGUA

El máximo exponente de la comedia antigua es Aristófanes, aunque no fue el primero, porque previo a él hubo otros cuyas obras no se conservan; de ellos sólo los nombres son mencionados por Aristóteles (*Poética* III y V): Epicarmo (se conservan 37 títulos de sus obras), Quiónides (venció en el 486 a.C., en las fiestas dionisiacas, se le atribuyen tres obras: *Héroes*, *Pobres* y *Persas* o *Asirios*), y Magnete (mencionado con afecto por Aristófanes en *Los Caballeros*, como el cómico más afortunado de la Comedia Antigua, porque ganó once concursos).

Lo que se conserva de la Comedia Antigua pertenece a Aristófanes (mediados de la década del 450-440 a.C. hasta aproximadamente el 385 a.C). De Aristófanes se conservan once obras, sus tramas tienen como escenario Atenas, y gusta de mofarse de Eurípides en ellas. Que Aristófanes tome como punto predilecto de mofa a Eurípides no implica necesariamente que lo odiara como poeta o persona, porque incluso, en *Ranas*, lo considera el mejor poeta, por ello Dionisio desciende al Hades para regresarlo al mundo de los vivos y que así les recuerde a los atenienses las buenas costumbres, que se estaban perdiendo, aunque en el desenlace de la obra se corona a Esquilo como el mejor y Dionisio lo revive, hecho en el que cabe resaltar que juega el que Esquilo es el más clásico de los tres grandes, y por ende el que más convenía para reeducar al pueblo ateniense.

La comedia antigua aristofánica permite saber que los prólogos se basan en situaciones reales por las que pasa Atenas, de ahí que a diferencia de las tragedias, empieza a ponerse en evidencia una fortaleza del espíritu cómico, porque aborda un malestar que se está experimentando para, partiendo de dicho malestar, llegar a una solución que conduzca a un final feliz, sucediendo entonces que, mientras en la tragedia se parte de la dicha para llegar a la desdicha y en esta medida causar una catarsis en el espectador a partir de dicha peripecia, en la comedia la peripecia va a la inversa, porque va de la desdicha a la dicha. El final feliz predilecto por Aristófanes es el sexo y sus soluciones han sido tildadas de utópicas, pero por ejemplo, la cohibición del sexo como llamado al fin de la guerra planteada en la

Lisístrata de Aristófanes, ha sido puesta en práctica y ha resultado, porque los hombres han preferido hacer el amor y no la guerra, como aconteció con la segunda guerra civil liberiana en 2003, al igual que en el departamento de Nariño (Colombia), en el municipio de Barbacoas, donde la huelga sexual se realizó con la finalidad de lograr la construcción de una carretera de 57km y su debida pavimentación, propósito que resultó exitoso.

Aristófanes, como se basa en situaciones reales en sus obras, menciona por ende a personajes existentes que, por sus iniciativas e intereses, pueden perjudicar al Estado, como el no comerciar con otros pueblos, denunciado en *Acarnienses*, motivo por el cual se pasa por una hambruna. Este tipo de acciones no podían pasar desapercibidas por los personajes denunciados, es inevitable pensar en que de alguna manera buscaran silenciar al poeta, no necesariamente con la muerte, pero sí con alguna sanción, motivo por el cual el género debió continuar evolucionando para dejar de hablar de personajes reales a arquetípicos, capaces de condensar un elemento de la condición humana como hacían las tragedias con los mitos.

La comedia antigua no sacraliza, no respeta lo divino, lo parodia y humaniza, como se evidencia con el Dionisio cobarde en las *Ranas*, y el Aqueronte tan pequeño como para poder ser rodeado por un humano; los esclavos pueden cuestionar a sus amos, las mujeres alzar su voz e imponerse sobre los hombres (*Lisístrata*, *Asambleístas*, *Tesmoforiantes*), y se puede criticar la política y filosofía (*Nubes*). No hay temor ante un castigo divino por hablar mal de algún dios. En la comedia antigua se deja de lado el coturno usado en la tragedia, se usa en cambio el suco, un tipo de sandalia, lo cual a su vez hace más terrenales a los personajes.

Hacer humor dependiendo de lo genital sin sentido alguno que pueda justificarse, para Aristófanes era un humor vulgar, en esta medida, aunque no fue el poeta cómico que más premios ganó en vida, fue el más crítico y serio en el tratamiento del humor, de ahí quizá que sea por ello que es el referente del género de la comedia antigua, quien sentó las bases del mismo y la estructura que conocemos y el único de quien conservamos obras completas.

3.2.2.1 ESTRUCTURA FORMAL DE LA COMEDIA ANTIGUA

Gracias a las obras de Aristófanes se puede deducir la siguiente estructura presente para la composición dramática, en parte se asemeja a la de la tragedia, aunque guardan inevitablemente algunas diferencias. Explicar esto al grupo de estudiantes tiene valor en tanto que de las diferencias pueden rescatarse elementos valiosos como el que los actores puedan interactuar con el público. Así entonces, la estructura de la comedia antigua implica un prólogo, un párodo, un agón, una parábasis, unas escenas episódicas, un éxodo y una división en actos. Definiendo cada uno se tiene:

-Prólogo: como en la tragedia, se conserva la visión aristotélica, precede a la entrada del coro en escena. El propio protagonista hace un diálogo con otro personaje, o un monólogo, donde informa al espectador de lo que acontece en la obra. Es más amplio que el trágico, por un motivo sencillo, el argumento de la tragedia tiene como base un mito, que bien es conocido por el público, mientras que el de la comedia, por ser algo nuevo, con base en lo que se está viviendo en el momento, debe informarse bien.

-Párodo: Se conserva la definición aristotélica (*Poética* 12 1452b), que inicia con la entrada del coro en escena.

-Agón: aquí el protagonista discute su pensamiento con el antagonista, a quien vence o convence progresivamente. Respecto al Agón, Zielinski hace una clasificación en once partes, recopiladas en la traducción de Gredos de las comedias de Aristófanes (*Comedias I*), a saber:

“A1 Oda; B2 Katakeleusmos; C3 Epirrhema; D4 Pnigos; 5 Antoda; 6 Antikatakeleusmo;
7 Antepirrhema; 8 Antipnigos; E9 phragis.

A: (1/5) Las partes corales (oda y antoda) son cantos que se refieren a la disputa y pueden ser interrumpidos por versos dialogados de los actores (tetrámetros mesodicos). B: (2/6) El katakeleusmos y el antikatakeleusmos son exhortaciones del

coro a ambos contendientes a comenzar la discusión (katakeleusmos) y a replicarla (antikatakeleusmos). C: (3/7) En el epirrhema un actor expone una tesis o defiende su persona. Se trata siempre del personaje o de la tesis derrotada. En el antepirrhema el antagonista que resulta vencedor hace lo propio. Jamás un autor recita estas partes de corrido. Siempre es interrumpido por las objeciones de su contrincante o por las observaciones chocarreras de un tercer personaje: el llamado por W. Suss bomolochos. El coro no interviene. D: (4/8) El pñigos y el antipñigos son apendices al epirrhema y antepirrhema en un tempo rapido, en versos del mismo género. Aquí los contrincantes hacen un esfuerzo para imponer su criterio. E: (9) La sphragis es un juicio sobre el debate y solo es posible cuando se ha llegado a una solución satisfactoria desde el punto de vista del coro.” (págs. 15-16).

-Parábasis: Aquí el coro se dirige al público para ejecutar un interludio que sirve para que el autor exponga su punto de vista y entre en debate con sus enemigos, se ubica comúnmente hacia el centro de la obra. Se divide en kommatation, parábasis propiamente dicha, makron (o pñigos), strophe (u oide), epírrhema, antistrophos (o antoide) y antepirrhema. El Kommatión es probablemente realizado por el corifeo, se exhorta a comenzar la parábasis. En la parábasis el coro alaba o defiende al poeta o critica al auditorio. El Makron sirve para resumir o recalcar lo que se ha dicho en la parábasis, paulatinamente se integró a ésta hasta que desapareció. La Oda está en la segunda parte de la parábasis, está compuesta por un par de cantos seguidos respectivamente por parlamentos recitados, oda y antioda (estrofa y antístrofa). El Epírrhema es muy variado, da consejos políticos, se queja de la situación, hace alabanzas o vituperios. La parábasis como tal, no es unánime en todas las obras, sólo en Acarnienses, Caballeros, Avispas, y Aves se conserva tal cual con las divisiones aquí expuestas; en otras faltan algunas de las mencionadas, pero en Asambleístas y Pluto, no existe la parábasis, así que fue algo que tendió a desaparecer.

-Escenas episódicas: aquí se describen, exponen, los resultados del triunfo del protagonista, él se ve enfrentado a personajes secundarios a los cuales despacha a golpes, insultos. Estas escenas episódicas van después del Agón. Aquí todas las obscenidades tienen su lugar indicado.

-Éxodo: aquí regresan los personajes que estuvieron en el Agón, uno se muestra vencedor u el otro vencido. El éxodo es la parte final de la obra.

-División en Actos: en las últimas obras de Aristófanes (*Asambleístas* y *Pluto*) el coro es muy reducido, se han hecho estudios al respecto y se ha concluido que las dos mencionadas, más *Ranas*, *Tesmoforiantes*, *Avispas* y *Nubes* tienen cinco actos, *Paz* y *Caballeros*, cuatro, mientras que los *Acarnienses*, seis.

Gracias a la parábasis, los muchachos contemplan la posibilidad de interactuar con el público, de transmitirles un mensaje directo, una pregunta, algo que les invite a participar, a sentirse más incorporados en y con la obra. Esta diferencia sustancial con la tragedia abrió numerosas puertas a la imaginación.

Como la comedia pasa de la desdicha a la dicha, se ve una posibilidad de presentar un suceso lamentable como el matoneo, para aspirar a llegar a un punto de paz, de felicidad, al final. Este desenlace generó en el grupo ideas como si es posible contemplar una reconciliación de la víctima con el abusador, que éste aprenda de sus errores y modifique su estilo de vida y su relación con los demás, promoviéndose así una educación para la paz, de manera que el mensaje permita a todas las partes aprender, mejorar como personas, sentir alivio.

3.2.3 LA COMEDIA MEDIA

La comedia media o Mese, está perdida en su mayoría, se conserva muy poco de este género intermedio entre comedia la antigua y la nueva. Su máximo representante es Alexis, a quien erróneamente se atribuía un parentesco con Menandro (342/1 a 293/2 a.C.), el mayor representante de la comedia nueva (Nea) y a partir de quien quedan como estándar cinco actos, al suprimir definitivamente la participación del coro en sus obras, con lo cual el prólogo y el éxodo se convierten en actos, de manera que sumados a los tres episodios, configuran el cinco.

La comedia media, y en general, la comedia, se enfrenta a una situación compleja, porque a diferencia de la Tragedia, los dramaturgos cómicos no pueden crear hechos fantásticos, ni mucho menos sacar del imaginario historias de los dioses, solo se parte del común del pueblo, del cómo sus vidas transcurren sin necesidad de los dioses, de sus problemas y complejidades cotidianas, en donde el hombre común hace ver que todos sus problemas se convierten en una comedia para divertir al pueblo. Partiendo de esto es pretendido retomar esta forma de ver los sucesos de la vida, en los que las personas deben enfrentar cada día una serie de sucesos afortunados o desafortunados, para ir formando su propio carácter, fortaleza y debilidad ante una sociedad que avanza sin demostrar piedad.

“Con el nombre de Comedia media se designa aquel período de este género griego que transcurre entre las últimas obras de Aristófanes, con quien acaba la «Comedia Antigua», y la llamada «Comedia Nueva», entre cuyos poetas destaca Menandro.”
(*Fragmentos de comedia media* pág. 7)

Se piensa que la fecha de inicio de la comedia media es en el año de 404 a. C.; en este mismo año finaliza la guerra del Peloponeso, que dejó serias consecuencias para la historia política y social de Grecia, a su vez también hubo consecuencias en la evolución de la literatura griega; otros estudios indican que fue a partir del siglo IV a. C.

“Según un criterio histórico, el final de la Comedia Media se hace coincidir con la fecha de la batalla de Queronea (338 a. C.), tan decisiva para la historia de los griegos, o con el comienzo del reinado de Alejandro Magno dos años más tarde. Según un criterio literario, con la aparición en el 321-320 a. C. de Menandro, el mejor conocido de los poetas de la Comedia Nueva. Dejando de lado tales precisiones, podemos decir, con Arnott, que las últimas comedias de los poetas de la Mésë se representaron antes de los últimos treinta o veinte años del siglo IV a.C.” (*Fragmentos de comedia media* págs. 7-8).

En el periodo de la comedia media se produjo un fenómeno de producción dramática intensa, especialmente en Atenas. En este momento de la historia, la tragedia se estancó ya que sus mayores exponentes para dicho momento agotaron las posibilidades de su género, estos dramaturgos fueron: Esquilo, Sófocles y Eurípides. Por otra parte, la comedia experimentó nuevos cambios y una evolución que se adaptó a las nuevas tendencias literarias, que para aquella época se hacían más populares, ya que la decadencia y la disolución de la polis se hacía cada vez más fuerte, al mismo tiempo tomaba con mayor fuerza un sistema de valores del mundo helenístico.

“Podemos incluir en la Comedia Media las dos últimas obras conservadas completas de Aristófanes, *Las assembleístas* (391 a. C.) y *Pluto* (388 a. C.), así como los fragmentos de Cácalo y Eolosción, las dos últimas comedias aristofánicas; y ello no sólo por cuestión de cronología, sino sobre todo porque reflejan ya un nuevo modelo de comedia, cuyos temas y forma se alejan de la producción aristofánica previa y se aproximan a la de los poetas cómicos posteriores. Asimismo, otros poetas que representaron algunas de sus comedias después del 400 a. C. y, por tanto, deberían ser incluidos cronológicamente entre los poetas de la Mésë son asignados por la tradición a la Comedia Antigua por los mismos criterios que hacen de Aristófanes el mejor representante de ésta. Sin embargo, los títulos y fragmentos de algunos poetas cómicos incluidos en la Comedia Antigua, cómo Platón o Teopompo, nos resultan de gran utilidad para intentar reconstruir la evolución de la comedia griega en los últimos años del siglo V y los primeros del IV a. C.” (*Fragmentos de comedia media* pág. 8).

Uno de los grandes exponentes de la comedia media fue Alexis, quien vivió hasta la década del 270 a.C. Su producción dramática se puede suponer como el gran ejemplo de la transición que tuvo la comedia antigua, a la comedia nueva, en sus personajes tipos, en las escenas y en las situaciones, en las que se prefigura cómo las utilizará la comedia nueva con normalidad.

“Los criterios que nos permiten incluir a los poetas cómicos en una u otra de las etapas de la comedia griega son, pues, de diversa índole. Las fuentes de los fragmentos o las noticias antiguas sobre los poetas añaden a veces, junto al nombre del cómico, su pertenencia a la Comedia Antigua, Media o Nueva. En ocasiones, los fragmentos incluyen alguna alusión histórica o biográfica que nos permite datar la comedia a la que pertenecen los versos. Un criterio más subjetivo, pero a veces el único posible, es el del contenido de los fragmentos o los títulos de las comedias, que permiten adivinar una temática general a partir de la cual incluir a un poeta en una época determinada.”
(*Fragmentos de comedia media* pág. 9).

De tan grande e intensa producción de los dramaturgos o poetas cómicos de la comedia media, dan cuenta los numerosos títulos conservados, así como de las numerosas representaciones que se conocen, fundamentalmente por medio de la Suda³. Sin embargo, aunque la producción en la época fue abundante, casi todo se ha perdido, quedando en su mayoría, fragmentos algunas de las obras.

“En nuestra traducción se recogen 1.336 fragmentos de 45 poetas que hemos asignado a este período. El número de fragmentos conservados de cada autor varía considerablemente. Con mucho, Alexis y Antífanes son los autores de quienes conservamos un mayor número de fragmentos (342 y 327, respectivamente); les siguen Eubulo, poeta de los primeros años de la Comedia Media, con 150, y su coetáneo Anaxándrides, con 82. De los 49 fragmentos de Anfis, los 42 de Timocles y los 40 de Nicóstrato podemos extraer algunas conclusiones significativas sobre la relevancia de

³ Es una gran enciclopedia bizantina, de carácter histórico, acerca del mundo mediterráneo antiguo, escrita en griego en el siglo X por eruditos bizantinos.

estos poetas en el conjunto de la Mésë; de otros, finalmente, como Augeas y Sosipo, no conservamos ni un solo verso.” (*Fragmentos de comedia media* pág. 10)

Se debe tener especial atención de las fuentes de los fragmentos conservados, ya que casi en su totalidad no son de transmisión directa, es decir, se tratan de versos encontrados y recogidos por autores de la antigüedad tardía o de estudiosos de la época medieval. Hay que tener en cuenta que, los que han brindado estos informes sobre los autores, títulos y pasajes de comedia de esta época se basaron en el material que encontraron o tenían a su alcance al momento de guardarlo en su función o en su interés de conservarlos como anticuarios, estos eran historiadores o lexicógrafos. Este suceso, puede distorsionar o condicionar el conocimiento parcial o fragmentado de la comedia de esta época. También se podría decir que, si estos fragmentos fueron evaluados como fundamentales en su momento, es porque en ellos encontraron un material valioso, el cual se debía conservar para seguir admirando sus formas literarias, lingüísticas o filosóficas.

“A Ateneo de Náucratis (II-III d. C.) debemos tres cuartas partes de los fragmentos conservados de la Mésë. Para ilustrar su Banquete de los eruditos, obra de estilo difuso y asunto heterogéneo, especie de enciclopedia simposial y libro de gastronomía, se sirvió de numerosos versos de poetas cómicos, especialmente de la Comedia Media, que tratan de temas y motivos propios no sólo del simposio o reunión de bebedores y del buen — o mal— yantar, sino de la vida social de la Atenas de la época, por la que desfilan parásitos, pedantes, aduladores y heteras. No podemos considerar mera casualidad la frecuencia con la que Ateneo recurre a los poetas de la Comedia Media, más que a ninguna otra de las etapas de la comedia griega, pero tampoco podemos ignorar la tarea selectiva de tan importante fuente.

A Juan Estobeo (v d. C.) se debe una recopilación de textos en prosa y verso, concebida para la instrucción de su hijo Septimio. De los libros II, m y IV, que tratan de cuestiones éticas, proceden las máximas y aforismos que constituyen una quinta parte de los fragmentos conservados, cuyo tono moralizador queda aislado del contexto cómico”. (*Fragmentos de comedia media* págs. 10-11).

La comedia media, a diferencia de la antigua, no se enfoca en mofarse de personajes reales, existentes, sino que se centra en obras existentes, deja como enseñanza la posibilidad de parodiar ficciones, tomando elementos de historias ya contadas, para extraer de ellas una escena o frase cómica, de manera que, adaptando al contexto actual, con el grupo de teatro, se considera la posibilidad de tomar algunos slogan, momentos de alguna obra, comercial o película, para hacer un comentario paródico.

3.2.4 LA COMEDIA NUEVA

“La Comedia Nueva recibe su denominación por contraste con la Comedia ática del s. V a. C., respecto de la cual supone una innovación completa, aunque pervivan, en la raíz de muchos de sus elementos constitutivos, tipos y temas, una identidad de base. Entre la Antigua y la Nueva existe un período, de unos ochenta años, de experimentación, de adaptación gradual del género a las nuevas necesidades sociales y en el que ocurren acontecimientos históricos que modifican, necesariamente, los modos de expresión dramática. Algo análogo había estado ocurriendo con otro género, la Tragedia, si comparamos el drama de Esquilo con el de Eurípides. Entre la Comedia Media y la Nueva existe una relación mayor que entre, por ejemplo, la Media y la Antigua. De todas formas, ya al final de la época de Aristófanes, hallamos piezas, como el *Pluto*, donde prácticamente aparecen todos los rasgos de lo que será la Comedia posteriormente. Las diferencias más notables entre el antiguo y el nuevo género son la desaparición de los temas políticos, la decadencia del coro y la transformación del estilo poético en un estilo familiar” (Menandro, *comedias* pág. 11)

La comedia comienza a alejarse de la vida política de la ciudad, punto fundamental en la que se verá después reflejado la comedia dell'arte. Pero en esta época griega se comienza a ver que la constante que tenía la comedia antigua, de mofarse de personajes reales, disminuye significativamente hasta el punto en el que desaparece, aunque en la comedia media perduran en menor cuantía algunos de esos rasgos, tal cual puede entenderse gracias a Platón (*Leyes* XI 935e), al rechazar que algunos comediógrafos y líricos puedan ridiculizar e insultar con gran facilidad a un ciudadano. A partir del año 322 a.C., la comedia nueva comienza a abordar historias menores o anécdotas que bien pueden ser de carácter popular, aunque guardándose de no incorporar elementos de la política. Este género recapitula elementos euripídeos como el aburguesamiento de los personajes, y procura la creación de arquetipos, tales como el avaro, el usurero, el parásito, entre otros, de manera que los personajes no aluden a alguien en particular de la ciudad; la trama ya no se centra en problemas reales, ni en críticas a hombres existentes, ni en sátiras, sino en la condición humana como tal.

“También es verdad que de la Comedia Media y Nueva sólo nos quedan fragmentos, salvo lo recuperado, claro está, de Menandro. Quedan huellas de algún tipo de alusiones, como la de Filípides, partidario de Lisímaco, que arremete contra Estratocies y los partidarios de Demetrio Poliorcetes. Alexis, por el contrario, hace el elogio del Poliorcetes y su padre. Menandro, incluso, llega a oponer en escena, en El siconio, al viejo oligarca y al viejo demócrata. No es fácil decir tajantemente si la comedia tardía refleja la sociedad ateniense de su época. Indudablemente se conjugan una serie de aspectos que hacen que la respuesta tenga que ser matizada. Se combina la caracterización realista de personajes y temas con la búsqueda de evasión, ahondando precisamente en la cotidianidad de los pretextos argumentales y en la complicación que se introduce en las tramas. En este sentido es en el que tanto Menandro, como el resto de los autores fragmentarios, nos procuran un material de primer orden para medir y comprender la vida moral y material de esta época” (Menandro, *comedias* pág. 18).

Menandro está influenciado fundamentalmente por dos autores de la comedia media: Antífanes y Alexis. Menandro y los comediógrafos de la Nea se inspiraron en motivos más reales y cotidianos, así compusieron comedias más realistas en medio de su misma ficción, con temas de la vida diaria y privada, como lo que puede acontecer al interior de una familia según se ve en la *Samia* de Menandro, donde el drama aborda un modelo distinto de familia al tratado en el siglo anterior por la tragedia y la comedia antigua, una familia en la que el hijo es adoptado. En la Nea los acontecimientos se desarrollan conforme a la lógica. Se quitan las historias imposibles y disparatadas como las que se veían en la comedia antigua, la cual podían tener todo tipo de personajes o ciudadanos significativos.

“En la Comedia Nueva vemos, sin embargo, una continuidad respecto de la Antigua y es la estrecha relación que sigue guardando con Atenas, la diferencia estriba ahora en que los personajes que inspiran la acción no son ni siquiera caricaturas de tal o cual político, sino tipos corrientes de la pequeña burguesía media que está surgiendo como nueva clase en la Atenas helenística. Ni siquiera se trata de caracteres aislados; se

retrata a familias enteras de las que alguno de sus miembros se destaca para pasar a ser protagonista o antagonista de la acción, pero todos, en mayor o menor medida, intervienen a lo largo de la trama. Suelen oponerse dos modelos familiares, la familia rica que suele tener una casa en la ciudad y una finca en las afueras o bien vagos negocios fuera de Atenas, en Asia Menor o en el Ponto -lo cual explica, de paso, las largas ausencias de padres y maridos o los raptos, por piratas, de niños vendidos luego-, y, por otra parte, la familia pobre, generalmente de campesinos, apenas dueña del terruño justo para hacerse enterrar, en definitiva son gentes venidas a menos, pero que aún guardan una vida digna, con uno o dos hijos y algún esclavo. Por regla general, " dentro del esquema familiar, los padres se entienden mal, o bien uno de ellos está ausente por los motivos indicados antes. El hijo suele trabajar la tierra o, si es rico, vive ociosamente en la ciudad, la hija suele permanecer en casa a la espera de que su padre la dote y, pueda casarse o, por el contrario, vive una experiencia llena de imprevistos por raptos, naufragio, etc. Las mujeres, como era costumbre, salen muy poco de la casa, como no sea para acudir a alguna fiesta religiosa donde el muchacho suele fijarse en ella y, muy frecuentemente, media la seducción dentro del clima orgiástico del festival, con lo que aparece el elemento común del enredo, los niños espurios. Los tipos más humildes forman un bloque con las diferentes modalidades de la alazoneia. Desempeñan, en mayor o menor grado, la impostura. Los esclavos sólo tienen un lugar en la escena en función de sus relaciones con el amo, generalmente aparecen al servicio del hijo de la casa o del tipo del *miles*; son fundamentales para tomar las iniciativas que mueven el enredo, inventan tretas, crean situaciones, suelen ser zafios y acaban recibiendo la regañina o castigo de amos o de amigos de los amos. Su correlato femenino, las esclavas y nodrizas, en parte actúan de manera similar, pero suelen estar, 'más bien, especializadas en el papel de protectoras de los niños adúlteros o abandonados, de modo que suelen ser decisivas a la hora del reconocimiento -de la anagnórisis-. Junto a estos tipos más destacados, aparecen los tipos menores de la alazonefa, como son los parásitos, los cocineros(ras), heteras y los integrantes del coro -reducido ya a mero interludio musical y bailado, pero sin texto- de personajes diferentes según sea el tema principal de la comedia. De esta constelación, quizá la figura más destacada sea la representada por la hetera, cuyos status social y edad pueden variar hasta llegar, incluso, a ser ella la protagonista. Cuando esto ocurre, se da una superposición de la figura de la joven y de la hetera que sólo se resuelve a través de la anagnórisis, mediante la cual se revela su verdadera identidad. Suele tratarse de una mujer que, de niña, fue expuesta y, luego, tras mil peripecias, normalmente su venta como esclava, ha pasado al servicio de alguien; el reconocimiento de su personalidad, casi siempre acompañado por el de alguien muy

próximo, padre o hermano, restablece el equilibrio perdido” (Menandro, *comedias* págs. 19-21).

La Comedia Nueva se convierte en un género moralizador, este no tiene nada que ver con el teatro griego de otras épocas, en donde su finalidad es netamente social y formadora del cómo debe ser el pueblo griego. Sin embargo, la forma en que se expone esta intención moral es lo que cambia, se hacen críticas mucho más acordes con las aspiraciones comunes de la sociedad y mucho más consientes con la situación política y social. La comedia nueva se desarrolla en el ciudadano común, éste como sujeto particular y participe de los valores dominantes de aquella sociedad, como lo puede ser el disfrute de su fortuna, una educación honrada, un matrimonio por amor, decisiones simples de la vida, etc., estos temas son aspiraciones simples para la sociedad actual, pero para aquella época eran muy elevadas en la dignidad de una persona, por ello lo complejo de las tramas, en donde casi siempre se trataban de doncellas deshonradas, niños sin padre, hermanos ignorantes de lo que son, matrimonios de conveniencia etc.; a partir de estas tramas se buscaba el mayor enredo posible para resaltar los derechos de los débiles y la protesta en contra del egoísmo, tratando de generar conciencia en la sociedad.

“Los tipos más débiles y clasificados funcionalmente dentro de las modalidades de la alazonera, como esclavos, parásitos y heteras, suelen ser tratados con simpatía. La encarnación de los defectos suele endosarse al tipo del senex, a quien hay que dar un escarmiento para que al fin ceda y dé su consentimiento para la boda, puesto que la forma ritual de sellar el final feliz es a través de la unión conyugal, tema del *hieros gámos* que pervive aún tan fresco como en Aristófanes y que deriva del antiguo ritual. Incluso un tipo como el del *miles*, proclive por sus características internas a funcionar como antihéroe, es tratado en la Comedia Nueva con cierta matización. Por un lado, se trata de un personaje que refleja los defectos de un tipo harto frecuente en el período helenístico y que despierta recelo en la burguesía acomodada, acosada por esta clase de soldadesca mercenaria al servicio de los reyezuelos del momento, sin respeto por las personas y los bienes. Pero, por otro lado, al menos en Menandro, se suelen explotar

los rasgos positivos, las vetas más humanas de un tipo semejante, como encontramos en *El escudo*, *El sicionio* o *La trasquilada*, de manera que, en la «caracterología» que Menandro traza del ((soldado fanfarrón», hallamos los atisbos suficientes para notar un deseo de responder a la inseguridad del momento y a la brutalidad de unos acontecimientos haciendo prevalecer, con la «conversión» del miles, una especie de supremacía del derecho de gentes, tan pisoteado en la realidad” (Menandro, *comedias* pág. 22).

La comedia nueva jugó ampliamente con la imaginación, incorporó bandidos, piratas, enredos del lenguaje, viejos libidinosos, matronas casamenteras, todo potenciado por una época en la que Grecia se estaba recuperando de los estragos causados por la guerra del Peloponeso. Así entonces, como dijo Aristóteles en un breve pasaje sobre la comedia: “en cuanto a la comedia, esto resulta claro; en efecto, después de componer la fábula verosímilmente, asignan a cada personaje un nombre cualquiera, y no componen sus obras, como los poetas yámbicos, en torno a individuos particulares” (*Poética* 9, 1451b, 11-14). Las dificultades del quehacer cómico a la hora de componer las obras encuentran una muy buena crítica en Antífanos, en el fragmento 189 de *La poesía*, aunque se piensa que es de Aristófanes por tener éste una obra con el mismo nombre, donde se dice:

**“Bienaventurada composición es
la tragedia en todo, pues en primer lugar los argumentos
son conocidos por los espectadores,
ya antes de hablar nadie; de manera que el poeta
sólo debe recordarlos. En efecto, si a Edipo menciono,
todo lo demás ya lo conocen: a su padre Layo,
a su madre Yocasta, qué hijas, qué hijos tuvo,
lo que él sufrirá, qué ha hecho. Si, a su vez,
dijera uno «Alcmeón», ha dicho también**

**al punto todos sus hijos, que enloquecido mató
a su madre, y que encolerizado Adrasto seguidamente
llegará y partirá de nuevo
Y (cuando) nada puedan decir ya,
y por completo hayan agotado sus recursos dramáticos,
levantan como si fuera un dedo la máquina
y los espectadores ya tienen bastante.
Nosotros, en cambio, no contamos con eso, sino que todo hay
que inventarlo, nombres nuevos, (sucesos nuevos,
argumentos nuevos) y luego lo que ha sucedido
antes, lo del momento presente, el desenlace,
la entrada en materia. Si una sola de estas cosas se deja
un Cremes o un Fidón, se le silba,
en tanto que a un Peleo o a un Teucro se le permite hacerlo
todo.” (*Fragmentos de comedia media* págs. 390-392)**

Este fragmento nos indica que los escritores de comedia como Antífanes veían la composición dramática de dicho género, como todo un reto, ya que debían crear nombres, argumentos, sucesos, etc., debían partir desde cero, en cambio manifestaban como puede verse en la cita de Antífanes, que a los tragediógrafos les resultaba mucho más simple inspirarse para la creación de las mismas, ya que como tomaban de fuente inspiradora a los mitos, el público sabía a quiénes se referían en las obras, por lo que los sucesos, personajes o situaciones ya era conocido, el encanto estaba en la capacidad narrativa.

Entre los latinos surgen dos grandes comediógrafos, uno es Plubio Terencio Afro (¿?-159a.C.), y el otro fue Titus Maccius Plautus (254a.C.-184a.C.). sobre el primero cabe decir que fue un esclavo liberto de quien se conservan completas sus seis

obras, estrenadas todas en una misma década (170-160a.C.). Aunque gozó de reconocimiento y sus obras, como propias de la Nea, versaron sobre personajes arquetípicos como el parásito y el esclavo, los dotó de una intencionalidad moral que lo diferencia de Plauto, autor que tuvo la mayor acogida por aplicarse más al modelo griego menandriano. Entre sus obras, la *Suegra* se encuentra entre las mejores, y los *Hermanos*, que bien puede ser la última de las seis escritas y conservadas, afronta el tema de la educación, si es mejor una rígida, o una más flexible.

En lo que respecta a Plauto puede decirse que fue reconocido como el mayor comediógrafo romano de la época de la República, fue el mayor exponente de la comedia en Roma y es considerado en la actualidad como considerado el Molière romano. Nació en la ciudad de umbra de Sársina, trabajó en Roma en el teatro, pero poco después se fue y obligado a trabajar, regresó a Roma, allí trabajó dando vueltas a un molino, pero ni en esta época dejó de escribir, porque compuso las comedias de *Saturnio*, *Addictus* y otras cuyos nombres no se encuentran. Luego de todo esto comenzó a tener apogeo entre el público, el cual tendría hasta su muerte en el año de 184 a. C.

Plauto probablemente escribió 130 obras, sobre las cuales varios filólogos romanos se encargaron de la autenticidad. Las comedias plautinas se mantuvieron en escena, aun después de la muerte de su autor, lo cual evidencia la gran acogida del comediógrafo. Obras de Plauto como *Anfitrión* fueron retomadas por Molière, y un personaje arquetípico que Plauto perfeccionó, el del parásito, puede hallarse bellamente presente en el *Tartufo*, mientras que el *Avaro* ve un gran antecedente en *La comedia de la olla* plautina.

La comedia nueva le permitió al grupo pensar los arquetipos, sus características e influencias, también en que se puede hacer humor de situaciones cotidianas, entre las cuales entre el matoneo, y sobre las que también puede hablarse en los stand-up comedy, esto fue una base determinante para que se entendiera que el tema planteado no necesitaba de grandes adornos escenográficos, ni de retóricas muy complejas, ni de lenguajes sacralizados.

3.3 LA DRAMATURGIA EN EL MEDIOEVO

Tras la caída del Imperio Romano en el 476 d.C., inicia el medioevo, en este periodo Europa se vio completamente dominada por la Iglesia Católica, que era una gran poseedora del saber, de manera que las clases bajas, los pobres, eran en su mayoría analfabetas. Durante este periodo histórico emergió una figura muy distintiva como el juglar, este cantaba en las cortes, transportaba la palabra de un lugar a otro, contando historias.

Sobre la figura del juglar, se sabe que no fue sólo un ente masculino, sino que también hubo juglaresas, sin embargo, de ellas apenas sobrevive el nombre de una, llamada María Pérez, quien vivió bajo el gobierno del rey Alfonso X de Castilla, el mismo a quien el trovador Guiraut en 1274 le escribe a fin de solicitarle que reivindique su figura como trovador (Jorge Dubatti, *Historia del actor*, pág. 53), diferenciándolo del juglar, a quien consideraba inferior, situación que sirvió para ver una distinción en este periodo histórico sobre el trovador como poeta, compositor, algo semejante al aedo griego y al artifex romano, del juglar como actor raposa griego e histrio romano.

María Pérez se considera una de las mejores representantes del “amor descortés”⁴, aunque como juglaresa, estuvo sujeta a la mala fama que las mujeres cargaban en el teatro, por la influencia religiosa que consideraba que los actores, por trabajar con el cuerpo y luego cobrar por ello, eran prostitutas, y por usar máscaras, estaban asociados con lo demoniaco

Según informa Victoria Eandi (*Historia del actor*, págs. 48-49), para Edmond Faral (1910), en su obra *Les jongleurs en France au Moyen Age*:

⁴ Tomado de la Historia de María Pérez. Disponible (On-line) (consultado el 23 de Octubre de 2018) en: <https://iconosmedievales.blogspot.com/2014/11/la-historia-de-maria-perez.html?m=1>

“un juglar es un ser múltiple; es un músico, un poeta, un actor, un saltimbanqui; es una suerte de encargado de los placeres de la corte del rey y del príncipe; un vagabundo que vaga por las calles y da espectáculo en los pueblos; es el intérprete de gaita que en cada parada canta las canciones de gesta a los peregrinos, es el charlatán que divierte a la multitud en las encrucijadas de las rutas; es el autor o actor de los espectáculos que se dan en los días de fiesta a la salida de la iglesia; es el conductor de las danzas que hace bailar a la juventud; es el intérprete de trompeta que marca el ritmo de las procesiones; es el fabulador, el cantor que alegra las fiestas, casamientos, veladas; es el caballero que tira de los caballos, el acróbata que danza sobre las manos, que hace juegos con cuchillos, que atraviesa los cercos de las carreras, que traga fuego, que hace contorsionismo; el saltimbanqui sobornador e imitador; el bufón que se hace el bobo y dice tonterías; el juglar es todo eso y todavía más”.

El juglar tiene un alto peso histórico en tanto es una figura de actor en el periodo del medioevo, también porque incorporaba en sí una gran cantidad de oficios y cualidades. Sirve para promover una integralidad en la formación de actores y con el caso del grupo de teatro, los muchachos entendieron que había que trabajar en lo físico también, ejercitándose para soportar la demanda de energías durante la ejecución de la obra, realizando entonces diversos ejercicios, a su vez, se permitieron jugar con improvisaciones, situación que sirvió para enriquecer las historias que se fueron componiendo.

3.4 LA COMEDIA DELL'ARTE

La comedia del arte tuvo un apogeo por más de 300 años en toda Europa, surgió en el siglo XVI y duró hasta el siglo XIX. Como bien se sabe comenzó en Italia, pero luego se expandió a Francia, después a España y por último a Inglaterra. Ésta se da, puesto que solo los actores del reino eran los que vivían con comodidades o por lo menos sin preocupaciones de comida, por otro lado, los actores que vivían en las plazas eran conocidos como los saltimbanquis, los cuales se caracterizaban por poner bancas alrededor de las plazas para luego saltarlas, y así saltando de banco en banco promocionaban sus productos o contaban sus relatos, de ahí su nombre. Por estos acontecimientos históricos, comienzan a experimentar los actores de la comedia dell'arte; aprovechan la popularidad del saltimbanqui y su delimitación del espacio para realizar una "encerrona", creando así el primer aporte de la comedia dell'arte al teatro que lo seguiría, ya que se comienza a cobrar la entrada para disfrutar del espectáculo y con este dinero tener un sustento para los actores.

Los actores de la comedia dell'arte para evitar que algún tipo de público no asistiera, implementaron dos reglas importantes: no se habla ni de religión, ni de política. Se implementa igualmente que todas las funciones son de improvisación, en las cuales los actores hablan en su idioma sin importar en qué país se esté, o si los actores son de diferentes países, dándole mucho hincapié a la corporalidad, lo más importante de las improvisaciones, es que sin importar el problema que sea, por algún motivo o razón simple, todo se resuelve quedando todos con lo que merecen. Las máscaras de los personajes de la comedia del arte sólo cubren la mitad de su rostro, además los actores se especializaban en un solo personaje, es decir si alguien era un ZANNI, toda su vida iba a interpretar este personaje, incluso este mismo pasaba de generación en generación, logrando una caracterización importante en cada actor.

A continuación mencionaré los personajes principales de la comedia dell'arte, con sus características particulares:

El Zanni: Es el sirviente de Pantaleón, gracias a él se generan las confusiones o mal entendidos, debido a su torpeza y a su gran apetito, porque siempre está buscando qué comer, se dice que este personaje tiene estomago en vez de cerebro. Su menú parte de cualquier cosa que se mueva, moscas, cucarachas, ratones banquetes etc., no tiene vivienda, así que vive en las banquetas de los parques o en las afueras de la casa de sus jefes. Tiene una herramienta fundamental y se trata del Batocho, se dice que el Zanni nació con este elemento, así que es más que una herramienta, es una extensión de su cuerpo, con la que hace todo, caza, revive a las personas, la usa para comer y escribir, etc. Es el personaje más reconocido de la comedia dell'arte.



Es servidor de los vecchios: dottore, capitano o pantalone. Es el más pobre de todos los personajes, y se la pasaba durmiendo, con lo cual nunca hacía bien su trabajo. Cuando no dormía, se escapaba por comida. Es el más tonto de todos los personajes.

Pantaleón: Es el jefe del Zanni, es demasiado tacaño, ávaro y libido, encarna el poder veneciano y representa, dentro de la jerarquía social, al comercio. Tiene una postura encorvada y siempre está contando sus dedos para saber quién le debe y cuánto suma su deuda; es viudo, tiene una hija y siempre que tiene que pagar algo finge ataques cardiacos para evitar que le quiten su dinero.



Es uno de los tres vecchios; por él se usa el término pantalón, desde que se puso de moda su vestimenta a finales del siglo XVII, especialmente en Inglaterra, donde se acuñó el término “pantaloon”. Es un mercader adinerado y avaro, que detesta a los jóvenes. A veces lo representaban arruinado.

Il Dottore: Este personaje siempre se refugia en sus “conocimientos”, los cuales alardea porque los obtuvo en la Universidad de Bolonia; habla en términos tan raros que ni él mismo sabe lo que quiere decir, pero todo con seguridad para dejar impresionado al que lo escuche; siempre quiere tener la razón de todo; es viudo al igual que Pantaleón, y su hijo es el enamorado de la hija del mismo Pantaleón, por ello estos dos personajes siempre disputan por quién tiene que pagar la boda de sus hijos.



Es el arquetipo del sabio, sin embargo, siempre termina mostrándose como un inmenso ignorante, con lo cual, como pantalone y dottore, al final es castigado y burlado. Se alegra al presumir su saber y de enseñar lo que sabe.

Il Capitano: Es un fanfarrón, alardea de sus grandes batallas y proezas, es un capitán español el cual siempre que sale a escena muestra sus grandes músculos y su gran fuerza, siempre tiene nombres que dan miedo, v.g., Capitano mocha cabezas, mala yerba, carnicero, etc., pero cuando hay problemas éste es el primero que se esconde y pone a los Zanni que tiene al servicio para que lo defiendan. Es el amante de la Signora y siempre le promete amores a la hija de Pantaleón.



Es egocéntrico, arrogante, y presume su inmenso valor, su coraje, sin embargo, siempre se le termina mostrando como un farsante, por su cobardía, le teme a casi todo. Hay muchos personajes que se modelan a partir de él, llamados como Matamore, Cerimonia, Giangurgolo (Juan bocazas), Rogantino, Scaramouche, Rinoceronte; todos tienen el rasgo de fanfarrón, aunque conserven leves diferencias.

La Signora: Es una viuda de unos treinta años, hermosa y capaz de engatusar con su belleza a Pantaleón para sacarle dinero, al igual que a Il Dottore, pero a ella le gustan los hombres jóvenes, por ello le promete amores a el hijo del Il Dottore. Este personaje es el arquetipo de la madrastra, odia a su hijastra, la Innamorati o enamorada. Recordando que las mujeres en la comedia dell'arte no usaban máscaras, exaltando la belleza de la misma.



Los Enamorados o Gli Innamorati: Son los hijos de Pantaleón y de Il Dottore, han estudiado juntos toda su vida y con los mejores profesores; son Jóvenes, bellos, refinados, elegantes y gentiles. siempre hablan en rima y citando fragmentos de poesía, además de ser unos románticos empedernidos. Son los únicos personajes que no llevan máscara, pero llevan el rostro de blanco y un corazón pintado en sus labios.



Suelen ser engañados por sus criados, se la pasan suspirando. No usan máscaras. Una de las actrices más famosas que encarnó el papel de enamorada, fue Isabella Andreini. Sus labios estaban pintados de rojo y su maquillaje era blanco. Se preocupan por la llegada del día en el que consumarán su amor.

Los análisis de la historia de la dramaturgia concluyeron con la comedia dell'arte, en tanto que al llegar a este género se pudo tener las bases suficientes para identificar qué elementos se usarían de las dramaturgias estudiadas, qué componentes serían usados para la creación de un texto grupal, qué posibles vaivenes situacionales servirían para mantener una idea en la historia en torno al matoneo, e incluso qué giros podrían darse.

Se aprendió que hay humor de contexto, con lo cual así como antes se contempló que se podía hacer una obra sin recurrir a un lenguaje sublime, gracias a la comedia, con la comedia dell'arte se contempló como viable hacer comentarios jocosos que fueran parte de un lenguaje común, tanto a los jóvenes estudiantes como a los espectadores que se pudiese tener.

4. PROCESO DE COMPOSICIÓN COLECTIVA CON EL GRUPO DE ESTUDIANTES DE LA INSTITUCIÓN EDUCATIVA VILLA FLORA

Durante más de cinco meses de trabajo con los estudiantes del grupo de teatro de la institución educativa villa flora, tiempo durante el cual se analizó la historia de la dramaturgia, mientras sobre lo estudiado se procedía a comenzar con una experimentación a través de improvisaciones y lluvias de ideas que permitieron sacar a flote diversos temas, enfocados en el matoneo y la manera de abordarlo en y para la obra que se estaba componiendo.

Es menester tener en cuenta que los estudiantes comenzaron el proceso algo tímidos, negando cualquier tipo de matoneo en sus vidas, pero, poco a poco fueron expresando y exponiendo ante sus compañeros por medio de ejercicios, conductas y sentimientos reprimidos, los cuales al expresar y sentirse liberados fueron depurando sin temor alguno al escarnio público, dichos sentimientos que tenían guardados crearon en varios estudiantes conductas que los tenían ensimismados, aislados, sin darse cuenta que esto no sólo los afectaba directamente con sus amigos y familiares, sino también en su rendimiento escolar. Después de esto decidieron crear a partir de dichas vivencias una dramaturgia, la cual sirviera de excusa para subirse a las tablas y lograr un cierre de estos episodios que incomodaban su interior.

El sentir de los estudiantes del grupo de teatro ante los casos que experimentaron y que siguen viviendo en su trasegar por el colegio, permitió que se fueran consolidando ideas para la creación artística y que ellos querían depurar para poder expresarlas adecuadamente a través del montaje que se haría para sus compañeros, profesores y familiares, planteando así que este tipo de incidentes o de problemas no eran obstáculos para sus vidas sino que por el contrario, los fortalecían de cara al futuro.

4.1 RESULTADOS DEL PROCESO DE CRACIÓN COLECTIVA

Como parte del proceso de creación colectiva con los estudiantes de la Institución Educativa Villa Flora, han surgido una serie de ideas y vivencias de su parte, las mismas que consignaron en una serie de historias que sirvieron de materia prima para la composición colectiva de una dramaturgia. Estas historias relajan la percepción que los estudiantes tienen del matoneo, cómo conviven con él, cómo lo padecen e incluso cómo lo enfrentan.

4.1.1 EL CUENTO DE TODOS LOS DÍAS (Michael Grisales Echavarría)

Prólogo: Esta historia pasa prácticamente a cada momento, aunque nosotros no seamos conscientes de que suceda...es la típica historia de matoneo con la típica escuela, los típicos matones y el típico afectado...

Y ese es Mike (entra en escena con la mirada al suelo, apariencia demacrada, se sienta en una silla y mira su celular) el protagonista de nuestra historia.

Felipe y Federico: (entran en escena, se sienta detrás de Mike y en voz baja se burlan de él)

Todos los días en clase Mike esta solo, apartado de todos... en su propio mundo, y esto es gracias a Felipe y Federico los cuales se aprovecharon de él al ser una persona de apariencia frágil y débil.

(Las horas transcurren con normalidad en el aula y de vez en cuando se veía cómo Federico y Felipe están siempre encima de él, ya siendo la hora de salida Mike se encuentra con ellos, ya que viven por la misma dirección, y es esperable que sucederá)

Mike: (su cara demacrada cambia rápidamente a una cara de desesperación y en lo primero que piensa es en escapar)

(Lastimosamente para Mike nuestros abusadores son más atléticos que él y con facilidad lo alcanzan, lo lanzan violentamente al suelo y lo golpean hasta hacerlo picadillo)

(Felipe y Federico se lo llevan a una esquina después de haberlo golpeado, saliendo de escena)

(A Mike no se le volvió a ver por los lares de la institución y nadie lo notó ya que fue oprimido por todos, aunque no lo supiesen y se convirtió en un fantasma)

El texto es corto, no necesita ampliarse con respecto a una situación que todos hemos llegado a vivir y todos sabemos el sentimiento que causa y como nos afecta y está demostrando aquí lo simple que pueden ser los actos y las amplias consecuencias que conllevan.

4.1.2 SIMPLEMENTE HOMOSEXUAL (Valeria Arbeláez Chaverra)

Personajes:

- Ángel
- Olivia (mamá de ángel)
- Emmanuel (compañero de ángel en la secundaria)

Escena 1

El actor principal (Ángel), entra en escena bajando de su transporte escolar. Al entrar a su casa (aburrido), su madre (Olivia) lo nota mal y enseguida le pregunta:

Olivia: Hijo, ¿Cómo te fue en la escuela?

Ángel: Peor que todos los días -le grita-.

Olivia: (tono enfadado)- ¡pues lo siento!, pero no te desquites conmigo.

Ángel: (comprensivo)- Lo lamento, mamá- suelta su maleta, se sienta junto a su madre y llora.

Olivia: Vamos, cuéntame lo que pasó.

En ese momento su vecino Emmanuel (entra en escena) se asoma a la ventana de la casa de Ángel.

Emmanuel: ¡POCO HOMBRE! - le grita-.

De inmediato la madre se levanta, pero Emmanuel sale corriendo.

Madre: (ahora continúa dirigiéndose a Ángel)- hijo, no importa lo que piensen los demás de tu condición sexual, acabas de cumplir 15 años, ya estás en edad para saber qué te gusta y qué te disgusta - (tono cariñoso)- Además, yo siempre te apoyaré.

Ángel: Gracias, te amo- (susurró)- Aunque esta vez no solo me hirieron verbalmente mamá - (cara de preocupación)- me lastimaron los brazos entre todos y luego Emmanuel se burló de mí, exhibiéndome frente a todo el salón de clases.

Olivia: (tono amenazante)- Mañana iré a hablar con tu directora, es el colmo que dejen pasar esto por alto.

Ángel: Mamá, trata de no hacerlo muy público, tengo miedo de lo que me pueda pasar- (coge su maleta y sale de escena)-.

Olivia: Suspiró- y dijo: Lo haré.

4.1.3 EL RECREO (Kevin Londoño Ramírez)

Personajes

Davison

Father

Kevin

Ubiter

Camila

Cristian

Camilo

Prólogo: Ya que no he vivido una experiencia como tal de matoneo, debido a que nunca me la he dejado “montar” trataré de narrar una “pelea” ocurrida en tercero de primaria mientras estaba en recreo. Todo ocurrió por intentar defender a un amigo (Davison) tras hacerme un favor de molestar a un compañero (Father). Hasta acá llego yo y que empiece mi historia.

Escena 1

Mientras transcurría el recreo yo me encontraba sentado, aburrido, esperando a ver qué podía hacer, y recordé que Davison hacía lo que fuera por comida y en ese instante traía una bolsa de papas y me encaminé a buscarlo.

Kevin: ¡Davison!, ¡Davison!, ven, necesito que me hagas un favor.

Davison: ¡Claro! Dime.

Kevin: Vea pues (lo abraza y le susurra al oído) necesito que golpees a father y te daré una papita.

Davison: Emmmmm deme 3 y lo hago (lo dice con gran entusiasmo).

Kevin: Dale pues.

Veo a Davison corriendo por toda la cancha buscando a father y cuando lo visualizó ¡puuum! Le metió un zapotazo y salió corriendo hacia mí para reclamar su paga.

Davison: (jadeando) Listo, ya cumplí mi parte, ahora sigues tú.

Kevin: ¡claro! Ya voy (mientras se lo entregaba llegó father) mira (pausa).

Father venía con intenciones de golpear a Davison.

Father: ¿Por qué me golpeó? (con furia).

Kevin: Porque sí, yo lo mandé (con seriedad).

Father intenta golpear a Davison, pero yo no lo permití y lo estrujé, en ese mismo instante lo golpeó. Estábamos ubicados en un muro que al lado tenía unas cuerdas. Y cuando lo golpeó lo lanzó sobre las cuerdas montándome sobre él, asfixiándolo con su propia espalda o con las mismas cuerdas.

Kevin: Para que aprendas. y la próxima métase con uno de su tamaño (con furia).

Camila llega corriendo.

Camila: Ya suéltalo, se está ahogando (con preocupación).

En se momento llegó Ubiter, la profesora, a separarnos, he hizo que me sentara lejos de ellos, luego se fue y llegaron Father, Cristian y Camilo.

Father: ¿Crees que esto ya acabó? Vamos párate y pelea de nuevo (con soberbia).

Cristian: ¡Vamos! ¿O eres una gallinita? Ja, ja, ja, ja.

Camilo: ¡Vamos! Kevin defiéndete y pégale.

Yo con furia me paré he intenté pegarle, pero Camila estaba a mi lado y me detuvo, justo en ese momento llegó la profe y los mandó a rectoría dejándome a mí solo reflexionando lo que había pasado.

4.1.4 EL NUEVO (Sebastián Gaviria)

(Sebastián toma asiento y se frota las manos algo nervioso, mira a su alrededor)
(dirige su mirada a la puerta) (entra alguien)

Profe: buenos días chicos, bienvenidos, mi nombre es Mónica Gómez, seré su profesora este año. ya que todos son nuevos ¿por qué no nos presentamos?

(nadie dice nada, mientras ocurre el silencio incómodo la profe está mirando su reloj y pone cara de exaltación)

Profe: niños, mejor solo presentaremos a 4 compañeros, el resto puede conocerse en el descanso

(la profe señala a Santiago)

Profe: tú, amiguito, dinos cuál es tu nombre, apellidos, cuantos años tienes y qué te gusta jugar

Santiago: Hola, me llamo Santiago López, tengo 6 años y me encanta jugar futbol

Profe: gracias

(señala a una linda chica)

Profe: tú, niña cuéntanos

(agarrando un hombro Ana responde con voz temblorosa)

Ana: s..soy...Ana....tengo 6 y... me gus... me gusta correr.

(la profe señala a Sebastián)

(Sebastián solo sonríe y mueve su cabeza de un lado a otro dando a entender que no quiere hablar) (la profe señala a Nicole)

Nicole: me llamo Nicole, me pueden decir Niki, solo si se lo merecen, tengo 7 años y me gusta jugar con barbies.

Profe: A ver, vamos con el último antes de que toquen el timbre.

(la profe señala a Thomás)

Profe: tú, cuéntanos

Thomás: soy tomas y me pueden decir tomate... (se produce un silencio penoso y Thomás se pone rojo) tengo 6 años y me gusta jugar play.

(suena la estruendosa campana y todos los niños salen al descanso)

(Sebastián sale lentamente como apenado y se acerca a unos niños entre los cuales está Santiago)

Sebastián: hola ¿van a jugar algo?

Santiago: sí, pero no contigo

Sebastián: ¿es porque soy negro, ¿verdad?

Santiago: tal vez, pero no pretendo perder mi tiempo contigo

Sebastián: está bien... adiós.

(Sebastián caminó un poco más y había un grupo de niñas riendo)

Sebastián: ¡Hola!

(la expresión de las niñas se torna de risa en desagrado)

Nicole: ¿qué quieres?

Sebastián. solo jugar un rato

Nicole: ¡¿qué?¡ ¿contigo? no, qué asco

Sebastián: ¿asco? ¿por qué dices eso?

Nicole: no lo sé solo es... ¿te has visto en un espejo?

Sebastián: sí, ¿por qué?

Nicole: ¿y no lo quebraste?

(Sebastián mira confundido a la chica y pregunta)

Sebastián: ¿por qué lo quebraría?

Nicole: a ver, la gente de tu... condición no es de mi agrado, y aquí entre nos, nunca le agradarás a nadie.

Sebastián: ¿condición? ¡¿es porque soy negro, ¿verdad?!

(Sebastián se aleja rápidamente pero con tristeza) (se tira a llorar en un rincón)

(llega Ana con cara de preocupación)

Ana: ¿quieres jugar conmigo?

(la cara de Sebastián cambia, una sonrisa lo ilumina)

4.1.5 MONÓTONA MENTE HUMANOS (Isabella Castillo)

Escena 1

•Clary entra a su apartamento •

X: Ten cuidado con lo que le dices, no los necesitas me tienes a mí.

No...

Clary coge su teléfono y llama.

- **Clary:** Blace... hola soy Clary, de la clase de cálculo integral

Te llamaba a preguntarte, si tal vez podríamos quedar, no sé, con tus amigos a comer algo.

Está bien (emocionada) te llamo luego.

(Cuelga la llamada)

- **X:** No necesitas quedar con nadie

A nadie le importas más que a mí.

- **Clary:** Pero quiero amigos, yo los necesito

Los necesito

Los necesito

- **X:** toma esto y ven conmigo.

- **Clary:** No (angustiada)

No quiero hacerlo por favor.

- **X:** Hazlo de una buena vez y acaba con tu miserable existencia.

•Clary tomó un pequeño retrato, tiró todo lo que tenía al suelo y salió en busca de su auto•

- **X:** No, no hagas algo de lo que te puedas arrepentir idiota.

- **Clary:** ¡CÁLLATE!

POR UNA BUENA VEZ EN MI VIDA DEJA DE DECIRME CÓMO TENGO QUE HACER LAS COSAS.

Las lágrimas no tardaron en salir

(Entra a su auto, lo enciende y arranca)

Estaba lloviendo y la carretera estaba muy resbalosa.

- **Clary:** Siempre necesité a alguien en mi vida que me pudiese conocer como la verdadera yo.

Cuando era pequeña y los chicos hablaban de lo grandiosa que era su familia, yo me preguntaba si algún día podría tener una como la de ellos.

Te quiero no sabes cuánto, pero debiste dejar que tomara el control en mi vida.

(El auto se desvía cerca del puente de Brooklyn y cae)

En el periódico semanal, salió el supuesto suicidio de Clary fray, estudiante, hija única.

Junto a su cadáver una foto de su padre fallecido, quien murió a causa de una puñalada que le proporcionó uno de los mejores amigos de su hija.

4.1.6 EL TEMOR DE EMILY (Alejandro Llanos)

(con voz dulce y un poco pausada le pregunta a Emily en el oído)

Nadia: ¿Por qué lloras? ¿Qué te pasa?

Emily: no quiero seguir más así (agacha la mirada y reposa la cabeza en su mesa)

Tengo miedo.

Nadia: ¿Miedo? ¿Miedo de qué?

Emily: hace rato me están llegando mensajes con amenazas, quieren que me retire del colegio, o si no les dirán a mis padres que...

Nadia: ¿que...?

Emily: que le coqueteo y trato de conquistar a un docente del colegio, ¡pero es mentira! (afirma casi gritándole en la cara)

Maestro: Se dirigen todos a su respectivo puesto (dice en tono prepotente, sentado en su escritorio).

Nadia se sienta y el maestro comienza la clase.

Mientras él da las instrucciones de cómo se llevará a cabo las actividades, ellas siguen hablando por medio de notas

Nadia: ¡creo que deberías hablar con el profesor, no te de pena!

Emily: (tiene rostro de pánico, sus manos temblorosas; no dice ni una sola palabra, de repente cae en un abismo de dolor y sus lágrimas comienzan a recorrer todo su rostro)

No quiero que me digan nada (susurra)

Es injusto que hablen de mí, sabiendo que no ha sido culpa mía

Nadia: ¿qué ha pasado, de verdad?

Emily no soporta más estar callada por tanto tiempo, ya hace 3 años había estado pasando lo mismo.

Emily: ¡Él fue quien me hizo daño! ¡ha abusado de mí y me repugna estar en su asquerosa clase, él me obligó a hacerlo!

Nadia: ¿Quién?

Emily: Él (señala al maestro con un grito despampanante).

5. DRAMATURGIA COMO RESULTADO DEL PROCESO DE CREACIÓN COLECIVA

PAPELES CRUZADOS DE UNA HISTORIA YA LEÍDA...

En escena solo una luz cenital, a ella llega él

Él: buenas noches, bienvenidos todos, agradecemos que estén reunidos alrededor del teatro y lo más importante, al lado nuestro. Les pido por favor apagar los celulares o en su defecto ponerlos en modo avión. (pausa)

Las historias que vamos a ver a continuación son producto de lo que hemos vivido o presenciado en el trasegar por el colegio, así que, el matoneo es protagonista en esta obra. No queremos que se asusten por lo que van a presenciar, pues son sus hijos, hermanos, amigos, compañeros y estudiantes los que van a hacer todo, así que si tienen algo por comentar los invitamos a que...

Michael: Hola.

Él: Hola. Los invitamos a que...

Michael: ¿tú quién eres?

Él: Deja de joder

Michael: (Triste) ¡Ah!

Él: a que corrijan en sus casas a sus...

Michael: ¿A quiénes?

Él: Pues a todos los... A ti... a ti... ¡a ti!...

Michael: ¿a mí? ¿Y por qué me van a corregir?

Él: (Con ternura) Porque tú eres un niño muy neg...

Michael: (como si estuviera poseído) ¿Muy qué?

Él: Este... ammm... este... ¡muy necio! Eso... muy necio y nada más (suspira)

Michael: ¿Yo?

Él: Sí, Tú. ya puedo... (hace el gesto de continuar)

Michael: ¿Con quién hablas?

Él: Con ellos. ¿Puedo continuar?

Michael: Sí.

Él: Bueno, les decía que deben corregir a estos “actores” ...

Michael: Pero...

Él: ¿Qué? ¿Qué? ¿Qué quieres?

Michael: (Con miedo) Se me olvidó.

Él: Mejor siéntate aquí y me escuchas

Michael: Está bien, sigue hablando.

Él: ¡Por fin! Eeee. Ammm. Si...

(Michael hace gestos de continuar)

Él: (exaltado) Ya se me olvidó y es por tu culpa.

Michael: Si quieres yo me sé una historia

Él: ¿Y quieres que te dé un premio o qué?

Michael: ¡A mí también me gusta contar historias!

Él: ¡Qué bien!

Michael: ¿Puedo contar una historia?

Él: (conciliatorio) Solo si me prometes que me dejas contar la mía. Si es que me acuerdo.

Michael: Lo prometo. Les voy a contar un cuento... Érase una vez... Érase una pequeña vez... Una vez tan pequeña... tan pequeña... que no hubo vez. ¡Entonces no hay cuento! Gracias. ¿Te gustó mi cuento?

Él: No es tuyo. Es de Jodorowsky.

Michael: jiji Lo plagié. Cuenta tu historia. Prometo que no te interrumpo.

Él: La trama nos ha obligado a que los golpes estén presentes, lo mismo que...

Michael: Esa historia tampoco es tuya.

Él: Es mía.

Michael: ¡Es de un profesor del director de esta obra!

Él: Lo plagiamos, jojojo. (lo saca a tras escena de un zamarrón y tira una patada, se escucha como si estuvieran rompiendo todo, gritan)

Michael: Pero ¿por qué me tratas así?

Él: (organizándose el vestuario, nervioso) Jejeje ¡bienvenidos!
(asomando solo la cabeza)

Michael: Claro, porque soy negr...

(sale de escena)

ESCENA 1

En escena se encuentra Olivia, en una silla, cocinando.

Olivia: Hijo, ¿Cómo te fue en la escuela?

Ángel: (exaltado) Peor que todos los días.

Olivia: (enfadada) ¡Pues lo siento!, pero no te desquites conmigo.

Ángel: (conciliador) Lo lamento mamá, (se arrodilla a los pies de su Olivia).

Olivia: ¿Qué pasó hijo?

(Edwin asoma su cabeza)

Edwin: (grita) ¡Poco hombre! (sale).

(Olivia se levanta, pero no ve a nadie).

Olivia: hijo, no importa lo que piensen los demás de ti, acabas de cumplir 15 años y ya estás en edad para saber qué te gusta y qué te disgusta. (con ternura) Además, yo siempre te apoyaré

Ángel: Gracias, te amo... Aunque esta vez no solo me hirieron verbalmente mamá... me lastimaron los brazos entre todos y luego Edwin se burló de mí frente a todo el salón de clases.

Olivia: (disgustada) Mañana iré a hablar con tu directora, es el colmo que dejen pasar esto por alto.

Ángel: Mamá, trata de no hacerlo muy público, tengo miedo de lo que me pueda pasar (sale)

Olivia: (suspira. Sale).

Entre escena:

Él: Luego de muchos esfuerzos, hemos obtenido en la alcaldía de Medellín la clasificación PG-13, es decir: ASISTENCIA DE PADRES MUY RECOMENDADA.

Michael: Veteeee. ¡Te odio! Veteee. ¿Por qué sigues acá?

Él: Cuento una historia.

Michael: ¡Yo me sé una historia!

Él: Ya la contaste. Jodoroswky.

Michael: ¡jueputa! (idea) ¿viste mi nuevo peinado?

Él: ¡Qué bien!

Michael: ¿Quieres saber cómo me lo hicieron?

Él: ¿Cómo?

Michael: me tomaron de los pies entre todos estos “actores” de quinta, y me metieron de cabeza al inodoro, ¿sabes quién tiro de la manija para dejar el agua correr?

El profe de... el profe de tea... el profe de teatr...

Durante el siguiente parlamento de Él lo hostiga con insistencia. Él se torna violento luego del fragmento “La trama apunta al público común”. Forcejean hasta irse al piso. La violencia es extrema... es un forcejeo intenso hasta ponerse encima del Michael y lo levanta como si lo tuviese esposado y con su mano tapa la boca de Michael.

Él: Decía: Clasificación PG-13, es decir: ASISTENCIA DE PADRES MUY RECOMENDADA. Esto tuve que haberlo hecho desde la primera escena, pero si piensan quedarse a las dos horas restantes, se sugiere no ser vista por menores de 13 años, a menos que los padres lo acepten. La trama apunta al público común.

Con más violencia.

Con esta clasificación tenemos licencia para mostrar algún uso de matoneo, pero no en demasía. Puede haber golpes, pero no con sangre. No mostraremos el ombligo. Puede haber violencia elevada, pero no sostenida por mucho tiempo, ni particularmente brutal ni realista. Los heridos pueden tener algo de sangre; pero los muertos, poco y nada. No decimos la palabra “mierda”.

Michael: Mierda, mierda, mierda...

Terminan de forcejear. Ambos quedan maltrechos.

Michael: ¿usted por qué tiene traje elegante y yo no?

Él: Porque el director... mmm

Michael: Claro, Porque soy ne...

Él: pues... am... (saca a Michael tapando su boca mientras Él trata de repetir su texto anterior)

ESCENA 2

En escena hay un salón de clases, María entra y una luz cenital la cubre solo a ella

Edwin: ten cuidado con lo que le dices, no los necesitas me tienes a mí.

María: No...

Luis: Hola María, ¿Quieres salir a comer algo con nosotros?

María: Hola Luis, (emocionada) está bien, hablamos después de clases.

(Mientras los estudiantes siguen hablando, Edwin está detrás de María, casi imperceptible al público)

Edwin: No necesitas quedar con nadie, a nadie le importas más que a mí.

María: Pero quiero amigos, yo los necesito, los necesito, (el salón se queda en total silencio) ¡los necesito! (apenada vuelve a tomar asiento)

Edwin: toma lo que empacaste en el bolso...

María: No (angustiada) No quiero hacerlo por favor.

Edwin: Hazlo de una buena vez, y acaba con...

María: (Toma un retrato de su bolso, se mete algo a su boca, como unas pastas)

Edwin: No, no hagas algo de lo que te puedas arrepentir idiota.

María: ¡cállate!, por una vez en mi vida deja de decirme qué hacer, no soy tu títere... (el salón se queda en total silencio) (frente al público) Siempre necesité a alguien en mi vida que me pudiese conocer. Cuando era pequeña y los chicos

hablaban de lo grandiosa que era su familia yo me preguntaba si algún día podría tener una como la de ellos.

Te quiero no sabes cuánto, (pausa) pero debiste dejar que tomara el control en mi vida...

Entre escena:

Él sale comiendo un paquete de papas

ÉI: (disfrutando exageradamente) am... qué rico...

ÉI: Hola de nuevo, les cuento que no justificamos de ninguna manera el deseo de matoneo del buller...

Tampoco presentamos con precisión los métodos criminales, al menos no con precisión... apenas se tocan tangencialmente, pues sabemos que esto puede rebajar el nivel moral de ustedes como espectadores.

(Risa con ironía) que puedo decir, estos actores están algo... locos. Estas historias son de ellos, no del director. (reflexiona) bueno ese... mejor les comparto esto que es tan importante.

¿Ustedes comen glutamato monosódico? (muestra las papas) sabían que es cancerígeno, pero morir así, es delicioso.

-información nutricional: cantidad por porción, calorías 180 - calorías de grasa 80.

Valor diario: grasas totales 9g-14%, grasas saturadas 3,5g-18%, grasa polinsaturada 1g, grasa monoinsaturada 4g, grasas trans 0g.

Colesterol: 0mg-0%

Sodio: 140mg-6%

Carbohidratos totales 25g-8% fibra dietaria 3g-12%, azúcares 2g.

Proteína 3g-6%.

Vitamina A 0%, vitamina C 0%, calcio 4%, hierro 0%.

Los porcentajes de valores diarios están basados en una dieta de 2000 calorías.

Sus valores diarios pueden ser mayores o menores dependiendo de sus necesidades calóricas.

ESCENA 3

Los estudiantes hacen un corrillo al lado de la puerta, después entra Mike

Mike: ¿por qué me pegan? (solo se escuchan risas)

Edwin: ¿Que pasa nenita, estás asustada? (risas)

Mike: Y, ¿por qué voy a estar asustado?

Solo quiero sentarme en mi puesto. (le quitan el maletín y comienzan a pasárselo entre todos) cuidado que ahí traigo la tarea de ciencias... (el bolso cae, Mike trata de buscar su silla para sentarse, pero sus compañeros no lo permiten)

Edwin: ¿Parce, el profe no dijo que dejáramos bien barrido el salón? (entre varios tumban a Mike y lo arrastran por el suelo) ¡Para que no vuelvan a decir que yo no ayudo con el aseo del salón!

Mike: ¿Qué le pasa?

Edwin: ¿Quiere pelea? (Mike intenta darle un puño, pero Edwin se los esquivo y le propina unos golpes que lanzan al piso a Mike) usted es la escoba, se me queda en el closet.

(salen de escena)

Entre escena

Él: ¡Michael ven acá!

Michael: (con resabio) ¿Dime qué quieres?

Él: ven, vamos a demostrarle a nuestro querido público que las escenas mostradas anteriormente, no hirieron a ninguno de nuestros actores. Así que tú eres mi costal de práctica.

Michael: ¿Yo? ¿y por qué?

Él: porque... este... ¡porque sí!

Michael: a... ¡es porque soy...

Él: Muy bueno, muy bueno... déjalo ir... respira, uno... dos... uno... dos... (le soba la cabeza) soo, soo, soo. Simplemente tú y yo hacemos estas entre escenas juntos (exhala)

(comienzan a pelear, pero Michael no reacciona a los puños o reacciona tarde)

Michael: Es que, a mí me sale mejor golpear, venga yo lo arrastro por el piso... (Él se deja)

Él: Michael... ¡me estás jalando de verdad! (Salen)

Michael: Claro, es porque soy negro (suena un grillo)

ESCENA 4

Edwin: Pero qué tenemos aquí... ¡un nuevo estudiante!

Daniel: Buenos días, compañero.

Edwin: Hola imbécil, ¿hoy será un día genial para nosotros cierto? (le propina un golpe)

Daniel: (conciliador) Por favor ya... ¡déjeme tranquilo, solo quiero estudiar!

Edwin: No lo creo, por ser nuevo nos debes cuentas atrasadas, amigo...

Daniel: (tono molesto): ¿Cómo cuáles? ¡no le debo nada a nadie!

(todos salen de escena, menos Edwin y Daniel)

Edwin: ¿Cómo cuáles? En la anterior clase no hice los trabajos y la profesora me castigó, así que debes hacer mis deberes.

Daniel: ¿Y, si no los hago qué? (Daniel golpea a Edwin y este comienza a esconderse detrás de las sillas) ¿Qué? ¿no que muy machito? sal de ahí pequeña nena jajajaja

(entra Mike)

Edwin (con miedo): vete de aquí

Daniel: ¿Cómo? ven aquí pequeño imbécil (En un intento de Edwin por atacar a Daniel, este se defiende de aquel golpe y lo deja tendido en el piso)

Mike: Déjalo tranquilo, ya fue suficiente.

Daniel: ¿Usted también quiere?

Mike: No porque él se porte mal con nosotros hay que pagarle con la misma moneda. (Daniel lo empuja) ¡no me provoque que no respondo!

Daniel: Uy sí, mire cómo tiemblo, ¡pitufo!

(Mike lo golpea hasta dejarlo tendido en el piso, en ese momento entran todos)

- por fin llegó alguien que lo puso en su sitio.

- ¡denle duro!

- vamos todos

- la más bajita a la garganta...

(pausa, entra Él)

Él: Estamos en el momento más álgido, más caliente, de mayor fervor de esta "obra". Y, ¿usted qué haría en esta situación? (pausa) después de tener más de 10 finales trágicos, nos fuimos por el más twitteado en nuestras redes... veamos.

(sale)

- Mátenlo... crucifíquenlo... llévenlo a la orca...

- córtense la cabeza...

- tírenlo a un pozo...

- córtense las uñas...

- hagan empanadas con él...

- córtense ese mechero hippie...

Mike: ¡Amigos! No entienden, si le hacemos lo mismo que él nos hizo, seríamos peores que él. Recuerden que ya lo decía el viejo y conocido refrán: la venganza nunca es buena, es siempre el más feroz... (piensa) no, es... en la venganza el más débil, mata el alma y la enviene... no, es... el más feroz en la venganza, es el alma que nunca es buena. (dubitativo) bueno la idea es esa...

Todos: ¡Queremos venganza!

(entra el Michael)

Michael: Yo, ¡yo soy el buller del colegio! así que, si tienen que hacerme algo, estoy dispuesto a pagar el precio... (se desgarran sus vestiduras)

(todos comienzan a sacar excusas, “tienen algo por hacer” se van)

Michael: Claro, ya nadie quiere pegarle a nadie porque soy negro... ¡ah! Pero si fuera blanco no sacarían excusas, ya me estuvieran pegando sin compa...

(entra Él)

Él: negr... perdón, ¿tiene un lapicero negr... afroamericano por ahí?

Michael: No.

Él: tampoco lo necesitaba... ¿usted vio todas las maromas que hicieron?

Michael: Sí, ¿las hacemos para que el público las vea?

Él: Yo soy el único que le puede hablar al público, pero listo mostrémosla.

(el Michael se tira a repetir las pulsadas, pero no es capaz)

Él: (sosteniendo al Michael de los pies) No, actuar no es lo tuyo...

Michael: (Gritando) Claro, es porque soy Michael ¿verdad?

FIN

6. CONCLUSIONES

Los estudiantes cuando comenzaron a trabajar en el grupo de teatro, tenían sentimientos reprimidos con todas las experiencias adquiridas en el trasegar por el colegio, pero todas ellas fueron siendo depuradas con los distintos ejercicios de improvisación y de resignificación en las vivencias que no fueron agradables para ellos, las cuales gracias al teatro ya tienen otro sentido para sus vidas. Por ello sin temor alguno quieren presentar la obra que ellos mismos ayudaron a crear y con la cual quieren demostrarle a sus compañeros, profesores y padres de familia, que ninguna situación es complicada o difícil de superar. La culminación de dicho montaje se realizará a finales de noviembre, en donde también se espera tocar las mentes y sentires de los espectadores.



El teatro transforma la vida, la exalta, la representa y la condensa. Ninguno de los muchachos que formaron parte de este proceso puede volver a ser el que era antes de iniciar esta investigación, muy bien ellos mismos lo manifiestan y en su manera actual de comportarse, lo evidencian. En sus palabras, a manera de testimonio, puede hallarse esta característica psicoterapéutica del teatro:

“Michael Grisales Echavarría

Este proceso me ayudó mucho a dejar atrás esos sentimientos de rencor que tenía, me gusta poder mirar a los ojos a mis compañeros de teatro sin miedos y saber que ellos están ahí para mí. Al profesor Andrés solo me queda agradecerle por dejarme hacer parte de este lindo proceso y desearle lo mejor en su vida profesional.

Valeria Arbeláez Chaverra

Creo que el proceso que se ha logrado ha sido muy bueno, la paso muy bien actuando, me río mucho y disfruto con las locuras con las que salen mis compañeros. La verdad me gusta mucho esta clase y ojalá no se acabara para el próximo año.

Kevin Londoño Ramírez

Pues qué digo. Me gustan mucho las clases, el respeto que mostramos por situaciones con las que han salido de compañeros que, en mi caso no conocía y gracias a esto están mejor. Particularmente creo que el respetar al otro en todo sentido nos hace mejores personas y eso lo logramos con el teatro y con el profe Andrés.

Sebastián Gaviria

Al principio me daba mucha pena estar frente a mis compañeros, pero ahora molestamos y hacemos improvisaciones en todo el colegio, sobre todo en los descansos porque como somos de diferentes grupos, solo ahí nos podemos encontrar. Pues antes de comenzar con el grupo de teatro, solo salía, me hacía con Michael, pero ahora tengo muchos amigos, no solo los del grupo sino varios que nos han visto ensayar y que nos piden que hagamos improvisaciones para hacerlos reír.

Isabella Castillo

Yo creo, que la diversión está siempre presente en las clases con el profe y eso es lo que más nos llama la atención, porque él es muy divertido y siempre nos ayuda a resolver todo con gracia, inclusive, cuando nos contaba anécdotas de él que eran muy tristes, siempre nos hacía reír y no porque nos burláramos de lo que decía, sino que tiene una forma de contar todo que generalmente nos saca una sonrisa.

A nosotros todo esto nos ha convertido en muy buenos amigos, aunque ya nos conocíamos antes, pero éramos cada uno por su lado y con todo este trabajo nos ha convertido en amigos inseparables. Yo vivo feliz en el grupo y me dan nervios, pero ya quiero mostrar la obra.

Alejandro Llanos

La verdad no sabía que el teatro era tan cool, me gusta mucho hacer las pulsadas y el combate que nos enseñó el profe. Me gusta también que la obra la creamos nosotros mismos y que parte de lo que vamos a mostrar al público son cosas que nos pasaron o que en mi caso, vi cuando pasaron y me causó gran molestia, claro que, compartirlo con los demás dio un poco de pena, ahora ya creo que eso siempre ha pasado, hasta a nuestros padres le pasaron cosas parecidas, pero queremos que reflexionen y que estas cosas no sigan pasando”

Puede concluirse ahora que el proceso ha sido exitoso, el teatro ha transformado la vida del grupo de estudiantes que formaron parte de este proceso investigativo; se han vuelto más sociables, más sonrientes. Esta catarsis que han alcanzado gracias a las prácticas, gracias también a su excelente disposición con el proyecto, a que se atrevieron a romper barreras y a compartir sus historias, y gracias finalmente a que contribuyeron con la construcción de la obra, se espera pueda llegar al público que la contemple.

7. BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Aristófanes (1995). Comedias I. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos

Aristófanes (2007). Comedias II. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos

Aristófanes (2007). Comedias III. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos

Aristóteles (1974). Poética. Madrid: Biblioteca Románica Hispánica

De García, O. A. PSICODRAMA PSICOANALITICO GRUPAL. Disponible On-line
En: <http://editorialpolemos.com.ar/docs/vertex/albzurix.pdf>

Dubatti, Jorge (2008). Historia del actor. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Esquilo (2009). Fragmentos; Testimonios. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos

Esquilo (1986). Tragedias. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos

Eurípides (1991). Tragedias I. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos

Eurípides (1978). Tragedias II. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos

Eurípides (1985). Tragedias III. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos

Fragmentos de comedia media (2007). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

Fragmentos de épica griega arcaica (1999). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

Freud, Sigmund (1992). "Personajes psicopáticos en el escenario" en Obras completas Vol. VII (1901-1905). Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Góez González, Gerson Stephen (2016). La muerte en Freud a la luz del Inconsciente y la Pulsión. Tesis de Maestría. Universidad de Antioquia.

Herrera, A. F. (2009). El psicodrama psicoanalítico: una teoría, una práctica, una experiencia. *Poiésis*, 9 (18).

Heródoto (1992). Historia I-II. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

Heródoto (1981). Historia V-VI. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

Homero (2004). *Ilíada*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos

Homero (1983). *Odisea*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos

La Historia de María Pérez. Disponible (On-line) en:
<https://iconosmedievales.blogspot.com/2014/11/la-historia-de-maria-perez.html?m=1>

Lorente Sanz E. una experiencia terapéutica del uso del teatro en salud mental. *TOG (A Coruña)* [revista en internet]. 2014 [19/10/18]; 11(20): [15 p.].

Menandro (1986). *Comedias*. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

Motta Salas, Julián (1958). Sófocles. Las siete tragedias. Bogotá: Imprenta del Banco de la República

Nietzsche, Friederich Wilhelm (2000). El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo. España: Alianza Editorial

Platón (1988). Diálogos IV (República). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

Platón (1999). Diálogos IX (Leyes VII-XII). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

Plauto (1992). Comedias I. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

Plauto (1996). Comedias II. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

Sófocles (1983). Fragmentos. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

Sófocles (1981). Tragedias. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos

Terencio (1982). Comedias I. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

Terencio (1982). Comedias II. Madrid: Biblioteca Clásica Gredos.

7.1 BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Dubatti, J., Guillén, C., & Morin, E. Teatro y Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas. Disponible En: <http://unrn.edu.ar/blogs/posgradoteatro/files/2011/09/TeatroyPoeticaComparada.pdf>

Dubatti, Jorge (2009). Historia del actor II. Buenos Aires: Ediciones Colihue.

Herodas, Mimiambos; Fragmentos mímicos; Partenio de Nicea, Sufrimientos de amor (1981). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos

Himnos homéricos; la “Batacomiomaquía” (1978). Madrid: Biblioteca Clásica Gredos

Jaeger, Werner Wilhelm. Paideia: Los ideales de la cultura griega. México: Fondo de Cultura Económica, 1994

J. G. Rojas – Bermúdez (1971). Qué es el Psicodrama. Ed. Genitor, Bs. As.

J. L. Moreno (1972). Psicodrama. Ed. Hormé S.A.E., Bs. As.

J. L. Moreno (1965). Psicomúsica y Sociodrama. Ed. Hormé.

Kaufmann, Walter (1978). Tragedia y Filosofía, Barcelona: Editorial Seix Barral

Lasso de la Vega, José S. (1970). De Sófocles a Brecht. Barcelona: Planeta

Lesky, Albin (2001). La tragedia Griega. Barcelona: El Acantilado

Lesky, Albin (1985). Historia de la literatura Griega. Madrid: Editorial Gredos, S.A.

López Férez, J. A (Ed.) (2000). Historia de la literatura Griega. Madrid: Ediciones Cátedra

Nussbaum, Martha Craven (1995). La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y en la filosofía griega. Madrid: La balsa de la Medusa

Schadewaldt, Wolfgang (1981). La actualidad de la antigua Grecia. Barcelona: Editorial Alfa, S.A.

**ANEXOS (FOTOGRAFÍAS DE LAS PRÁCTICAS Y CARTAS DE
CONSENTIMIENTO)**















Medellín 10 de octubre de 2018

Asunto: Carta de consentimiento

Cordial saludo, por medio de la presente, yo, Carlos Andres Londoño Vallejo, con cédula de ciudadanía, 1053800513 de, Manizales, Practicante de la Universidad de Antioquia del Programa de licenciatura en teatro, pido comedidamente el permiso de ustedes como acudientes para el uso de imágenes, así como de videos, audios y material escrito para fines del proyecto de investigación que estamos realizando con su hijo(a) en la Institución Educativa Villa Flora, con los estudiantes que relaciono a continuación: Jhon Alejandro Llanos Acevedo, Isabella Castillo Puerta, Brayan Stiven Álvarez Agudelo, Kevin Londoño Ramírez, Sebastián Gaviria Cajares y Michael Grisales Echavarría.

Sin más por el momento, agradezco la atención prestada la presente carta, quedando a sus órdenes para cualquier, duda, aclaración o comentario que pudiese surgir de la información aquí presentada. Reciba un cordial saludo.

Atentamente,
Carlos Andres Londoño Vallejo

Nombre del estudiante: Isabella Castillo Puerta
Firma acudiente: [Firma]

Medellín 10 de octubre de 2018

Asunto: Carta de consentimiento

Cordial saludo, por medio de la presente, yo, Carlos Andres Londoño Vallejo, con cédula de ciudadanía, 1053800513 de, Manizales, Practicante de la Universidad de Antioquia del Programa de licenciatura en teatro, pido comedidamente el permiso de ustedes como acudientes para el uso de imágenes, así como de videos, audios y material escrito para fines del proyecto de investigación que estamos realizando con su hijo(a) en la Institución Educativa Villa Flora, con los estudiantes que relaciono a continuación: Jhon Alejandro Llanos Acevedo, Isabella Castillo Puerta, Brayan Stiven Álvarez Agudelo, Kevin Londoño Ramírez, Sebastián Gaviria Cajares y Michael Grisales Echavarría.

Sin más por el momento, agradezco la atención prestada la presente carta, quedando a sus órdenes para cualquier, duda, aclaración o comentario que pudiese surgir de la información aquí presentada. Reciba un cordial saludo,

Atentamente,
Carlos Andres Londoño Vallejo

Nombre del estudiante: Jhon Alejandro Llanos
Firma acudiente: [Firma]

Medellin 10 de octubre de 2018

Asunto: Carta de consentimiento

Cordial saludo, por medio de la presente, yo, Carlos Andres Londoño Vallejo, con cédula de ciudadanía, 1053800513 de Manizales, Practicante de la Universidad de Antioquia del Programa de licenciatura en teatro, pido comedidamente el permiso de ustedes como acudientes para el uso de imágenes, así como de videos, audios y material escrito para fines del proyecto de investigación que estamos realizando con su hijo(a) en la Institución Educativa Villa Flora, con los estudiantes que relaciono a continuación: Jhon Alejandro Llanos Acevedo, Isabella Castillo Puerta, Brayan Stiven Alvarez Agudelo, Kevin Londoño Ramirez, Sebastián Gaviria Cajares y Michael Grisales Echavarría.

Sin más por el momento, agradezco la atención prestada la presente carta, quedando a sus órdenes para cualquier duda, aclaración o comentario que pudiese surgir de la información aquí presentada. Reciba un cordial saludo.

Atentamente,
Carlos Andres Londoño Vallejo

Nombre del estudiante: Brayan Stiven Alvarez
Firma acudiente: [Firma manuscrita]

Medellin 10 de octubre de 2018

Asunto: Carta de consentimiento

Cordial saludo, por medio de la presente, yo, Carlos Andres Londoño Vallejo, con cédula de ciudadanía, 1053800513 de Manizales, Practicante de la Universidad de Antioquia del Programa de licenciatura en teatro, pido comedidamente el permiso de ustedes como acudientes para el uso de imágenes, así como de videos, audios y material escrito para fines del proyecto de investigación que estamos realizando con su hijo(a) en la Institución Educativa Villa Flora, con los estudiantes que relaciono a continuación: Jhon Alejandro Llanos Acevedo, Isabella Castillo Puerta, Brayan Stiven Alvarez Agudelo, Kevin Londoño Ramirez, Sebastián Gaviria Cajares y Michael Grisales Echavarría.

Sin más por el momento, agradezco la atención prestada la presente carta, quedando a sus órdenes para cualquier duda, aclaración o comentario que pudiese surgir de la información aquí presentada. Reciba un cordial saludo.

Atentamente,
Carlos Andres Londoño Vallejo

Nombre del estudiante: Michael Grisales Echavarría
Firma acudiente: [Firma manuscrita]

Medellin 10 de octubre de 2018

Asunto: Carta de consentimiento

Cordial saludo, por medio de la presente, yo, Carlos Andres Londoño Vallejo, con cedula de ciudadanía, 1053800513 de, Manizales. Practicante de la Universidad de Antioquia del Programa de licenciatura en teatro, pido comedidamente el permiso de ustedes como acudientes para el uso de imágenes, así como de videos, audios y material escrito para fines del proyecto de investigación que estamos realizando con su hijo(a) en la Institución Educativa Villa Flora, con los estudiantes que relaciono a continuación: **Jhon Alejandro Llanos Acevedo, Isabella Castillo Puerta, Brayan Stiven Álvarez Agudelo, Kevin Londoño Ramírez, Sebastián Gaviria Cajares y Michael Grisales Echavarría.**

Sin más por el momento, agradezco la atención prestada la presente carta, quedando a sus órdenes para cualquier duda, aclaración o comentario que pudiese surgir de la información aquí presentada. Reciba un cordial saludo.

Atentamente,
Carlos Andrés Londoño Vallejo

Nombre del estudiante: Sebastián Gaviria
Firma acudiente: 