



# **DANZAR, RITUALIZAR Y ESCENIFICAR LA EXPERIENCIA**

**Sistematización del proceso de investigación-creación de la obra “El ángel  
de una sola ala.”**

**HENRY ALBERTO VALLEJO UPEGUI**

**Universidad de Antioquia  
Facultad de artes, Departamento de artes escénicas  
Medellín - Colombia  
2019**

# **“EL ÁNGEL DE UNA SOLA ALA”**

## **Danza-Teatro**

**HENRY ALBERTO VALLEJO UPEGUI**

Proyecto de grado presentado como requisito para optar por el título:

## **Licenciado en Teatro**

**Asesor:** Cristian Albeiro Pulido Melo

**Línea de investigación:** Investigación - creación

**Universidad de Antioquia**  
**Facultad de artes, Departamento de artes escénicas**  
**Medellín-Colombia**

**2019**

## Resumen

El siguiente proyecto es realizado a través de una línea de investigación - creación que se centra en la posibilidad de crear a partir de las experiencias del interprete una ruta metodológica para hallar un lenguaje escénico, unos gestos propios que son atravesados por una narrativa también propia. Traspasamos diversas rutas y métodos de creación como lo fueron el método a través de la pregunta y el gesto repetitivo propuesto por Pina Bausch, también el espacio vacío y el cuerpo presente propuesto por Peter Brook; luego hallamos a Frank Natale y su danza trance ritual en la cual nos apoyamos para descubrir el componente fundamental para cruzar al ser y liberarlo por medio de la danza y la respiración.

Aparece después el performance como esa excusa para sacudir al espectador, romper la cuarta pared y sumergir al público en la pieza volviéndolos parte de ésta, regalándonos así la simbología del acontecimiento compartido donde tanto las sensaciones vividas por el intérprete, así como las experimentadas por el espectador se intercalan e inician a desarrollar la complicidad actor - espectador alrededor del mismo acontecimiento representado.

Finalmente el amor como fuente, danzar su danza, devenir teatro, presentación y representación y otros de los elementos hallados en los reencuentros exploratorios de la creación de la obra de Danza Teatro “El Ángel de una sola ala” se presentan aquí para relatarse a través de la experiencia pues éstos nacieron por un deseo hacia la creación, por pregunta por el cuerpo, el movimiento y su capacidad, y por ultimo por una pregunta propia hacia la Danza Teatro y su infinita capacidad de reavivar el ser de quien se atreva a explorarla.

## **Abstract**

The following project is carried out through a line of research - creation that focuses on the possibility of creating from the experiences of the interpreter a methodological route to find a stage language, own gestures that are crossed by a narrative also own. We went through different routes and methods of creation as the method was through the question and the repetitive gesture proposed by Pina Bausch, also the empty space and the present body proposed by Peter Brook; then we find Frank Natale and his dance trance ritual in which we lean to discover the fundamental component to cross being and release it through dance and breathing.

Then, the performance appears as an excuse to shake the spectator, break the fourth wall and submerge the audience in the piece, turning them part of it, thus giving us the symbolism of the shared event where both the sensations experienced by the interpreter and those experienced by the viewer are interspersed and begin to develop actor-spectator complicity around the same represented event.

Finally, love as a source, dance its dance, become theater, presentation and representation and others of the elements found in the exploratory reunions of the creation of the work of DanceTheater "The Angel of a single wing" are presented here to be related through of the experience because they were born from a desire towards creation, from a question about the body, movement and its capacity, and finally from a question of its own towards the DanceTheater and its infinite capacity to rekindle the being of those who dare to explore it.



## **AGRADECIMIENTOS**

### **Al teatro por permitirme no olvidar esto que soy...**

A la existencia de seres que hicieron posible la realización de esta experiencia creativa

A mis amigos, colegas y hermanitos de la creación en esta ruta de viaje

A Diego por poner su ser espiritual, creador y apropiarse de la obra.

A Cristian Pulido por siempre ser un impulsor y un guía en el camino de la creación a través del movimiento.

Gracias infinitas por sus aportes a mis maestros de Teatro y Danza.

Y a mis padres porque sin su duda nunca me hubiese propuesto demostrarles que se puede existir de otro modo.

A la experiencia de vivir, a la vida y el universo..

## CONTENIDO

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>8</b>
<b>1.1 PRESENTACIÓN .....</b>	<b>8</b>
<b>1.2 PLANTEAMIENTO INICIAL .....</b>	<b>9</b>
<b>PREGUNTA PRINCIPAL DE INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>11</b>
<b>PREGUNTAS SECUNDARIAS DE INVESTIGACIÓN.....</b>	<b>12</b>
<b>OBJETIVO GENERAL .....</b>	<b>12</b>
<b>OBJETIVOS ESPECÍFICOS .....</b>	<b>12</b>
<b>1.3 ESTADO DEL ARTE DE LA INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>12</b>
<b>1.4 METODOLOGÍA.....</b>	<b>16</b>
<b>2. MARCO CONCEPTUAL .....</b>	<b>18</b>
<b>2.1 DANZA TEATRO .....</b>	<b>19</b>
<b>2.1.1 DEVENIR TEATRO: PETER BROOK Y EL ESPACIO VACÍO.....</b>	<b>21</b>
<b>2.1.2 DANZAR SU DANZA .....</b>	<b>26</b>
<b>2.2 PERFORMATIVIDAD.....</b>	<b>32</b>
<b>2.3 EL CONCEPTO DE EXPERIENCIA.....</b>	<b>35</b>
<b>3. DANZAR, RITUALIZAR, Y ESCENIFICAR LA EXPERIENCIA .....</b>	<b>38</b>
<b>3.1 EL AMOR COMO FUENTE .....</b>	<b>38</b>
<b>3.2 LA RITUALIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA.....</b>	<b>40</b>
<b>3.3. DE LA EXPERIENCIA A LA ESCENA.....</b>	<b>41</b>
<b>3.4 EL GESTO DANZADO .....</b>	<b>42</b>
<b>3.5 EL ACONTECIMIENTO COMPARTIDO .....</b>	<b>44</b>
<b>4. ACERCA DE LA OBRA “EL ÁNGEL DE UNA SOLA ALA” .....</b>	<b>46</b>
<b>4.1 MOTIVACIONES INICIALES .....</b>	<b>47</b>
<b>4.2 EL PROCESO.....</b>	<b>48</b>
<b>4.3 TABLAS DE ANÁLISIS DEL PROCESO .....</b>	<b>50</b>
<b>4.4 LA OBRA .....</b>	<b>85</b>
<b>4.4.1 DRAMATURGIA DE TEXTO .....</b>	<b>85</b>
<b>4.4.2 DRAMATURGIA DE LA PUESTA EN ESCENA.....</b>	<b>94</b>
<b>5. ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA Y CONCLUSIONES.....</b>	<b>97</b>
<b>5.1 EL ACTOR, EL PERSONAJE Y LA CREACIÓN DESDE LA EXPERIENCIA .....</b>	<b>98</b>

<b>5.2 LOS LENGUAJES QUE EMERGEN A PARTIR DE LA SUMA ENTRE LA DANZA, EL TEATRO Y EL RITUAL .....</b>	<b>100</b>
<b>5.3 ROLES Y RELACIONES DE TRABAJO CREATIVO .....</b>	<b>101</b>
<b>6. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>103</b>
<b>7. ANEXOS.....</b>	<b>105</b>

## 1. INTRODUCCIÓN

### 1.1 PRESENTACIÓN

“El Ángel de una sola ala” se plantea inicialmente la posibilidad de hacer de las experiencias personales un material de creación escénica, donde cuerpo y voz narran por medio de gestos, palabras y acciones los pensamientos del intérprete puestos allí. La pieza de danza teatro se crea y se desarrolla por primera vez en las instalaciones de la Universidad de Antioquia en donde inicia el proyecto como proceso final del sexto semestre: dirección, de la carrera Licenciatura en Artes Escénicas y hoy se presenta como el proyecto de grado conducente a tal título.

El deseo, la verdad, la confrontación, la ironía, la danza, el ritual y el amor son solo algunos de los temas o elementos que se introdujeron de manera aleatoria, estos fueron apareciendo con el paso de los encuentros y gracias a las primeras preguntas que se realizaron, pues éstos métodos que emergen desde las propuestas de la bailarina Philipina Bausch -de la cual se hablará más ampliamente adelante- y se reinventan constantemente entre los creadores que experimentan en torno de ellas, resultan como una guía útil para la realización de la obra.

A la luz de lo que ha sido el proceso de elaboración del presente acto creativo y de sistematización, se presentan a lo largo de los capítulos los referentes desde la danza teatro, la performatividad y el concepto de experiencia, abordados en los primeros capítulos y que tienen que ver directamente con las líneas del arte escénico en las cuales hemos decidido profundizar, debido a los intereses y necesidades que empiezan a aparecer alrededor de la creación de la pieza de danza teatro “El Ángel de una sola ala”.

Más adelante se desarrolla conceptualmente la pregunta por el danzar, ritualizar, y escenificar la experiencia cruzando los saberes construidos durante el proceso con los referentes antes presentados desarrollando la ruta de trabajo entre el descubrimiento del tema, hasta la presentación de la obra, siendo importante distinguir elementos clave: el amor como fuente, la ritualización de la experiencia, el paso de la experiencia a la escena, el gesto danzado y el acontecimiento compartido.

Luego se presenta el viaje que se vive entre las motivaciones iniciales, que durante el proceso se ven transformadas, lo que aquí se presenta sistematizado, y finalmente el resultado, la obra, en su dramaturgia de texto y en la descripción de la puesta en escena.

Finalmente se procede a plantear el análisis de la experiencia y las conclusiones que se toman frente a tres aspectos que durante la ruta de la investigación-creación sobresalieron como hallazgos, que a su vez abren nuevas preguntas y dan luces para futuros procesos y la cualificación y desarrollo de la pieza misma “El ángel de una sola ala”, como lo son: los límites entre el actor, el personaje y la creación desde la experiencia; los lenguajes que emergen a partir de la suma entre la danza, el teatro y el ritual; y la aparición de roles y relaciones de trabajo creativo que resultan claves para configurar la obra.

Del caos casi siempre resultan las mejores ideas, y es por esto que el siguiente proyecto se teje inicialmente gracias a la disposición que el actor tuvo para con éste después de un atropellado inicio.

## **1.2 PLANTEAMIENTO INICIAL**

### **PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN**

Encontrarme el arte en este camino vivencial y experiencial ha sido sin duda uno de los golpes de la vida que más ha marcado cambio en mí a mis 25 vueltas al universo, que al teatro, la danza, la música, en general a todas las artes les adeudo el que me hayan regalado la posibilidad de encontrar mi manera de expresar, de sentir, de preguntarme y de resistir, es por esto que querido indagar poco a poco en cada una de ellas para así finalmente acercarme a concluir que aunque todas son formas libres de sensibilidad, cada una de ellas trae consigo una pregunta diferente. Por consiguiente, cada una te lleva a procesos y resultados completamente distintos y es por esto que, al juntarlas, mezclarlas, atraviesan esa delgada línea de lo no visible y se manifiestan por medio de piezas teatrales, instalaciones, canciones, poesía, pinturas, performances, coreografías, monólogos, piezas de danza y demás.

Por esto y más cuestiones que tienen que ver directamente con una mirada propia de las cosas y del mundo es que me he propuesto la idea de pensar que la danza y el teatro juntas (Danza-Teatro) tienen una enorme posibilidad de atravesar al ser, de sacar y de revolver al danza-actor, de ponerlo a prueba no solo física, sino también mental y experiencialmente.

Pero... ¿hasta qué punto puede un sujeto desnudarse en la escena? ¿cuáles son estos elementos tan potentes que poseen estas dos líneas del arte que pueden posibilitar la liberación del ser? ¿qué sucede si combino danza, teatro, ritual y experiencia? ¿cómo lo conecto con el público? dudas que me han conectado con el mundo de la Danza-Teatro y sus elementos tan

potentes y precisos para hacer consciente lo inconsciente. Desde que ingresé a la carrera he querido preguntarme por mis posibilidades corporales ¿hasta dónde puedo llegar con éste movimiento? ¿qué puede mi cuerpo y qué puedo exigirle? ¿se puede danzar un gesto propio? pues me es necesario trabajar con lo banal, con lo olvidado, con esto que no queremos recordar.

La actriz, bailarina, dramaturga e investigadora Victoria Valencia se plantea el hecho de que cada uno posee unos gestos heredados, gestos y particularidades que se manifiestan sin consentimiento del ser y ella ha querido adentrarse en esto y llevarlo a la escena. En mi tercer semestre (estructura dramática) realizamos bajo su dirección la obra “En la Madrugada”, un corto cuento de Juan Rulfo que se armonizó y se creó para la escena a partir de gestos heredados de familiares cercanos, vivos o muertos, pero gestos propios, fuertes movimientos, gestos danzados, cuerpos reales y presentes, representaciones animales y fuertes críticas a la sociedad. Estos y otros hallazgos serían los manifestados en este proceso de creación los cuales fueron el resultado de sin duda alguna una de las experiencias más vívidas que he atravesado. ¿Cómo no querer seguir en esto del gesto danzado, propio y único? ¿cómo no querer llevar el cuerpo al límite para excavar en su interioridad? así inició en este viaje por la pregunta eterna del poder del ser y su infinita capacidad de manifestarse a través de sí mismo.

Este proyecto es tan solo una mirada desde lo experimentado, lo vivencial y mis construcciones del pensamiento. Me mezclo, me sumerjo en el mundo del movimiento para adentrarme en lo real y hacer una elaboración de esto para después llevarlo a la ilusión de la fantasía, los fusiono y me pregunto, indago en posibilidades pequeñas o grandes, pero cuestionamientos que solo serán posible hacer visible su respuesta a través de estos brazos, estas piernas, este torso, esta cabeza, estos ojos, esta voz y estos órganos vivos que se nos ha entregado y ponerlos en funcionamiento.

Mi pregunta por la escena va dirigida a que considero que esta contemporaneidad de la creación tiende en ocasiones a ir rumbo a la des-ritualización de la escena y el desconocimiento de la experiencia vital del creador, pues siento que esto ha ocasionado que frente a la danza se indague más frente al expresionismo corporal, encontrar un sentido más profundo en el movimiento, a veces lo que se suele poner en la escena resulta quedarse solo en el plano de la belleza, de lo bello -es esto una mirada personal a partir de las puestas de danza a las que he asistido y en las que he participado- no desde el vivir y el sentir, desde las experiencias que como se presentan en este proyecto pueden resultar siendo un material poderoso que poco se ha explorado y que son un insumo infinito de creación. A todo esto también se le acredita el hecho de que se encuentren piezas demasiado coreografiadas, tan

medidas, tan formales, carecen del elemento del riesgo y la improvisación, la conexión con ese otro ser que es el espectador y pues es esta una manera de producir una liberación conjunta, pues liberarse trae la posibilidad de trastocar la coreografía sin que importe, negar esta posibilidad limita el lenguaje y pierde la posibilidad de expandir su alcance, la técnica se sobrepone al cuerpo encerrándolo y no permitiéndole sentir interiormente la experiencia de aquello que se danza.

Frente al teatro y sus componentes me molesta que no se profundice en un trabajo sobre la voz y que se le dé su verdadera importancia tanto como al movimiento, que exista el tabú frente al cliché y no se le dé un uso adecuado en cuanto a la creación. Algunas de las obras contemporáneas no logran estremecer al espectador, no hablan de lo real y del presente, de lo que está pasando de verdad, no hay profundidad, los creadores no se apartan de su propia mirada para ponerse en el lugar del otro, se finge el sentido y aparecen así actores con cuerpos y voces mecánicas pues no se ha comprendido aún que existe un punto medio en donde se debe indagar tanto en la voz como en el cuerpo pues ambos requieren su mismo nivel de trabajo exploratorio y sensible, quizás así se logren disipar los problemas de lo que llamamos en la Facultad de Artes “la voz puesta”, es decir, que esté montada y dicha sobre el texto pues en estos actores aparece la palabra sin una apropiación del sentido y la experiencia, sin pasar por el cuerpo desde su centro hasta ser llevada al exterior.

Mi hipótesis frente a todos estos cuestionamientos que giran en torno a la creación de un nuevo lenguaje corporal experiencial, es que quizás al integrar los elementos de la danza y el teatro, y proveerlos del sentido ritual y partir de la creación desde la experiencia vital de los creadores puede por una parte proveer al intérprete de nuevos elementos para enfrentarse a la escena y la creación, así como por medio del acto de ritualizar la experiencia, entendiendo experiencia como toda la obra “El Ángel de una sola ala” posibilitar devolverle el símbolo del ritual tanto al teatro como a la danza pues el cual se ha venido visto trastocado por otros conceptos como el de espectáculo que carecen de elementos verdaderos que visitan al interprete y le posibilitan ahondar en otros ámbitos de su consciencia y del ser.

### **PREGUNTA PRINCIPAL DE INVESTIGACIÓN:**

¿Cómo escenificar las experiencias personales de los creadores a partir del lenguaje y las metodologías de la danza teatro ritual?

## **PREGUNTAS SECUNDARIAS DE INVESTIGACIÓN:**

¿Cómo lograr una verdad escénica a través del ritual y la experiencia del intérprete?

¿De qué manera pueden ser aplicadas las técnicas de creación escénicas planteadas por Pina Bausch y Peter Brook con relación a las experiencias del intérprete?

## **OBJETIVO GENERAL**

Sistematizar pautas y estrategias de trabajo que permitan la escenificación de las experiencias personales de los creadores retomando elementos del lenguaje y las metodologías propias de la danza teatro ritual.

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Descubrir herramientas para lograr una verdad escénica a través del ritual y la experiencia personal del intérprete
- Aplicar las técnicas de creación escénica planteadas por Pina Bausch, Peter Brook y Frank Natale con relación a las experiencias del intérprete
- Explorar el ritual como posibilidad de conectar al público haciéndolo partícipe activo del acontecimiento escénico.

## **1.3 ESTADO DEL ARTE DE LA INVESTIGACIÓN**

Quiero empezar haciendo referencia a una construcción del estado del arte de fuentes primarias y secundarias, que ilustran no sólo la teoría sobre el tema de mi interés sino especialmente los referentes artístico-estéticos que constituyen un punto de análisis para el ritual en la danza-teatro. Para ello, resalto:

**Luis Eduardo Delgado Ruiz, Xicatriz. Proyecto de grado para optar al título de Maestro en Arte Dramático. Universidad de Antioquia. 2016** - Allí se plantea la posibilidad de poner la sensibilidad del artista en pro de una creación a través del virtuosismo de la danza teatro y se pregunta también del rol que cumple Pina Bausch como pionera y principal investigadora de la danza teatro misma.

Como un collage, trazo por trazo y retazo por retazo se va armando esta pieza teórico-práctica. El proceso de creación se centra en la sensibilidad del artista, transportada al cuerpo y traducida a la danza-teatro como forma de expresión de nuestras emociones, de las cuestiones de cada individuo y sobretodo de las marcas que han dejado experiencias pasadas en nuestra vida (Xicatriz). Recuerdos que se transforman en pequeñas historias, pequeñas historias a las que se les ha quitado el trazo y se ha dejado solo el color. Colores que se dibujan en la piel como marcas imborrables. La restitución del tejido desgarrado, ese proceso de cicatrización está plasmado en la escena y en el texto para que el público pueda sentirse identificado frente a lo que no se puede o no se quiere decir. Es entonces cuando el espacio dejado por la herida es tapado con tejido... vuelven y revuelven movimientos, voces, gestos impulsados por lo que no queda en el olvido, deviene comprensión y toma de conciencia de que ese tejido es ahora más fuerte.

**María Claudia Mejía. Compañía Malas Compañías. Medellín 20XX - Actualidad Coreógrafa, bailarina, profesora de danza contemporánea. *Master in contemporary arts practice and dissemination* - Universidad de Girona, España, comunicadora social Periodista de la Universidad de Antioquia. Co-fundadora de la Licenciatura en Danza en la Universidad de Antioquia.**

Formó parte de la compañía Colombo Suiza Objets-Fax. Ha sido coreógrafa para el Teatro Matacandelas y Teatro Hora 25, en las obras Danzas Privadas y Hamlet en los Tiempos del Ruido. Ha coreografiado eventos de ciudad como: 7 Foro Mundial Urbano Medellín 2014, desfiles de las marcas Bronzini y Punto Blanco con el Laboratorio Creativo 3Cero2 para Colombia moda, Fiesta del Libro, Vive la Plaza del Museo de Antioquia, Feria de las Flores entre otros.

Con Malas Compañías indaga en lo que le produce curiosidad para crear obras de arte bailadas y contadas. Cifra sus claves de creación en espacios que no fueron imaginados como escenarios y en las particularidades de cada cuerpo. La danza reside en el espíritu. Ha bailado en países de América y Europa. *“Abro mis caminos para llegar al mundo entero, como cualquiera que gusta de andar sin pausa.”* **Obras:** Solo Ella - ALoInjerto - Todo me da lo mismo - Aparición - Retazos de tu tiempo - Color Colombia - Fría Mañana - Ilúmina - Besos en el parque, 2007 - Intercambio de piel entre otras.

**Fernando Zapata y Tacita´ e Plata. Compañía de danza y teatro. Medellín 1995-Actual**

**Tácita´ e plata es una Corporación Cultural y Artística que desarrolla proyectos escénicos multidisciplinarios** - Dentro de su repertorio se encuentran las obras Bocetos para una locura, Serenata para Susana, Loba vieja, El domador de sombras, Cabeza de familia, Firmes, Hel (Various), Polinices o el fracaso, Eddie, Delia- río (Ciudad Ajena).

Luis Fernando Zapata Abadía, bailarín, actor, director y dramaturgo propone unas obras en las que confluyen diferentes elementos de las artes escénicas, como el performance, la danza y el teatro, siendo la danza-teatro, unas de las principales apuestas de Tacita´ e Plata durante sus 24 años de actividades. El grupo Tacita´ e Plata comenzó a finales de 1995 cuando Fernando era director de la Ex Fanfarria Teatro con José Manuel Freydel.

La interdisciplinariedad ha marcado los lineamientos de su quehacer, además de usar la creación colectiva y las dramaturgias propias lo que les ha permitido generar un discurso desde lo propio. Sus obras son una reflexión sobre la ciudad y sobre las dinámicas que se dan al interior de la misma. La ciudad, sus calles, sus conflictos, los hombres que la habitan, son la inspiración que hace brotar las letras, las danzas y las voces en Tacita´ e Plata. Su ruta ha sido desde el cuerpo buscando una reafirmación, buscando desde donde hablar.

**Fernandez Tino. Compañía Léxplose. Bogotá. 1991-Actual La Fundación L'explose fue fundada por Tino Fernández en París en el año 1991** - como resultado de una intensa investigación en el campo de la danza contemporánea. Posteriormente se traslada a Bogotá donde es constituida como una entidad sin ánimo de lucro, con personería jurídica y capacidad civil; cuyo objetivo se centra en la promoción y desarrollo de las artes escénicas, principalmente de la danza – teatro. Desde entonces, ha realizado un trabajo ininterrumpido en la creación, investigación y difusión artística. La Fundación ha recibido múltiples reconocimientos nacionales e internacionales, que la han ubicado como una de las agrupaciones dancísticas más importantes del país; ha representado a Colombia en diversos eventos internacionales en Europa, Estados Unidos, América Latina y Asia, convirtiéndose en uno de los principales embajadores de nuestra cultura en el extranjero. Las relaciones y los comportamientos humanos han sido el fundamento de mi trabajo, el componente principal de mis obras. El bailarín es quien encarna la particularidad, lo único, que al ser expuesto en escena se vuelve reflejo de una realidad generalizada.

L'Explose trabaja, con particular atención, en sus creaciones la fusión entre la danza contemporánea y el teatro, a través de una dramaturgia escénica concreta, donde las

intenciones se traducen físicamente y los intérpretes construyen un universo emotivo claro, que hace del movimiento la manifestación teatral de sus deseos. La coreografía es animada por impulsos emotivos y el movimiento transformado en una acción consciente al servicio de la situación dramática. La danza parte entonces de la construcción de una partitura de sentimientos y emociones, donde la energía interior sobrepasa a la forma, transformando el movimiento en gesto y la danza en manifestación de una situación teatral. Para esto es indispensable construir una dramaturgia interna que da sentido y continuidad al discurso no verbal. Es en este aspecto en donde la participación de Juliana Reyes, dramaturga y directora de teatro, se vuelve fundamental puesto que aporta a los bailarines y a la historia la concreción necesaria para llenar de significados dramáticos de cada movimiento. Dentro de su repertorio se encuentran las obras: La miel es más dulce que la sangre - Tiresias o la razón de ser - El Carnaval del Diablo - Quijote cabaret literario - El mundo de miel - En caso de muerte - Celebración - Rh + - Crónica de una historia danzada - Diario de una crucifixión - Enotraparte - Tu boca - La razón de las Ofelias - Frenesí - El tiempo de un silencio - Dime lo que ves - Al salir de la crisálida - La mirada del avestruz - ¿Por quién lloran mis amores? - La huella del camaleón - La irrupción de la nada, entre otras.

**Victoria Valencia, dramaturga-directora-actriz egresada de la facultad de Derecho de la Universidad de Medellín – Colombia.** Se inicia en Medellín como actriz y trabaja en varios grupos de danza y teatro del país, como L'Explose y Mapa Teatro. Funda en el 2002 la Mosca Negra para llevar a escena sus obras, y se acompaña por un grupo de artistas de todas las disciplinas. Sus paisajes los habitan las personas que se incrustan en las fisuras de la ciudad. Sus textos y montajes han participado en festivales y publicaciones nacionales e internacionales. Los excluidos, los oprimidos, las mujeres, los desarraigados, los hijos de Caín, en últimas, los que avergüenzan la ciudad, son los protagonistas de la dramaturgia y las puestas en escena de La Mosca Negra. La Mosca Negra se funda en Medellín en el 2002, como concepto dramaturgico contemporáneo que va a develar actitudes, sucesos y acontecimientos que emergen de la raíz de la cultura, y que, a su consideración, deben instalarse en la memoria de la ciudad como reflejo de su temperamento. Sus obras se caracterizan por la intensidad de sus textos, caligrafiados como poemas dramáticos, e instalados en el espacio plástico por los personajes, que se elevan simbólicamente y cumplen sus destinos trágicos. **Obras:** 4 obras que terminan en A: “¿por qué ponen a Fulvia, Fulvia?” obra invitada al festival internacional de teatro de Manizales 2004 , “Rubiela Roja” obra invitada a los festival alternativo de Bogotá 2006, al festival de Cali 2006 y al festival de

mujeres de Bogotá 2007, “¿qué vas a decir, Rosalba?” obra invitada al XI Festival Iberoamericano De Teatro De Bogotá 2008, “Pernicia Niquitao una Verónica en la cara” ganadora XII convocatoria de Becas para la creación Artística , ciudad de Medellín 2008, apoyo Iberescena a la creación dramaturgica 2008 invitada al Festival Medellín en escena 2010 y al Festival de mujeres en escena de Cali 2010.

## **1.4 METODOLOGÍA**

Este proyecto es de carácter cualitativo, con un enfoque experiencial de la investigación-creación desde metodologías re-elaboradas desde las propuestas de Pina Bausch, Peter Brook, Frank Natale y los insumos que el performance ha propuesto y a partir de herramientas propias de la sistematización de experiencias.

Todo esto se ha realizado a través de:

1. Entrevistas al actor/bailarín.
2. Recopilación del material teórico – práctico.
3. Realización de encuentros presenciales y prácticos con el actor/bailarín para recordar el proceso.
4. Montaje y remontaje de la obra “El ángel de una sola ala” a partir de referentes como Pina Bausch y Peter Brook y las metodologías descubiertas desde la danza, el teatro y el ritual.
5. Registro y análisis de los ensayos y demás actividades durante el proceso de investigación-creación.
6. Bitácoras de trabajo.

## **ACCIONES**

1. Trabajo de Campo: Entrevistas, Encuentros y montaje y remontaje.
2. Consolidación marco teórico (Establecimiento de las fuentes y autores de referencia)
3. Análisis de las escenas: Experiencia de creación (narrar), puesta en escena (describir), métodos, didácticas, dispositivos y conceptos para la creación (exponer) y nuevos aportes (argumentar).

4. Estudio comparativos de las escenas: Experiencia de creación, puesta en escena, métodos, didácticas, dispositivos y conceptos para la creación y nuevos aportes.
5. Estructuración del contenido de documento final.
6. Escritura del documento final.

## 2. MARCO CONCEPTUAL

Iniciaremos mencionando el importantísimo rol que ha jugado la danza teatro dentro de la idea que hemos creado y construido, pues desde los inicios de la creación, incluso antes de que “El Ángel de una sola ala” se propusiera como montaje final para dicho semestre (sexto semestre: dirección), la idea de usar la danza teatro como el medio para expresar lo sensible ya se había concebido; es por esto que hablaremos de cada una de las ramas artísticas por separado y así aportar a su comprensión y resaltar la potencia que cobran cuando ambas se conectan para ser una sola.

Se inicia por abordar a Philipina Bausch y su trabajo alrededor del universo interior del intérprete que consistía principalmente en realizar preguntas a sus bailarines, preguntas que trascienden el plano de lo terrenal y habitan en un plano más alto de la consciencia en donde se hallan nuevas modalidades de expresión tanto del cuerpo como del gesto; seguido de un trabajo exploratorio alrededor del espacio vacío propuesto por Peter Brook en donde se plantea la necesidad de ver sólo al actor en medio del escenario en donde éste, con su cuerpo y su voz, será el único elemento necesario para la creación de una puesta en escena (Brook, 1968, pág. 33). Luego tomamos los elementos necesarios propuesto por Frank Natale en su libro “La danza trance: el éxtasis de los chamanes (Natale, 1997 )” en donde plantea la posibilidad de construir y llegar a una liberación del ser a través del éxtasis del cuerpo atravesado por la respiración que se produce en el instante y que hace visible el acontecimiento el cual ahora es compartido entre actor y espectador, todo esto alrededor del su significado del ritual y sus bases para construirlo.

Finalmente en el proceso de investigación - creación comienzan a ingresar otros elementos como el performance, el trabajo desde el gesto propuesto por Victoria Valencia, la organicidad del cuerpo, la espiral y el giro, elementos de utilería, escenografía, maquillaje, vestuario y sonido en los cuales se empieza a profundizar para extraer de estos su ingrediente principal y su signo propio que empezaría a formar parte de la pieza y nos elevar nuestra pregunta a un plano diferente de un campo cada vez más inexplorado.

## 2.1 DANZA TEATRO

La danza teatro se puede definir como una corriente de las artes escénicas que se caracteriza por mezclar, combinar, o transformar la danza y el teatro y hacer de estas dos líneas de las artes, una sola en donde cuerpo y voz se sumergen para crear y develar gestos propios y quizás antes olvidados. Propone también una expansión del movimiento y un devenir de posibilidades y gestos, los cuales se pueden brindar al intérprete para que al momento de enfrentarse consigo mismo en la escena, posea diversos puntos creativos y miradas.

Esta práctica emerge en Alemania en donde varios creadores, entre estos Pina Bausch y Kurt Jooss iniciaron indagaciones sobre qué más puede ofrecer para la danza el movimiento, más allá de su técnica, tal y como se enseña en el modelo de Wuppertal (La escuela que dirigía Kurt Joos), donde lo que prima es la técnica del movimiento, y es de esta manera que nace para ellos la necesidad de dejar éste a un lado para comenzar a hacer del cuerpo un lenguaje propio que empiece a contar y relatar por sí mismo a través de gestos expresivos.

Es así como se empieza a utilizar la danza teatro para hablar de aquellas cosas culturales que nos unen y hallar nuevos motores que movilicen al intérprete a crear a partir de su interior (anécdotas, historias, experiencias), gestos cargados de signos que van más allá de las formas comunes; así como lo afirma Norbert Servos en una biografía que realiza sobre Pina:

*"(...)el concepto de danza-teatro se ha convertido en un término de enciclopedia. El modelo de Wuppertal ha logrado un teatro del mundo enormemente rico en formas y colores, atmósferas e imágenes en movimiento, en el que se deja hablar de las esperanzas, las penas, los anhelos y los miedos más básicos (...) porque ha encontrado la clave para acoger las influencias culturales más diferentes y encontrar, tras esos matices y tonos tan distintos, lo que es común y lo que nos une de verdad."* (Servos, (Ed.) 2017, pág. 24)

Hablamos entonces así de una danza más sentida, de una que va más allá de la técnica de realizar movimientos con calidades perfectas, para darle paso a una danza del sentir, del develar lo que interiormente nos impulsa y crear a partir de allí estructuras corporales que den cuenta de todas las posibilidades creativas que se tienen ocultas, y que ahora pasarán a un plano de realidad y representación.

Kurt Jooss decidió dejar a un lado los tecnicismos de la danza y decidió dejar que el gesto primara sobre la escena rompiendo así con las estructuras de la danza moderna y el ballet para abrirse al nuevo camino de una danza gestual cargada de significado:

*“Kurt Jooss (...) dejó de lado la experimentación abstracta para aunar en escena las bases de la estructura de la danza académica con la gestualidad, rompiendo así con la mecanización de la técnica e integrando una imagen más natural de la danza en su forma y en su contenido.” Kurt Jooss – “La mesa verde” Pag 4*

Es así como a partir de las preguntas que realizaba constantemente a sus bailarines Pina, de la danza gestual que propone Kurt Joss con su “Mesa verde”, el teatro o espacio vacío de Peter Brook y la danza de ritual de Frank Natale; director y actor siendo tan solo unos empíricos pasionales, decidimos indagar dentro de la danza teatro por una pregunta y un deseo que nos abordó y de esta manera lograr que el cuerpo se convirtiera en el eje principal de lo se quiere hacer visible en la pieza.

Hacer visible lo experimentado, lo olvidado, un camino a seguir para re descubrir todo esto que hemos dejado pasar por alto de nuestro cuerpo, lo banal, lo “inútil” como muchos lo llamarían. El cuerpo que rompa el caparazón de la razón, será un cuerpo que se mostrará desnudo y dispuesto a enfrentarse a su propia verdad. La palabra pasa a un segundo plano, pues el cuerpo gestual prima sobre ella volviéndose el centro de atención en la escena.

La palabra dicha solo nos cuenta la mitad de una historia, nos relata los hechos y nos puede llevar incluso a imaginarnos tales pero, la palabra por sí sola, no logrará hacernos llegar al lugar del intérprete, a sentir con tanta profundidad lo que ahora se dice, ésta no logra situarnos en el sentir que es a lo que nos queremos acercar, pues la palabra no es más que una mínima parte de todo un engranaje que el intérprete pondrá en la escena sin temor a ser descubierto, y que ahora ni autor ni director de tal o cual texto tendrán poder sobre éste, ya que será el cuerpo del intérprete quien reencarne en todas las palabras puesta en el papel *“(…) Tal vez ambos son sólo conscientes de las palabras, pero tanto para el autor como luego para el actor la palabra es una parte pequeña y visible de una gigantesca formación invisible.”* (Brook, El espacio vacío , 1968, pág. 67)

Así pues, es como le damos la oportunidad al gesto para que sea él quien nos lleve al espacio del actor, nos eleve con él y nos transmita toda su fuerza. Nos ponga los pelos de punta, nos suba, nos baje, nos haga llorar y hasta gritar, pero esto solo se logrará si el intérprete es consciente de que lo que ahora nos enseña ya no es solo una historia o una experiencia

acontecida en su vida puesta en un texto, sino que ahora parte de su trabajo es capaz transmitirnos todo el bagaje de sentires y sensaciones que lo atravesaron allí y que ahora impulsan su movimiento, pues será solo a través del cuerpo y su fuerza puesta en el que éste logre superar ir más allá de las palabras para profundizar su interior y ganar en fuerza expresiva:

*“Los dramaturgos alemanes afines al expresionismo apelaron al gesto y al movimiento para la expresión de aquello que las palabras no alcanzaban a expresar. Sabían que el cuerpo tiene mucha mayor fuerza expresiva que la palabra y que ésta se pliega al cuerpo, intentando alcanzarlo.”* (Godines, 2012)

La danza teatro aporta posibilidades de creación, a partir del gesto más allá del texto que otorga la capacidad de darle a un movimiento la potencia y la fuerza necesaria para movilizar al espectador y llenar la escena con la verdad del intérprete, cargada de signos de múltiples lenguajes conjugados y significados en la recepción del espectador. Así pues, es como también el teatro, directores como Peter Brook, empiezan a jugar con “el espacio vacío” (Brook, 1968) como la posibilidad de hallar en el teatro la simplicidad del cuerpo para finalmente comprender que lo único que se necesita para crear es un intérprete atravesando un espacio vacío y que es a partir de allí de donde emergen los gestos más sinceros, puros y únicos que lograrían llevarnos a ver el precioso instante en que un actor se desnuda para nosotros, nada más.

### **2.1.1 DEVENIR TEATRO: PETER BROOK Y EL ESPACIO VACÍO**

El teatro es un ritual y una fabulación que responde a una serie de dudas existenciales acerca de la vida misma y del mundo. El teatro se compone de diversas miradas puestas al servicio de seres deseosos de crear y encontrarse, y de aquellos que estén en busca de una expansión de la conciencia para lograr ver más allá de lo que nuestros ojos pueden ver. Según su etimología: “la palabra teatro viene del griego *theatron* = lugar para ver y este del sustantivo *thea* = visión”, éstas podrían tomarse desde dos lugares, uno desde el sitio físico que habitamos al momento de ver una obra, es decir, la caja negra con sus respectivas luces, sillas, corredores y demás que encapsulan las vivencias que allí se representan como tratando

de mostrar así una multiplicidad de realidades; y en segundo lugar, el teatro como esa posición que tenemos frente al mundo y lo que nos rodea. Continúa igualmente siento una mirada, pero ya no como el sitio físico que se nos ofrece para disfrutar de un espectáculo, sino para pensarnos a nosotros mismos como seres que habitamos este mundo y por ende se nos regala el derecho de poder contar, relatar, representar lo que nos parece y lo que no.

Es justo en esa parte del teatro en la que nosotros deseamos indagar, en ese lugar del yo consciente, de que lo que pasa a mi alrededor no está tan bien como los medios lo muestran y lo exhiben. El teatro es un grito de auxilio, pues aquí se muestra la realidad tal y como se vive. El teatro condensa la vida en un presente a ser contado, de una guerra constante pero silenciosa, va más de allá de las zonas de confort y la zonas de seguridad que nos privan de lo cruel que puede llegar a ser vivir, tal y como lo menciona Juliana Reyes, dramaturga de la compañía L'Explose de Bogotá: *“Por más que intentemos crear zonas de seguridad y confort, la realidad – y más aún la del teatro, que es la vida condensada en un arte que ocurre en el presente – nos demuestra que vivimos en un mundo inseguro y que en eso consiste el riesgo de vivir.”* (Reyes., en el corazón de la creación, 25 años de L'Explose, 2018)

Es así como en el teatro desde una postura política, aparece el verdadero sentido de las cosas, las razones del porqué existen y de qué manera influyen sobre nosotros. Es necesario resistirse para que el cuerpo logre vivir una transformación que lo lleve más adentro de las circunstancias, y para esto es necesario olvidarse de todo, de uno mismo y de su historia para de esta manera empezar a crear nuevas modalidades de pensamiento, así como nuevas posturas sobre nuestro entorno. Esta transformación nos permitirá ahondar en los grandes obstáculos y empezará a dar paso a lo sensible, al sentir y sacar a luz todo lo reprimido que ahora pasará a tener voz y cuerpo propios, nuevos y dispuestos a no callar nada como lo menciona Consuelo Pabón:

*“Es como si el cuerpo tuviera que pasar por un afuera para volver transmutado. Olvidarse de su historia personal, de su identidad, de sus rutinas, para asumir los personajes que la vida le asigne. Aquí desaparece toda subjetividad y se construyen más bien modos de existencia (...) Tal vez es en la resistencia en donde los cuerpos empiezan a saber lo que pueden. Y es aquí donde se produce el despertar como acontecimiento sensible.”* (Pabón, 219)

Esta resistencia podría lograrse sin necesidad de tener el teatro como herramienta, simplemente asumiendo una postura crítica y propia sobre las cosas y el mundo, “no comer entero” como se dice popularmente, sino pensar analíticamente cuales han sido las causas que nos han llevado a esto que somos y qué podemos hacer si no es para cambiarla, por lo menos para disipar la problemática no haciendo parte de un “montón”, al contrario desligarnos de él para crear nuevos valores y actitudes que enfrenten la masa cuestionando su modelo de vivir. Sin embargo, el asumir una postura frente a la represión no es suficiente en el caso de los artistas, para resistirse al silencio absoluto. Es por esto que aparece el teatro como una excusa, o más bien una realidad que empieza a poner en práctica todas estas nuevas formas de enfrentarse a la sociedad que empiezan a brotar del suelo, gracias a la resistencia. El teatro toma esas nuevas miradas y las pone en la escena a través no solo de la palabra cargada de sentido y verdad, sino de gestos, estructuras de movimientos y atmósferas que empiezan a develar un algo acontecido que ahora es una verdad presente.

Actuar es lanzarse al vacío, asumir el golpe y vivir la experiencia de verse en el cuerpo de otro sujeto. Desplazarse. Adentrarse en las tablas es desnudarse, DES - ANU - DARSE. Enfrentarse a la escena es por mucho enfrentarse a uno mismo, a sus grandes preguntas y dilemas que no serán resueltos pero por primera vez serán reconocidos en el cuerpo en el siempre vivieron. En el teatro se puede hablar de lo banal, de lo absurdo, de lo grotesco y de todo lo que normalmente no nos gusta escuchar, pero es allí en donde se encuentra el valor que el teatro nos da, la posibilidad de expresarnos por medio de éstas cosas que nos pertenecen y que no logramos ver, darles vida y cuerpo propio. Darle vida a lo invisible:

*“Peter Brook coloca al actor como la presencia viva que llena un espacio destinado para “hacer visible lo invisible”, el actor y su cuerpo tienen un papel fundamental: Comprender la visibilidad de lo invisible es una tarea de la vida. El arte sagrado es una ayuda a esto, y así llegamos a una definición del teatro sagrado”* (Juan Domínguez, 2008)

Del teatro no buscamos más que su verdad, su entera verdad y hallamos allí una forma de no agredir, agrediendo, de no decir, diciendo, de no actuar, actuando y de no resistirse, resistiendo.

Adentrarse en el espíritu, indagar en el interior era para mi uno de los motores que quería utilizar para con el actor, y así de esta manera lograr sacar de él lo más sincero y verdadero sin tener que sufrir ningún daño. Atravesarse y reconocerse dentro de lo que ahora

es y lo que ha sido, pues serían estos y otros los impulsos que nos llevarían a realizar un teatro vivo, un teatro real y completamente sincero creado a partir de memorias expuestas por el intérprete. ¿Pero cómo lograr sacar de allí toda una verdad para poder hacer de ella una pieza de danza teatro? ¿cómo hacer que el actor confiara tanto en él de manera tal que pudiese transformar ese recuerdo en un material escénico? ¿cómo lograr que el actor y el cuerpo fuesen de alguna manera uno solo? a estas y otras dudas responde Peter Brook en su libro “El espacio vacío” en donde hace del actor el elemento único y fundamental dentro del teatro, allí afirma que éste posee dentro de sí todo el material necesario para realizar un acto teatral: *“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.”* (Brook, El espacio vacío , 1968, pág. 1) sin embargo, al omitir el hecho de que no habría ningún elemento escenográfico y que lo único que veríamos en la escena sería un cuerpo, Brook pone al actor como el único motor creativo capaz de desplegar toda una gama de posibilidades creativas corporales, pero que para llegar a estas primero debía atravesarse a sí mismo, es decir, indagar en su espíritu y lo ya acontecido, que serían ahora el elemento útil y primario para la creación de una pieza teatral. El actor posee en sí mismo todos los elementos necesarios para la construcción de un acto teatral, regalándole a su vez un sentido o no de lo que allí se representa.

El cuerpo se hace presente en el teatro, puesto para indagar en esas herramientas creativas que poseemos pero que no sabemos dónde se encuentran; es necesario sentir un cuerpo presente, saber que está allí para de esta manera poder atravesarlo y que este nos revele de cierta manera nuestras posibilidades creativas frente a la escena:

*“El teatro es un vehículo, un medio de auto estudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación. El actor tiene en sí mismo su campo de trabajo. Dicho campo es más rico que el del pintor, más rico que el del músico, puesto que el actor, para explorarlo, ha de apelar a todo aspecto de sí mismo.”* (Brook, El espacio vacío , 1968, pág. 32)

Es de esta manera que el teatro empieza a hacer presencia en la vida del intérprete. El teatro vivo, que es movilizado por un cuerpo presente y que para ser explorado ha de cumplir con el ítem de un autoreconocimiento, para empezar a navegar por nuevos campos de la experiencia nunca antes explorados.

Así pues, tomamos el trabajo de Peter Brook como referencia, porque concibe el teatro como un acto sagrado, lo que conecta de manera directa con lo espiritual y continuamente con las experiencias personales de los intérpretes, pues de allí se extraen aquellos fragmentos de

situaciones y alientan a confiar en los impulsos que de allí provienen, además, porque pone al actor como eje fundamental y principal dentro de cualquier pieza teatral, capaz de moldear sus emociones y hacer hasta del gesto más banal, el acto invisible que se devela en un escenario o espacio vacío, pues plantea que los pensamientos solo necesitan de un cuerpo (el actor) para ser revelados y de esta manera volverse visibles ante el espectador: *“Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible hecho-visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos descubrir qué era lo mínimo que necesitaba (un actor) para poder comunicarse.”* (Brook, El espacio vacío , 1968, pág. 26) No se posee más que este cuerpo y las múltiples formas que de allí se desprendan, y es por esto que se nos hace importante indagar dentro de ese sentir, de lo que aquí se oculta y no salta a la luz, dentro de las represiones, forzarlas a salir para que cuenten lo que allí se vivió. Aquello que olvidamos o decidimos olvidar. Traerlos de vuelta y darles forma sobre este nuevo cuerpo que se construye y se transforma. No obstante, a pesar de que sentir se convierte en ese primer destello de luz sobre lo ya acontecido, es decir, sobre esas experiencias traídas de vuelta, no es suficiente con esto para que dicho acontecimiento sea digno de ser representado es un escenario, pues no basta con el sentir puesto por el intérprete.

Brook llama a este paso “el salto creativo”, hace referencia a ese paso que da el intérprete cuando logra darle un sentido a la experiencia representada a través de la “acción”, pues con este elemento el actor podrá de manera más directa encausar sus sentires y ponerlos en un solo gesto cargado de toda una significación y unos signos que se muestran en un cuerpo, ya no sólo ahogado en un sentimiento si no que recobra un valor y un sentido, regalándole a su vez una claridad que el actor cree no poseer. De esta manera Brook pone al cuerpo como un recipiente que empieza a verse reflejado por unos impulsos, que ya no solo son impulsos, sino que son acciones concretas que dan cuenta, y develan lo ya acontecido:

*“El actor veía entonces que para comunicar sus invisibles significados necesitaba concentración, voluntad, debía apelar a todas sus reservas emocionales, necesitaba valor y claridad de pensamiento. Pero el resultado más importante era el de llegar inexorablemente a la conclusión de que necesitaba la forma. No era suficiente sentir apasionadamente; requería un salto creativo para acuñar una nueva forma que pudiera ser recipiente y reflector de sus impulsos. Esto es lo que se llama con exactitud acción.”* (Brook, El espacio vacío , 1968, pág. 27)

Gracias a este teatro vivo propuesto por este autor, es que nuestra pieza de danza teatro recobra vida, dado que se encuentra atravesada por todas esas experiencias que el actor (Diego

Armando Jaramillo) quiso poner allí para que de alguna manera lo introdujeran a él en un estado de conciencia que no sería la de él mismo, pues aquí no sería Diego representando un personaje ya escrito, sino que es Diego haciendo de Diego cuando era otro Diego. Nos brinda, el teatro vivo, la posibilidad de jugar con las diversas formas de representar un algo acontecido, que fue real y que movilizó al intérprete, haciendo de las vivencias anteriores nuevos hallazgos creativos para la escena. *“En un teatro vivo nos acercaríamos diariamente al ensayo poniendo a prueba los hallazgos del día anterior, dispuestos a creer que la verdadera obra se nos ha escapado una vez más.* (Brook, El espacio vacío , 1968, pág. 4). Lo pasado prima sobre lo presente, pero el presente continúa vigente en el cuerpo. El pasado vuelve para hacerse vida y ganar territorio en un cuerpo que se obliga a desligarse de él. Es mi pasado el que construye esto que soy, pues gracias a esas experiencias y a este cuerpo hemos sabido resistir y re- existir para no ser parte de un olvido común.

### **2.1.2 DANZAR SU DANZA**

En esta búsqueda se trata no de replicar formas técnicas, o pretender llevar al actor a lugares de la virtud inscrita en unos lenguajes predeterminados del movimiento danzado, sino de instalar caminos que permitan para el intérprete el hallazgo de su lenguaje personal del danzar, como posibilidad viva y mutante de reconocimiento y proyección de sí, y desde allí provocar la identificación de quien le mira. Para ello hemos hecho una revisión de los postulados en la obra de Pina Bauch respecto del universo interior del interprete como material para la creación teatral y coreográfica, lo propuesto por Frank Natale entorno de las danzas rituales y los aportes que en el contexto de la danza teatro en Colombia ha hecho la Compañía Léxplose.

### **PINA BAUSCH: EL UNIVERSO INTERIOR DEL INTERPRETE**

*“No puedo hacer más que evocar las cosas, eso es lo que la danza significa.”*

*Pina Bausch.*

Utilizar uno de los métodos de Pina Bausch para este proyecto resultaba de cierta manera inquietante, pues si se trataba de realizar preguntas a sus intérpretes y que estos

respondieran con el cuerpo, conectaba irresistiblemente con nuestra búsqueda en el universo interior del intérprete.

Pina Bausch indagaba constantemente en el interior del intérprete, pues consideraba que de allí podrían surgir nuevas modalidades del movimiento y del gesto que iban directamente más encaminados a la representación de un sentir. El cuerpo poseía lenguaje, por lo que lograba hablar sin utilizar palabras, las palabras eran transmutadas a gestos que contaban con innumerables interpretaciones dadas por aquel que estuviese observando, se logra mirar un cuerpo dicente, hablante:

*“Bausch escribió con los cuerpos de sus bailarines y, además, utilizó palabras sin someterlas a la tiranía del significado: las palabras se muestran en la escena de Pina como algo vivo y corporal (Godines, 2012, pág. 25)*

Fue entonces así como iniciamos con la recopilación de un material corporal, que después se transformaría a una estructura de gestos develados por la búsqueda interior del actor, gestos que representan en el cuerpo del danzactor una historia de lo ya vivido y que ahora es rememorado escénicamente, pues para Pina así como para muchos creadores en el mundo el acto de crear no solo se centra en la forma del cuerpo, o de lo que devela sino que también siento que principalmente se piensan el hecho de que lo que se haga genere un impacto social, que no conecte solamente con el universo interior del intérprete sino que también ésta representación de una reflexión ya vivida logre ser transmitida a todo el que nos rodea generando así una permeabilidad colectiva que nos permitirá conectarnos con la reflexión del intérprete que termina siendo finalmente una reflexión colectiva más amplia, dejando así grandes cuestionamientos acerca de la vida misma y de la del otro:

*“Cuando Bausch pone en escena las reflexiones y preocupaciones de los propios bailarines recobra el papel político de la danza-teatro, “yo actúo” es una afirmación que reúne en un espacio la condición mínima de la política: nuestra relación con los otros. Esta acción interroga los límites de lo representacional, un juego constante entre presencia y representación.” (Brook, El espacio vacío , 1968, pág. 35)*

Es así pues como empezamos a ser visible las diferentes modalidades o los diferentes lugares que logra recibir la Danza Teatro gracias a que ésta nos permite darle el significado que se le permita pues con cada uno de los elementos que se le agregan se crean nuevas ramas,

líneas, fisuras por las cuales los nuevos creadores lograr dilucidar nuevos caminos y nuevas estrategias de hacer visible lo invisible, y todo esto gracias a la idea de que propone Pina y que la danza es danza porque todo pasa por y sólo por el cuerpo, y es teatro porque penetra al interior de los sentimientos mediante una dramaturgia particular que es capaz de mostrarnos otra realidad:

*“hay ciertos problemas para definir lo que es el teatro o la danza, el teatro del cuerpo o la danza-teatro, la danza del gesto, el arte de acción, el arte de conducta o la performance, justamente porque las artes han traspasado límites y se han creado híbridos o monstruos tipo Frankenstein que responden al signo de nuestra época; formas híbridas”* (Godines, 2012, pág. 3)

Bausch fue experimentando y construyendo un método de creación que modificó el cuerpo de los bailarines involucrándolos en la creación, a partir de preguntas y reflexiones que llevaba a los ensayos, los bailarines proponían movimientos o actos inmóviles, palabras o canciones, objetos o gestos que ella anotaba y grababa en video para después montar coreografías con un punto de vista casi cinematográfico.

El tronco del árbol genealógico de Pina se divide en dos ramas, dos culturas: la danza expresionista alemana y la performance americana. Pina Bausch vivió en Nueva York en los años sesenta, una época en la que la danza postmoderna y la performance experimentaban vínculos y rompían fronteras pues los gestos simples con los que componía sus escenas también recibían el nombre de danza debido a que consideraba que la danza no es solo una técnica singular pues sería increíblemente arrogante negar el título de "baile" a muchas otras cosas. Además de que consideraba que solo un muy buen bailarín podría lograr las cosas más simples pues nunca les exigía nada privado, por lo contrario, si algo específico pues la bailarina convierte a los bailarines en personas de carne y hueso, experimentando situaciones y emociones reales, que muchas veces eran llevadas al límite de la repetición o de la fuerza para mostrar su mundo interior. Y así la noción de cuerpo que fue desarrollando Pina a lo largo de su carrera hizo que el bailarín fuera algo más que un cuerpo interpretando, transformó al bailarín en performer, cuya presencia produce un espacio destinado para hacer visible lo invisible.

## FRANK NATALE Y LA DANZA TRANCE

Continuando con la idea del querer liberar el ser y de encontrar ese punto ideal en el que la danza se fusione con el alma y siendo una sola se convierta en un ritual, nos topamos con la idea y el concepto de danza ritual pues se dice que la danza en sí ya es un ritual, al igual que lo es considerado el hacer teatro mencionado anteriormente, la danza desde sus inicios es símbolo de ritual de místicos significados, es expresión de júbilo profanos, la danza es la muestra de la identidad de un pueblo, lo que nos diferencia, es una disciplina artística que busca darle vida a cada parte del cuerpo, movilizar lo inmóvil, devela mi yo prohibido, olvidado y lo libera pues la danza normativizada o no busca tan sólo la expresión a través del cuerpo.

Cuando pienso en danza ritual, pienso en esa conexión tan profunda que se debe tener con mi - nuestro inconsciente y pienso además en que no es tarea fácil pues adentrarse en el espíritu mismo es cuestión de conectarse con lo más sensible que se pueda percibir, es escuchar el silencio, es fluir con la música y los sonidos, es apartarse de uno para verse en frente, verse en el espejo de la realidad, conectarse con la respiración, su respiración, pues tal y como lo propone Frank Natale el bailarín se debe desprender de sí para ser poseído por su otro yo más poderoso, el espíritu:

*“Durante la danza el bailarín es poseído por el Espíritu. El Espíritu utiliza el aliento para moverse dentro y fuera del bailarín. La respiración rítmica lleva al danzante a alcanzar una vibración armoniosa con la naturaleza, además de ser la causa del encantamiento del bailarín, de sus poderes y las visiones de otras realidades.”* (Natale, La danza trance:el extasis de los chamanes., 1997, pág. 28)

La danza es una liberación del cuerpo y del espíritu a la vez pues te conecta con realidades paralelas, experiencias pasadas que terminan convirtiéndose en un potente material creativo y es ahí, en ese lugar de traer las vivencias pasadas a esta realidad en lo que nos hemos enfocado, no para darnos cuenta de lo mucho que nos hicieron sentir mal o bien en su momento, si no por indagar en cómo se representaría todo esto acontecido por medio acciones, gestos y movimientos que son ese fuego motor que impulsa la creatividad del intérprete, traspasa la línea de lo ficcional y logra hacer despertar el espíritu, te conectas con él y danzas tu espíritu, danzas lo que fuiste, danzas tus tristeza y alegrías, tus aciertos y desaciertos, danza

el amor y la libertad, danza, danza, danza lo que eres pues es la danza un vehículo para trascender lo puramente físico para alcanzar el éxtasis propio.

Sabemos de igual manera que es necesario pues para danzar que haya consigo algo que nos movilice bien sea la música, una imagen, un hecho real o ficticio o en el caso de este proyecto las experiencias amorosas de Diego. De la danza tomo toda la representación gestual que nos regala para convertirla en material creativo para la escena. Bailar es uno de los placeres más grandes de la vida, un verdadero regalo cuando lo hacemos con naturalidad, sin controlar ni guiar nuestro movimiento. Cuando bailamos más allá de cualquier forma o estilo esperado, podemos explorar y liberar nuestro flujo natural de pensamientos y sentimientos y crear espontáneamente un espacio curativo.

Cuando he participado en procesos bien sea teatrales y/o dancísticos, en cada uno de ellos se menciona muy reiterativamente la importancia de la respiración y aunque los efectos de hacerla consciente tanto en teatro como en danza son totalmente diferentes, aquí en la danza ritual la respiración en casi la llave que da paso al espíritu y logra a través del ritmo de la música y una respiración profunda balancearse y deja que sea tu cuerpo el que decida por ti, y es allí en estos movimientos que transitan en medio de una danza cargada de una energía física que va más allá de la lógica en la que encuentro experiencias visionarias que para muchos podrían ser místicas y que no atienden a ninguno de los límites impuestos por uno mismo o por el entorno. Los bailarines interpretan un sentir corporal. Ellos no escuchan la música, ellos la viven. El Espíritu visita al bailarín cuando se le invita a través del ritual y cuando esto ocurre, el bailarín desaparece y se transforma en danza.

## **L'EXPLOSE: DANZA TEATRO EN COLOMBIA**

*“Siempre me ha gustado trabajar con el cuerpo. Pero con Tino era distinto, con él era estar en medio de la danza, sin ser bailarina, sino siendo lo que soy: una actriz. Podía expresar desde el texto, pero también desde lo físico, mientras compartía escena con un bailarín que estaba bailando. “Victoria Valencia, comunicado personal, agosto de 2015 (Reyes., en el corazón de la creación, 25 años de L'Explose , 2016)*

He decidido iniciar este capítulo con esta cita de una entrevista realizada a la actriz, directora y dramaturga Victoria Valencia cuando estuvo participando como danza-actriz dentro de la compañía de danza teatro L'Explose de Bogotá. En ella relata la experiencia que vivió al enfrentarse a una pieza de danza sin tener ninguna experiencia de la misma, pues su

trabajo consistía en ser actriz e iniciaba apenas el camino hacia la dramaturgia. Habla de la libertad que su director Tino Fernández le brindaba para expresarse como ella quisiera, desplazarse por el espacio apoyada en unas premisas propuestas por él. Es evidente que Tino no buscaba dentro del cuerpo de Victoria la técnica de la danza, es decir, la forma correcta de danzar la danza, por el contrario, buscaba que ella se expresara a través de diversas sensaciones que le causaban el texto, y que de allí provenían los gestos más extraños, pero más dicentes de la actriz, los cuales él después seleccionaría y pondría en función los que considere más pertinentes para la pieza a montar.

Es en este punto del trabajo de Tino Fernández en el cual me quiero apoyar para explicar a qué me refiero con el término “danzar su danza”. Nosotros (actor y director) como unos apasionados por la danza y siendo unos empíricos de la misma, decidimos indagar en la danza por un disfrute y un deseo que hallamos en ella. Para nosotros como colectivo no era fundamental plasmar en nuestra pieza de danza teatro la manera correcta de realizar los movimientos, con grandes líneas y amplias extensiones, al contrario, queríamos de la danza ese simple gesto que puede volverse gesto dancístico gracias a una estructura, una musicalidad y un sentir que apoyan dicho gesto para sacar de allí la verdad que el intérprete pone en él, pues cada gesto lleva consigo un trozo de la experiencia depositada por el actor-bailarín. El intérprete en una pieza de danza teatro se libera de todas las formas ya propuestas de danzar y crea la suya propia, a través de sentires, emociones, sensaciones o de una simple pregunta por un algo que motiven al actor-bailarín a desplazarse por el espacio, tal y como lo hacía una de las pioneras de la danza teatro en Alemania, Pina Bausch y el mencionado buceo por la interioridad del individuo es el rasgo fundamental de su trabajo, el cual, ante la pregunta por la génesis de sus espectáculos y habiendo aclarado que estos fluyen del interior al exterior, explicó:

*Hago centenares de preguntas a mis bailarines, y ellos responden y me muestran cosas. Siempre se comienza con preguntas. Cada uno reflexiona y responde. (...) Al principio no existe nada, solo respuestas, frases y pequeñas escenas y queda todo fragmentado. Luego empiezo a relacionar una cosa que me ha parecido buena con otra (...) muchas pequeñas se convierten poco a poco en algo más grande.”* (Quiroga, 2019)

Así pues, danzar se convierte en un traslado de la conciencia, puesto que solo se danza si de verdad se siente y se comprende internamente lo que en el cuerpo confluye cuando se realizan gestos que parten de uno mismo. Danzar puede tratarse de quien puede realizar los

saltos más altos, o las piruetas más perfectas, pero en un pieza de danza teatro para crear en el espectador una intriga por lo que allí sucede debemos cargar de fuerza y sentido estos movimientos, pues en ciertas ocasiones estos se quedan solo en un plano de la conciencia, el plano de lo bello, dejando completamente a un lado el plano de lo sensible, del espacio y del tiempo pues son en estos en los cuales el cuerpo viaja verdaderamente sin límite alguno: *“Mientras tu cuerpo baila, tu alma viaja y recuerda, libre de los límites de nuestra vida, libre de las limitaciones del tiempo y del espacio* (Natale, La danza trance:el extasis de los chamanes., 1997, pág. 15)

Es por esto que tomamos de la danza lo más sutil y simple, indagamos en los rincones nunca explorados de ella y extraemos de allí la experiencia de dejarse llevar por uno mismo, olvidarse del yo consciente, a través del movimiento generando así nuevas posibilidades de expresión del cuerpo.

## **2.2 PERFORMATIVIDAD**

Al acercarnos a la pregunta por el cómo hacer que el público también sea partícipe de la pieza de danza teatro y que también sean atravesados por lo que el actor pone allí, nos encontramos con el término de “performance” o “performatividad” que termina también siendo una extensión de las artes y con esta se logra derribar la cuarta pared, lo que conlleva a la inexistencia de un orden espacial ni un privilegio de la mirada, se instala sin duda una relación directa entre el espectador y el espectáculo, además de mantener al público atento al estar rodeado por la obra. El espectador debe ser afectado, debe responder a los estímulos o como el mismo Artaud dice deben “convulsionar” con el actor, fomentar una multitud que esté atenta, en alerta a lo que está sucediendo. Asimismo, expone un teatro donde entra en juego lo imprevisible, él mismo afirma que es sustancial el peligro en escena, porque está en relación con la realidad del presente que acontece tanto para el actor como para el público.

Es así como iniciamos a indagar y a profundizar en diferentes modelos y formas de performar, pues poner el cuerpo al servicio de este modelo de las artes era acercarnos más a la desnudez que queríamos encontrar en el actor, pues el cuerpo se empieza a convertir en un vehículo por el cual atraviesan todas las emociones puestas allí y que empiezan a modificar tanto la presencia del intérprete como la del espectador, volviéndola vivencial pues el

expectante pasa de solo escuchar un discurso que se desea transmitir a ver ahora una acción cargada de un sentido experiencial dado por el actor:

*“La Performance revalida el cuerpo como vehículo, de un discurso que desea transmitir por medio del cuerpo, en una acción presenciada por un público, en efecto, subraya la experiencia tanto para el performer como para el espectador. Al ser el cuerpo performático un vehículo a la disposición del arte, las posibilidades representacionales son ilimitadas, al punto de arriesgar la vida en un acontecimiento”* (Arriagada, 2013, pág. 58)

Del performance nos interesa que nos posibilita jugar con el azar, también que se indaga en lo más adentro del ser y se materializa por medio de una acción, pues se considera que para entender y comprender el performance es necesario realizarlo. El performance en tanto creación o invención es una oportunidad para volver a ser lo que uno fue, así como para volver a ser lo que uno nunca fue, pero desearía haber sido pues antes de preguntarnos qué es o no el performance, hay que preguntar qué nos permite hacer y ver el performance tanto en términos teóricos como artísticos: *“Se aborda el performance no sólo como una forma artística, sino también tomando en consideración otros aspectos; por ejemplo, lo contemplan en su calidad de acto cotidiano, en el que se expresa una identidad cultural, o bien como vehículo de protesta política y social.”* (Taylor, 2014, pág. 45). De esta manera el actor renuncia a interpretar a otro y se cita a sí mismo en su capacidad de actor, en su posibilidad de ponerse en escena, de realizar una acción, de dirigirse al público, en una palabra, en su capacidad de ser en escena pues es en este lugar de la creación en el que no es solamente el individuo motor de la acción el que vive la performance, sino todos aquellos que observan o están involucrados de una manera activa o pasiva, ya que todos, en distinta escala espiritual, están viviendo el mismo hecho a analizar. El intérprete presenta su vivencia al público en vez de representar un estado de ánimo, un concepto o una historia y de esta manera se obtiene el grado de participación necesario para que la experiencia se convierta en vivencia. Nos proponemos llegar a un estado mental, en el que el performer o el intérprete, no solo ejecute los pasos creados sino que es necesario que sea consciente en todo momento de la vivencia que está teniendo. Así el performer presentará su vivencia en vez de fingirla y ese el único fin que pretende la obra.

Ahora bien, en “El Ángel de una sola ala” podríamos decir que el concepto de performance empieza a estar presente desde el inicio de la obra, es decir, desde que los

espectadores se encuentran afuera del teatro antes de que se toquen los tres timbres que indican el ingreso, pues allí se les dió una primera introducción a la obra donde se encontraba un altar dispuesto con varias velas color blancas y una atmósfera que se creó con sahumerio y demás hierbas, además de estar acompañado por el sonido de una pista de música sacra, aquí se les da una pequeña bienvenida, se habla un poco sobre la obra pero sobre todo en el punto en el que me quisiera enfocar es en “la carta” pues los espectadores (voluntariamente) escriben una carta de amor cliché y anónima que hará partícipe de la pieza pues en medio de la pieza el actor utiliza algunas y las lee públicamente.

En la última experiencia que tuvimos al presentar la obra ocurrieron cosas que fueron verdaderos hallazgos tanto para la obra como para el presente proyecto, pues era muy potente la atmósfera de complicidad que se generaba en el espectador para con el actor, se lograba percibir los deseos de algunos espectadores de que su carta no fuese leída a pesar de que ésta era anónima, así como también se leyeron algunas e iban apareciendo en medio de estas risas y gestos del público que revelaban su incomodidad ante esto. Varios espectadores no se arriesgaron a hacerlo y de esto precisamente se habla en el performance pues aquí aparece el arte de la acción y el desempeño del artista dentro de la obra, pues se empiezan a incluir circunstancias que no habían sido definidas anteriormente y aquellas que no se habían contemplado, sin embargo, la aparición de estas implica el poder de decisión del artista en el proceso de desarrollo y ejecución de la obra o del performance en el caso del presente capítulo: *“En el caso de la performance, los acontecimientos, la deriva, el movimiento constante, la voluntad de cambio, la frontera móvil en la que se permanece, permiten el nacimiento de concepciones interdisciplinarias que le nutren.”* (Cid, 2013, pág. 67)

Así la escena contemporánea ha nacido a partir de nuevas exigencias de resistencia que se han hecho visibles mediante el cuerpo, así la performance y la danza-teatro comparten los modos de entender la exposición y la presencia escénicas, por ejemplo, mostrando la fragilidad y los límites del cuerpo.

Dejarse “penetrar” por el papel está en relación con la propia exposición del actor, quien no vacila en mostrarse exactamente como es, ya que comprende que el secreto del papel le exige abrirse, desvelar sus secretos. Por lo tanto, el acto de interpretar es un acto de sacrificio, el de sacrificar lo que la mayoría de los hombres prefiere ocultar: es este sacrificio su presente al espectador. El performance en palabras más personales no es la transmisión del saber o del espíritu del artista al espectador, es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, es “yo

comportándome como si fuera alguien más” o “como si fuera además de mí mismo”, o “como si no fuera yo mismo”, como en el trance; pero este “alguien más” podría también ser “yo en otro estado de ser o existir”, como si hubiera múltiples “yo” en cada persona pues el actor encuentro la diferencia entre otras “formas de presentación del yo” más formales y el actuarme a mí mismo —por ejemplo, al exteriorizar un sueño, re-experimentar un trauma de la niñez o mostrar a otro lo que hice ayer— es un acontecimiento único y personal, es una experiencia más.

Y finalmente del performance portamos su elemento de la repetición donde se indaga allí en sus diferentes modalidades tanto de ritmo, como de diferencia pues la repetición construye miradas nuevas y posibilita el constante cambio en el intérprete motivando su capacidad creativa y evitando un bloqueo mental; Pina fue también una pionera en el acto de repetir pues buscaba la alteridad del movimiento y del ser:

*“La repetición performática o dinámica es un elemento técnico que Pina exploró constantemente y en ésta aparecen puntos de desigualdad, de flexión y de acontecimientos rítmicos en los que no se observa simetría posible; la repetición da lugar a la diferencia y a la alteridad.”* (Godines, 2012, pág. 47)

Es el cuerpo entonces esta masa que varía a medida que es atravesado por diferentes fuerzas que se efectúan y se relacionan afectando, cada relación de fuerzas introduce sobre la textura infinita del cuerpo ciertos gestos, ciertos rasgos, ciertas zonas de intensidad.

## **2.3 EL CONCEPTO DE EXPERIENCIA**

Cuando hablamos de experiencia nos referimos de manera personal a estas marcas o fugas que llevamos con nosotros de un algo que nos sucedió, de un acontecimiento que sucede con tal fuerza y tal impacto que deja en nosotros una memoria y es ese recuerdo el que se convierte en un deseo latente que se hará presente en ahora y se transformará en material

creativo para la indagación y creación de una puesta en escena, en el caso de este proyecto la obra de Danza-Teatro “El Ángel de una sola ala”:

*“En general se entiende por experiencia todo aquello que depende, directa o indirectamente, de la sensibilidad; es decir, el conjunto de contenidos que proceden de los sentidos, ya se refieran dichos contenidos a un acto cognoscitivo o a un acto vivencial (emocional) de modo que el ámbito de la experiencia viene a identificarse con el ámbito de la sensibilidad, de la percepción sensible.”* (Glosario de la Filosofía, 2005)

Serán entonces las experiencias que traiga consigo el intérprete el elemento a incluir dentro de la fórmula de creación de la pieza pues éstas son la motivación tanto para la creación de una dramaturgia textual, así como una partitura de acciones o gestos danzados. La conciencia es, como pleno dominio (como certeza) del ser-presente, el principio sobre el cual sería posible sustentar la realidad del sujeto; la experiencia, considerada en sí misma, es la continua pérdida de sustancia, el shock, el clic, la repetición la insistencia de la negatividad. La experiencia de la negatividad sería la forma general de la experiencia en la modernidad, quizá lo único que todavía podría llamarse “experiencia” en este contexto, apelando al sentido fuerte del término, esto es, a aquel sentido en que se hace valer la fuerza peculiar de la experiencia, su potencia de alteración, que tenga que ver con la frágil o débil advertencia de una sustracción o una sensación: apenas una sospecha, casi un malestar, un conato regularmente inhibido de desazón a propósito del hecho de que, en el proceso general de la totalización, se sustrae a cada momento, e indefectiblemente, la totalidad.

Así pues nos planteamos trabajar desde aquellas experiencias ya olvidadas o no recordadas puesto que en esta sociedad se es muy fácil callar y no apelar a la palabra y es por esto que las artes comienzan a hacerse presentes y ocupan la voz de quienes no se atreven a hablar de sí mismos o mucho peor de sus antepasados, su gestos heredados, sus guerras, sus fisuras y demás circunstancias posibles material de creación, pues aquí donde comienza el trabajo con la experiencia desde una vivencia no presenciadas pero sí representada a gran escala y con el sentido que se le halle pues en la dimensión de la experiencia se deposita, por eso mismo, la carga de problematicidad liberada por la crisis.

*“En este sentido, el problema actual de la experiencia estribaría en la insistente tendencia a la imposibilidad de la experiencia misma, no porque ya no pueda haber más experiencias, sino porque ninguna de éstas podría alterar el régimen preestablecido (programado) de posibilidad en que ellas han de encuadrarse (Oyarzun, 1998, pág. 53)*

### **3. DANZAR, RITUALIZAR, Y ESCENIFICAR LA EXPERIENCIA**

Al haber indagado y haber explorado cada uno de los puntos anteriores, se me era inevitable como director pensar en cuál sería el resultado al mezclar estas líneas del arte que en sí ya se encuentran atravesadas por el ritual, pero que siento han perdido su carga simbólica y la magia que al realizar un ritual se posee y es por esto que con el rito lo que se busca es repetir simbólicamente un acontecimiento trágico o no, dejando que el cuerpo lo explore y haga consciente, que despierte su memoria corporal hasta volver a vivir el hecho recordado para purificarse de él pues lo expulsa físicamente a través de su propio derramamiento y su propia construcción. Cuando se danza, se ritualiza y se escenifica una experiencia no solo se está representando una experiencia pasada, sino que ésta situación y gracias al elemento de la repetición se experimenta varias veces y se halla el cambio que generó dicho acontecimiento en la vida del actor.

Así dentro de lo que realizamos como búsqueda nos dimos cuenta de que la escena, la danza, la experiencia y el ritual que son los elementos que hemos elegido para este proyecto son el pilar para que el actor de esta manera logre escenificar sus hechos vividos y los coloque al servicio del arte, lo que empieza a develar una gama de gestos danzados que inician a contar y/o a develar una historia pasada en este caso las experiencias amorosas de Diego. De esta manera se gesta en la DanzaTeatro un lenguaje corporal, aunque no sólo el cuerpo será el que habla en dicha pieza, sino que también se expresa a partir de diferentes vías o medios dejando, como obra vanguardista, a los espectadores una multiplicidad de respuestas e interpretaciones posibles. No se presenta nada establecido, muy por el contrario, los materiales de la obra se definen desde la interioridad del bailarín que exterioriza algo que completará el público con sus lecturas y sentires.

#### **3.1 EL AMOR COMO FUENTE**

Ya hemos venido hablando de cada uno de los elementos que componen y han hecho posible este proyecto y hemos expuesto lo que cada uno nos ofrece y que es lo que hemos tomado y se ha hecho partícipe en la obra, de esta misma manera nos hemos preguntado por el concepto de experiencia, debido a esto y a que esta obra se creó a partir de experiencias personales del actor nos situaremos ahora en el punto de las experiencias más individuales del intérprete pues hemos decidido trabajar y ahondar más precisamente en sus experiencias

amorosas, en esos encuentros no tan afortunados que experimentó el actor en una etapa de su vida y dejaron un legado de sensaciones o más bien preguntas que él se hacía en repetidas veces.

A raíz de esto nos hicimos una pregunta que hasta el día de hoy todavía causa revuelo en nuestra sociedad y en nuestro círculo social: *¿qué es el amor?*. Indagamos con nuestros seres más cercanos los cuales al realizarles dicha pregunta antes de cualquier respuesta primaba siempre un silencio o en su defecto una minuciosa risa que ya decía más que cualquier respuesta que pudiesen dar. Muchos dijeron que era una fuerza, otros dijeron que era una decisión, pero realmente la que más captó mi atención fue: una manifestación. Y como tanto del teatro como de la danza buscamos extraer su más sincera expresión por qué no preguntarnos por lo que puede o no el amor, o qué es lo que pasa después del amor si la sociedad misma lo ha vuelto banal ¿y para qué es el teatro? para poner allí lo olvidado, lo banal, lo no recordado, lo que no se quiere decir, el teatro le devuelve la voz a las injusticias, el teatro calla no sin antes haber resistido:

*“El teatro debe llevar a la escena lo que no se ve de la vida, lo que no apreciamos. Para llevar a cabo un proyecto, debemos apasionarnos todos por ese proyecto y tener algo que decir. (...) Esto nos enlaza con el teatro mortal, que, si no tenemos un objetivo, no podremos hacer que el teatro deje de ser mortal (Brook, El espacio vacío , 1968)*

El amor ha perdido verdad, magia, conexión, significado y sentido, lo hemos normalizado así como lo hemos venido haciendo con el ritual, el teatro e incluso hasta con las plantas sagradas o los alimentos.

Cuando estos elementos el teatro, el ritual, la danza e incluso hasta el amor se colocan en el lugar en la razón es cuando empiezan a verse afectados por un pensamiento puesto en ellos y no por una conexión directa y sentida que se haya tenido hacia cualquiera de estos, es por esto que se busca elevar la consciencia y conectarse con un yo interior dentro del inconsciente que verdaderamente se pregunte y sea transitado por una vivencia, por una sensación real y presente además de ser compartida por un espectador a través de los elementos que nos ofrece el performance con su rompimiento de la cuarta pared, el teatro y su espacio vacío, la danza y su gesto danzado y la experiencia y su irrefutable sinceridad del ser:

*“Estamos hablando de magia, una que se produce en un estado alterado de la consciencia que por tanto no está sujeta a las leyes físicas. Entender significa el asesinato de la magia, y su aceptación es esencial para que se manifieste.”* (Natale, 1997 , pág. 34)

Finalmente, el amor -y es esta mi definición personal de el- es una manifestación de sucesos y de conexiones que terminan por atravesar a un ser y su inconsciente de manera positiva o negativa pero que no deja de ser una manifestación sentimental compartida directamente hacia a algo o alguien a quien recordaremos para toda la vida.

### **3.2 LA RITUALIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA**

La vida es una serie de respiraciones desde el primer, diminutivo y leve aliento que inhalamos como recién nacidos, al último estertor en nuestro lecho de muerte y es gracias a esto tan simple que logramos encontrar con el ritual, esa conexión con ese yo interior que nos moviliza y que es a la vez baúl de experiencias. Nuestro objetivo era lograr a través de la fuerza del ritual transformar aquellos gestos simples propuestos por el actor en gestos rituales significativos para él mismo y para la pieza de Danza-Teatro.

Cuando hablamos de ritualizar la experiencia nos planteamos la posibilidad de hacer de dicha experiencia algo más que sólo un acontecimiento que haya marcado nuestra vida, buscamos darle profundidad a ella, acercarnos a lo más interno de ésta y convertirla en un medio de liberación de lo interno pues inicialmente se buscaba que el actor mientras realizara la obra se limpiara de todo esto que le había dejado tanta fuga y utilizara los elementos que se pusieron a su disposición para adentrarse más a su espíritu, se conectara con él y finalmente expulsara todo lo negativo para que ahora se presentarán de manera más beneficiosa para sí y su presente, de esta manera se terminaba danzando la experiencia que ahora serían un ritual: *“El ritual se baila para expulsar las influencias negativas que son absorbidas por las llamas para que puedan volver a aparecer transformadas en armonía y bienestar.”* (Natale, 1997, pág. 38)

Ritualizar el instante, danzar la experiencia es entonces el acto de experimentar lo que se está presenciando como un acto único y sagrado para consigo mismo, es hallar el disfrute y el goce por liberar lo reprimido, lo escondido y es así como la danza nos brinda el medio para poner en escena un ritual donde el cuerpo pone en una lucha las fuerzas que se resisten

al abandono de un cuerpo organizado y te precipitan a pensar más allá de ti mismo, sin embargo, la lucha se da por un cuerpo que se resiste a ser uno solo en medio de tanta diferencia de seres que habitan dentro de uno mismo. Es necesario buscar métodos para hallar en la debilidad -si es que se manifiesta- su fortaleza, y de ahí que aparezcan en la escena estos gestos y estas acciones que van desnudando del cuerpo, poco a poco, toda su vida y su cruda humanidad.

En el movimiento es posible encontrar la emoción o la fuerza para contar, para decir, para relatar, no es necesario apoyarse en la palabra pues cuando a esta se le quita prioridad, el cuerpo empieza a primar sobre ella generando así un lenguaje propio que a su vez está siendo atravesado por emociones reales y deseosas de ser representadas. El término del ritual nos sitúa inmediatamente en otros lugares de búsqueda, en aquellos lugares inexplorados pero cargados de mucho potencial creativo, nos brinda nuevos espacio y nuevas atmósferas que potencian la obra “El Ángel de una sola ala” acercándonos así a su lugar más puro y sincero que es a lo que inicialmente se buscaba llegar.

### **3.3. DE LA EXPERIENCIA A LA ESCENA**

Como se ha mencionado ya anteriormente, el teatro o mejor dicho en general las artes han sido el único medio que me ha posibilitado la oportunidad de hablar de mí y de las cosas con las que no he podido lidiar en este mundo tan lleno de incertidumbres y de preguntas sin respuesta, es por esto y tal como lo hacía Pina Bausch, que indago casi siempre y en la mayoría de mis creaciones narrar y exponer aquellos temas existenciales que parecen nunca acercarse a una respuesta concreta pero que a su vez nadie se pregunta por ellos:

*“La artista expresaba los temas existenciales, como la vida y la muerte, a través de imágenes visionarias y de una fuerza arcaica inusual para la época. A partir de ese momento dejó de contar una historia, para contar varias historias pequeñas sobre el amor y la ternura, la soledad y el poder”* (Thorausch, 2006, pág. 15)

Es pues un gesto afirmación, expresión, comunicación y privada manifestación de la soledad, es siempre lo que Artaud llama “una señal a través de las llamas”, pero también

implica una participación de experiencia en cuanto se realiza el contacto y es quizá por eso que he ahondado tanto en el universo del intérprete, en lo que este tiene para dar dentro de cada propuesta. Lo maravilloso de esto es ver al actor regresar de pronto a ciertos pasados, ciertas historias que quizá no tienen nada que ver con aquellas que fueron “realmente” vividas, sino que pertenecen a un tiempo de devenir, pues es este nuestro material de trabajo.

Ponerlas en el contexto de una obra de Danza-Teatro requiere de un proceso auto reflexivo del equipo de trabajo creativo: entrevistas, charlas, ejercicios de reconstrucción de la memoria de los acontecimientos, pero sobretodo de generar un pacto de aceptación y cuidado antes tales sucesos y conversaciones, pues no se debe olvidar nunca que lo que se expone en la escena fueron en su momento situaciones que quizás aún dejen esquirlas dentro de quien las pone al servicio del arte, pues un cuerpo en movimiento permite expresar con gran fuerza tanto la soledad como la dicha del ser humano y si esto se repite infinitamente entonces los sentimientos rozan el límite de la locura y la muerte, se alcanza otro estado del yo presente y se descifran nuevos signos sin necesidad de ser sabios, así comprenderemos la totalidad fugaz de un segundo, de un instante.

### **3.4 EL GESTO DANZADO**

Nuestra búsqueda no se centra en tecnicismos o en la forma correcta de “danzar la danza”, -sin desmeritar el trabajo técnico que posee la danza- sino que nos preocupamos más por encontrar ese gesto simple y propio que se encuentra más adentro de la conciencia del intérprete y que será transmutado a un gesto danzado, pues éste estará atravesado por la experiencia y por un sentido que se le encuentra dado por unas pautas de trabajo precisas.

Es por esto que en esta obra no utilizamos el gesto por el gesto, por el contrario, buscamos desde el gesto la incomodidad del actor en la escena, su más entera verdad y así una vez hallado el gesto indicado transformarlo a través de los elementos del ritual y otras técnicas tomadas de las diferentes líneas artísticas antes mencionadas, que lo vuelven un gesto danzado que cuenta. Cuando los gestos corporales cotidianos se muestran en el escenario adquieren una función estética, y cuando estos además se repiten, devienen verdaderos signos teatrales, pues era así y de este modo que la bailarina Philipina Bausch indagaba y exploraba con sus bailarines de la Wuppertal, pues su trabajo se centraba en darle importancia a los gestos que evocan situaciones propias pues plantea que es ahí donde la danza teatro comienza a cobrar sentido:

*“Entre los modos de expresión reconocibles en las piezas de Pina encontramos que cobra particular importancia la gestualidad, los sonidos, el silencio prolongado, los gritos, las risas, la respiración desesperada, la palabra que evoca... Respecto de esto último Pina explicó que a veces sólo queda aludir a las cosas ya que hay situaciones que nos dejan sin palabras, y agrega: “incluso las palabras sólo pueden evocar cosas, ahí es donde la danza entra de nuevo”. (Quiroga, 2019)*

Así pues el gesto nos muestra nuevas posibilidades de creación y de transformación del cuerpo del intérprete, pues éste halla en cada uno de los gestos encontrados nuevas formas de interpretación, se deja fluir con su cuerpo que danza con ellos volviéndose uno solo, cuerpo y gesto, gesto y cuerpo que van logrando crear nuevos caminos de la creación, le brindan herramientas al intérprete para que este desde su misma experiencia le dé el significado que considere correspondiente para cada uno.

Cada uno de estos gestos propuestos y develados por el intérprete se encuentran sujetos a cualquier interpretación que el público pueda darles, pues su finalidad es encontrar la conexión entre actor y espectador para que ambos vayan por el mismo camino de sensaciones que se producen y es por esto que se hace necesario ahondar en lo que nuestro cuerpo manifiesta a diario, es necesario bailar las lágrimas, bailar las alegrías y respirar al ritmo de estas y conectarnos de manera insoluble con nuestro profundo interior:

*“Así que baila tus lágrimas y tus alegrías y deja que tu aliento y los latidos de tu corazón nos conecten a todos hasta convertirnos en la especie de los seres humanos realizadores de la Danza Trance.” (Natale, 1997 , pág. 15)*

Las preguntas para llegar al interior del intérprete y hallar en ellas los gestos propios que se buscan no sólo se realizan alrededor de cualquier tema en general, sino que también se involucran los temas de carácter personal, el actor hace memoria, por ejemplo, de la infancia, de los encuentros que había tenido, de los lugares que había visitado con aquellos hombres e incluso detalles tan minuciosos como qué ropa llevaba aquel día o qué recibí de aquel sujeto el día que lo conocí, de esta forma se empiezan a desarrollar unas preguntas que dan lugar a otras, un conjunto de imágenes que después hay que ensamblar para crear una pieza.

### 3.5 EL ACONTECIMIENTO COMPARTIDO

El elemento del performance nos llevó a pensarnos en ese instante en que se genera el rompimiento de la cuarta pared, romper esa barrera entre el espectador y actor pues como se explicó anteriormente (ver capítulo 2.2 performatividad) el performance posee los elementos necesarios para que esto suceda y es así como se empieza a hacer parte de la obra. Con el performance lo que se quiere y se busca es fusionar las sensaciones y vivencias del actor con las del espectador, haciendo de estos un partícipe más de la pieza en ejecución.

En la obra “El Ángel de una sola ala” presentamos el acontecimiento compartido y ritual incluyendo elementos atmosféricos como velas blancas, sahumerio, ambientación con música sacra y una introducción al público antes de ingresar a la obra, allí se les da la bienvenida y se les explica el hecho de porque la obra es ritual y como ellos harán parte de la pieza. Los espectadores podrán escribir una carta de amor cliché y anónima, en la que dejarán allí a ese ser que alguna vez en sus vidas dejaron una huella o una marca y deseamos decirle adiós, o gracias por haber estado allí.

Una vez ingresan a la obra, las cartas son pegadas en el telón de fondo, creando así un mural de palabras, experiencias, de vivencias de los espectadores puestas al servicio del actor el cual en algún instante de la obra los usará como mensajes de texto que le fueron enviados a él. Cuando son leídos los mensajes, es cuando se conectan todos los elementos del ritual y las experiencias compartidas dentro de la obra, pues empiezan a surgir por parte del público gestos que empiezan a develar la complicidad que se generó desde el inicio, risas, murmullos, silencio absoluto y hasta intervenciones verbales son los elementos que inician a potenciar la pieza de Danza-Teatro pues se crean síntomas de incomodidad que revelan la presencia del espectador. Observamos así que el público no está en modo alguno preparado para formar su propio juicio de manera instantánea, segundo a segundo, pues se considera un acto de fe el poner sus experiencias al servicio de la obra, tal y como lo hizo el actor para la creación de la misma. Ni el actor ni el espectador se encuentran preparados para el azar que produce la pieza, la escena y el performance teatral se convierten así en una mediación ritual evanescente entre el mal del espectáculo y la virtud verdadera del teatro. La Danza Teatro ritual se propone entonces enseñar a sus espectadores los medios para dejar de ser espectadores y convertirse en agentes de una práctica colectiva:

*“Nos hace falta entonces otro teatro, un teatro sin espectadores: no un teatro ante unos asientos vacíos, sino un teatro en el que la relación óptica pasiva implicada por la*

*palabra misma esté sometida a otra relación, aquella implicada por otra palabra, la palabra que designa lo que se produce en el escenario, el drama. Drama quiere decir acción.”*  
(Ranciere, 2008, pág. 15)

Con esta asistencia, la de ojos deseosos de goce y concentración, la repetición se convierte en acontecimiento. Entonces esta última palabra deja de separar al actor del público, a la obra del espectador; pues el acontecimiento los abraza y en este instante lo que es presente para uno lo es asimismo para el otro. También el público ha sufrido un cambio y ha llegado de la vida exterior, que es esencialmente repetitiva, a un lugar en que cada momento se vive con mayor claridad y tensión. El público asiste al actor y, al mismo tiempo, los espectadores reciben asistencia desde la escena. Se hace presente el acto de mirar y se comprende que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de atmósfera de complicidad. El espectador también actúa, observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares, en vivencias pasadas y momentos olvidados, y finalmente compone su propio poema con los elementos del poema que tiene enfrente.

#### 4. ACERCA DE LA OBRA “EL ÁNGEL DE UNA SOLA ALA”

A raíz de la relación que tienen todas las artes en sí, yo como director en formación, desde la Universidad de Antioquia, quería de alguna manera generar un vínculo entre la danza y el teatro pues he considerado desde siempre que estas dos convergen de tal manera que generan un lenguaje corporal a partir de gestos danzados que provienen de una exploración interna del intérprete a realizar la obra. Para esta propuesta “El Ángel de una sola ala” nos hemos propuesto a indagar en el cliché del amor y las experiencias amorosas de Diego Jaramillo quien interpreta a Ángel en la pieza, de allí se toman sus acontecimientos más significativos con respecto al amor y los acercamientos que ha tenido hacia el, se poetizan a través de un sentido que les damos propios y que hallamos en el camino de la creación. A cada hombre que lo había marcado, es decir, a cada experiencia por la que había atravesado le damos un nombre de personaje y le creamos una historia a través de ejercicios textuales como palabras imágenes, reflexiones de lo acontecido en cada ensayo, así mismo les creamos una escena las cuales contienen en su interior varios sucesos que van marcando su constante cambio. El actor escribe a partir de imágenes y sensaciones que surge de las reflexiones hechas en el instante, como evocaciones del pasado escrito en el cuerpo, al pensar en dichos encuentros. De allí empiezan a resultar palabras claves, lugares, nombres propios, frases completas, canciones y demás argumentos expuestos por el intérprete que empiezan a ser utilizadas en cada encuentro para dar pautas puntuales al actor, indicarle qué debe buscar y dónde lo debe buscar, motivar a la exploración de su cuerpo a partir de, llevar al éxtasis el movimiento, incomodarlo, profundizar en lo inexplorado, crear contacto con el suelo a partir de espirales, giros y calidades del movimiento. El actor se pregunta en un instante, pero responde al siguiente con el cuerpo, su cuerpo es su voz y con este debe responder a preguntas inmediatas, la energía viaja por todo su cuerpo y finalmente su vivencia se desborda.

A pesar de que al inicio de creación de la pieza hubo varios atropellos debido a otras ideas que se tenían en mente, la obra de Danza Teatro “El Ángel de una sola ala” logra recoger los elementos necesarios para redescubrir otras modalidades de creación, otros puntos focales de creación y le apuesta y se propone inicialmente devolverle al teatro y a la danza el componente del ritual pues éste ha venido siendo absorbido por las nociones de obra de teatro y de espectáculo, cuyas definiciones a mi parecer (muy subjetivo) son erróneas y corren el riesgo de ser mal utilizadas en la contemporaneidad. De igual forma y somos conscientes también de las nuevas formas y estilos de crear y de creación que se producen a diario pues no obstante el teatro aquí en la ciudad de Medellín sigue vivo a pesar de las diferencias que

hay, pues estos no dejan sin embargo de lado la posición y la idea de mantener vivo el arte, cuyo objetivo considero ha sido el más general últimamente para todas las líneas artísticas.

#### 4.1 MOTIVACIONES INICIALES

La pregunta de partida siempre fue en torno a la danza teatro y es por esto que en dicho semestre (sexto semestre: dirección) llegaron las primeras ideas de cómo lo quería hacer, cuál iba a ser mi método para poner en escena esta pregunta por la danza teatro y su poder de atravesar la verdad del ser. Al principio se me vino a la cabeza la idea de crear una obra completamente fantástica y ficcional, con personajes ficticios, exagerados y quizás muy desagradables que danzaran y explorarán sus más grandes temores para ponerlos en juego con el ritual y sus consecuencias, así fue que inicie con la idea de crear una obra llamada “Brujas” basada en un texto infantil cuya trama es la de dos hermanas que quieren hallar el poder absoluto y ser la brujas más poderosa y para esto deberían atravesar por una serie de retos puestos por un Oráculo el que les daría dicho poder, ambas pelean hasta la muerte hasta que finalmente una de ellas queda con el poder quien al final jugará en su contra.

Para esto contacte inicialmente a dos actores de la Universidad de Antioquia, de la Facultad de Artes entre estos se encontraba mi colega y amigo Diego Armando Jaramillo con el cual ya había tenido un acercamiento frente a un proceso muy similar cuando pertenecíamos al grupo Casa Naranja Teatro en Caldas – Antioquia, pero por el proceso mismo de indagación esto se descartó en la medida que reconocimos la importancia de partir, antes de cualquier presupuesto, de la experiencia personal del interprete, bajo la pregunta, repetida muchas veces por Bauch ¿Qué te mueve?

Es a raíz de esto y gracias a ese encuentro con Diego que nace la propuesta de crear la obra de Danza-Teatro “El Ángel de una sola ala”, pues el azar hizo que nos preguntáramos por el amor, ambos atravesábamos situaciones que nos llevaban a una pregunta, no la misma, pero sí una pregunta por el amor pues estábamos siendo atravesados por él en sus diferentes manifestaciones. La pregunta por la danza teatro también la teníamos en común. Ambos deseosos de ahondar en el mundo del movimiento y el gesto iniciamos este camino de la creación y de la exploración de la Danza Teatro ritual, por un deseo de sumergirnos en la posibilidad de poetizar cada una de ellas para así develar gestos, movimientos, espacios, atmósferas, incluso hasta textos propios que serán ahora posibilidades para la creación de una puesta en escena sincera llena de componentes tanto dancísticos como teatrales, pero sobre

todo cargada de una sinceridad poética, de una experiencia compartida, de un performance ritual propuesto colectivamente. Todo esto con varios fines: de potenciar la capacidad creativa del actor/bailarín utilizando elementos de sí mismo, devolverle al teatro y a la danza el componente del ritual, crear un lenguaje corporal a partir de las experiencias del creador y finalmente mantener vivo el arte.

Para concluir profundizamos en autores cuyas investigaciones estuviesen relacionadas con el proyecto a realizar, indagamos así en las técnicas de creación escénica planteadas por Philipina Bausch, Peter Brook y Frank Natale, pues estos se convierten en pilares fundamentales para la creación de un lenguaje corporal, pues estos al mezclarse y ser explorados le posibilitan de manera paulatina al actor/bailarín la capacidad de traer sus experiencias al presente y así desnudar lo que podríamos llamar “Intimidad” amorosa, familiar, o una pregunta por un algo personal.

Se debe tener en cuenta que es al parecer muy importante que en un trabajo colectivo se den unos roles para que todas las piezas funcionen perfectamente, sin embargo, actor y director siempre tuvimos una relación más allá de ser tan solo un director o un actor, pues conocernos en el camino de la creación fue sin duda alguna una conexión que no podía desaprovechar, así mismo como las capacidades corporales y actorales que posee el intérprete, pues finalmente él es un “hermano de la creación y de la vida”. Es por esto que he procurado por respetar y agradecerle infinitamente por poner no solo su talento, sino también sus experiencias y sus historias verdaderas al servicio de la creación de una puesta en escena y finalmente hacerlo una realidad.

## **4.2 EL PROCESO**

Tanto el material corporal como el material coreográfico se hicieron de manera colectiva y por medio de encuentros de exploración, el material corporal surgía a partir de una serie de experimentaciones basados en las técnicas de Pina, Brook y Natale que generaban gestos conjuntos que se seleccionarían para entrar a ser parte de la pieza. La tarea creativa del actor no se vinculaba a la reproducción mimética de un personaje ya existente sino a la producción subjetiva, por lo tanto, personal y única de sus modos de vivenciar y expresar las situaciones dramáticas. En ese proceso, el actor estará creando su propio sistema de significados, construyendo una dramaturgia propia para desarrollar su creación.

Mi trabajo como director ha consistido sobretodo, además de generar preguntas al actor para buscar su motivación, en precisar la dirección y el foco del movimiento con el fin de hallar su máxima expansión, pocas veces tuve que modificar movimientos o incluso crear algunos para que el intérprete los realizará, la mayor parte fueron construcciones de pensamiento y gestos extraídos por parte del actor mismo quien explora muy bien el movimiento, crea conciencia de su propia “vivacidad”, de su presencia del aquí y del ahora, son diversos los elementos que componen la construcción dramática o dramaturgia del actor, sin embargo, todos ellos confluyen en el cuerpo. El cuerpo del actor es ahora el objeto y el sujeto poético del teatro. Es a partir de su experiencia sensible del mundo que el actor logra restaurar el comportamiento en la escena y esa restauración se comunica, inevitablemente, con el cuerpo. De allí que surja el nombre del personaje “Ángel” quien se construye por una sensación que atravesaba el actor de no saber si era él quien sentía esto o se trataba de otro ser mágico cuyo nombre desconocíamos, pero sabíamos se encontraba allí, dentro de él (otro yo quizá). Ángel, el ángel de una sola ala es el nombre poético que hemos decidido darle para simbolizar aquel ser que fue Diego cuando vivenció aquellas experiencias amorosas y que emprendió vuelo a otros lugares fuera de la soledad.

Luego fueron apareciendo elementos escénicos a raíz de unas necesidades particulares del actor y de una simbología de las cosas que se buscaba generar, aparecen una mesa y un teléfono modelo antiguo como primeros elementos de utilería, se explora alrededor de ellos a partir de varios ejercicios de repetición, espirales y calidades de movimientos, gestos danzados de donde surgen y se crean las primeras partituras de acciones corporales presentadas por el intérprete. Después llegan elementos como la música en donde también hallamos mucho material creativo pues al descubrir al artista René Aubry y su mezcla de armonías clásicas con instrumentos modernos generaba indudablemente sensaciones en la corporalidad del actor que inmediatamente inducían al movimiento, al gesto, el actor decía que este artista y su música le crean imágenes generadoras, de por sí ya tenía conexión con la música, pero lo que le producía este artista era algo a veces inexplicable. Además de presentar en la obra grabaciones de las personas que en realidad habían acompañado al actor en dichos instantes se utilizaron para crear así otros personajes que hablarían con Ángel.

La relación de estos elementos se encuentra desde el inicio hasta el final de la obra, no se desligan nunca. Ni la acción escénica de la acción dramática. Cada acción realizada no es una en sí misma, sino que está compuesta por una estructura de acciones que se movilizan dentro de la pieza. Para finalizar, elementos como las luces, el vestuario, el maquillaje y algunos otros de utilería aparecen con el paso de los encuentros y en medio del proceso de

creación pues, así como los antes mencionados, todos empiezan a surgir y reaparecer a raíz de unas necesidades de creación colectiva.

### 4.3 TABLAS DE ANÁLISIS DEL PROCESO

Tabla 1

<b>ESCENA 1: EL INICIO</b>			
<b>DRAMATURGIA</b>			
<b>Suceso</b>	<b>Texto</b>	<b>Acción dramática</b>	
<b>1. CAER</b>	<b>Ángel:</b> Existió en un lugar donde habitaban los ángeles, ángeles poderosos, persuasivos, intrigantes y solitarios. Contemplando a los humanos en la distancia, visitándolos en sueños pero sin poder tocarlos, porque al hacerlo podrían perder sus alas. Uno de ellos movido por el anhelo, la pasión y la sombra de la soledad que lo cubría, se arriesgó y se lanzó. Perdió una de sus alas.	Ángel aparece de espaldas y se encuentra en medio de un lugar solitario, un espacio vacío y desierto el cual se encuentra envuelto en una fuerte tormenta de viento. Reconoce el espacio y mira a todos los lugares como si se tratara de encontrarse muy confundido y mal herido. Se prepara pues aquí inicia su viaje en el mundo de los hombres y manifiesta la razón por la cual ha caído a este lugar.	
<b>PUESTA EN ESCENA</b>			
<b>Acción escénica</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Sonido</b>	<b>Escenografía / Utilería/Vestuario</b>
El actor sale de detrás del telón, más específicamente de la esquina izquierda del escenario, camina de espaldas mientras se ubica en el centro del espacio. Al fondo un sonido de fuerte tormenta que es apoyado por una luz azul cenital central. Allí y de	1. Luz de fondo central color azul	1. En la entrada del público se escucha el sonido de música sacra. 2. Al iniciar la obra inicia el sonido de una fuerte tormenta	1. El actor lleva puesto una falda color negro junto con unas medias de malla en las piernas y en el torso. Atrás en la espalda lleva consigo una única ala color negro y plateado.

espaldas dice este primer texto.			
ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA			
Pautas de trabajo	Proceso de montaje	Hallazgos y Dificultades	
<p>1. Se le dice al actor que busque un punto neutro de inicio, un lugar de partida y un lugar de llegada y que lo haga de la manera más neutra posible.</p> <p>2. Tener en cuenta la presencia escénica.</p>	<p>1. El actor propone iniciar de detrás del telón, de espaldas lo que nos regaló la posibilidad de jugar con el misterio del personaje.</p> <p>2. Se le pide que lo haga primero lento y luego rápido para encontrar un punto medio cargado de ritmo.</p> <p>3. Se le pide que le de vida a su espalda con pequeños gestos de respiración que vayan de ascendiendo.</p>	<p>1. El actor acata rápidamente las primeras premisas y explora a medida que realiza una repetición, lo que nos permitió avanzar con fluidez.</p> <p>2. El actor encuentra algunas dificultades al caminar de espaldas y con la falda larga. Se acorta un poco la falda.</p> <p>3. El actor demuestra que tiene presencia escénica pues logra fuerza y genera misterio cuando entra de espaldas.</p>	

Tabla 2

<u>ESCENA 1: EL INICIO</u>			
DRAMATURGIA			
Suceso	Texto	Acción dramática	
<b>2. RECONOCER</b>	<p>Había caído en el desierto, el de los hombres. Anduvo sin rumbo mientras curaba sus heridas.</p> <p>Aprendió a hacer el fuego de los hombres y empezó a danzar alrededor al ritmo del resonar de los maderos que ardían, cubriéndose de la helada noche.</p>	<p>Ángel empieza a abrazarse a sí mismo lentamente al ritmo de una melodía, observa a su alrededor asegurándose de poder empezar a caminar y empieza a danzar, va hacia el frente como pidiendo auxilio, realiza varios gestos de confrontación. Al parecer todo indica la caída a un nuevo mundo que será completamente nuevo para él.</p>	
PUESTA EN ESCENA			
Acción escénica	Iluminación	Sonido	Escenografía / Utilería/Vestuario

<p>El actor realiza varios gestos de espalda, se roza y se abraza, luego se desplaza de espalda con un gesto temerario, es el inicio de la primera coreografía: la caída. Realiza varios gestos, se lanza al piso y al público pidiendo aceptación, se levanta y muestra sus alas, repite los movimientos varias veces. Finalmente busca rodear un teléfono que se encuentra sobre una mesa y comienza a danzar y girar repetidas veces alrededor de ellos. Termina sentado sobre la mesa.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Luz de fondo central color azul.</li> <li>2. Luz cenital color blanca.</li> <li>3. Luz de piso frontal izquierda color blanca.</li> <li>4. Luz de piso trasera derecha color blanca.</li> <li>5. Luz central derecha sobre la mesa y el teléfono color blanca.</li> </ol>	<p>CANCIÓN: Renè Aubry - Aquarelle</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Actor con falda y medias de mallas color negras.</li> <li>2. Una mesa color negra y delineada con líneas blancas ubicada al lado izquierdo central del escenario.</li> <li>3. Un teléfono color blanco, delineado con líneas negras ubicado sobre la mesa.</li> <li>4. Un biombo color blanco ubicado al lado izquierdo en la parte trasera del escenario.</li> </ol>
--	---	--	---

### ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA

Pautas de trabajo	Proceso de montaje	Hallazgos y Dificultades
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Se le dice al actor que interprete con varios gestos una caída.</li> <li>2. Se le dice que seleccione los más significativos para sí y cree una partitura inicialmente de 5 gestos que componen esta partitura, luego se aumenta la cantidad de gestos.</li> <li>3. Memorizar la partitura.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Se le pide que presente su partitura y la repita varias veces.</li> <li>2. Se hace la partitura inicialmente de espaldas y empiezan a aparecer los primeros gestos: rozarse-acariciarse.</li> <li>3. Luego de presentar la partitura, ingreso a precisar los movimientos seleccionados, se les da carácter, fuerza, precisión y sentido y con este</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Se crea el inicio de la obra a partir de palabras claves, sensaciones y gestos.</li> <li>2. Se explora por primera vez el espacio, el suelo se hace presente y empieza a conectarse con el actor.</li> <li>3. El actor halla dificultades para caer al suelo y levantarse rápidamente.</li> <li>4. Insistir en ampliar los movimientos, así como dejar de temerle al suelo.</li> <li>5. Se exploran las calidades de movimiento, los ángulos, los niveles y ritmos. Juego del gesto repetido.</li> </ol>

4. Se le pide que tenga presente algunas palabras claves: tormenta-desolado-desierto-caer y las que halle en el proceso.	mismo método se crea toda la primer coreografía de la pieza de danza teatro: el inicio. 4. Se dirige la mirada muy inicialmente al público, se rompe la cuarta pared desde el inicio.	
--	--	--

Tabla 4

<u>ESCENA 2: LA LLAMADA</u>		
DRAMATURGIA		
Suceso	Texto	Acción dramática
3. LA RADIO	<p>En una hermosa noche, la luna blanca había decidido que Ángel recibiera en su resguardo a un nuevo ser que empezaría a escribir una nueva historia en la vida del Ángel: “El mago de las palabras”</p> <p><i>(Voz en off - locutor)</i></p> <p><i>“¡Muy pero muy buenas noches! Nos encontramos en sintonía con tu radio tiempo la que se escucha todo el tiempo. Y nosotros continuamos como siempre, conectando a la gente, generando nuevos espacios de encuentro, así que... si quieres conocer amigos y/o amigas puedes llamar o simplemente ¡deja tu número para que siga creciendo éste club de amigos radio tiempo!”</i></p> <p><b>Ángel:</b> <i>(con duda)</i></p> <p>¿aló? hola...¿cómo estás?... soy... soy Ángel... mu...mucho gusto, el Ángel de</p>	<p>Ángel acaba de caer al planeta de los hombres, un lugar vacío y profundo en donde lo único que observa es una enorme torre negra y un teléfono antiguo sobre ella, nada más. Reconoce el hecho de no saber dónde está, pero también reconoce sus ansias por saber que le traerá su amiga, la luna. La luna decide enviarle a Ángel a un nuevo ser para que quizás compartan una nueva historia y definitivamente querrá saber cómo termina esto. De repente Ángel escucha la voz de un locutor de radio quien lo invita a que conozca amigos a través de ésta, solamente dejando su número de contacto. Ángel se entusiasma y deja el suyo, espera una llamada. Una llamada y es “El mago de las palabras” quien haría flotar a Ángel y lo haría sentir en un mundo más mágico que del que venía.</p>

	una sola ala ( <i>para sí susurrando</i> )		
<b>PUESTA EN ESCENA</b>			
<b>Acción escénica</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Sonido</b>	<b>Escenografía / Utilería/Vestuario</b>
El actor termina la primera coreografía (el inicio) sentado sobre la mesa, a su lado izquierdo un teléfono blanco y sobre ellos una luz color blanca. Suena la voz de un locutor y el actor se desplaza a proscenio a escucharlo. El actor crea la imagen de irse, suena el teléfono, el actor contesta y dice el texto mientras enrolla el cable del teléfono por todo su brazo. Lo hace repetidas veces.	1. Luz color blanca sobre la mesa y el teléfono. 2. Luz de piso color blanca en la parte trasera derecha. 3. Luz de proscenio color blanca.	1. Voz en off, locutor de Radio Tiempo Medellín, con mix de intro de Sálvame de RBD. 2. Efecto sonido de teléfono antiguo.	1. Una mesa color negra, con líneas blancas. 2. Un teléfono modelo antiguo color blanco con líneas negras. 3. Un biombo color blanco ubicado al lado derecho en la parte trasera del escenario.
<b>ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA</b>			
<b>Pautas de trabajo</b>	<b>Proceso de montaje</b>	<b>Hallazgos y Dificultades</b>	
1. Se le pide al actor explorar la voz de un locutor de radio. 2. Se le pide al actor que empiece a indagar en la voz del personaje. 3. Exploración con el teléfono y la mesa.	1. Se le pide que realice un movimiento por signo de puntuación y se explora la voz del locutor en tono grave y se decide que sea su voz grabada y sea voz en off. 2. Buscamos formas no cotidianas de coger el teléfono y de estar sobre una mesa:	1. Se toma la decisión de que el locutor sea su voz pre-grabada y arreglada, esto para agilizar el proceso de creación y enfocarnos más precisamente en el movimiento y el gesto. 2. El actor explora repetidamente con la mesa y no logra mucho, a diferencia que con el teléfono con quien sí creó rápidamente imágenes extracotidianas de tomarlo, se lo enrolla iniciando por el brazo y finalizando en todo el cuerpo. 3. Se teje la primera escena y el primer encuentro amoroso del Ángel.	

4. Pensar en formas no cotidianas de habitar los objetos.	encima, debajo, a los lados, levantarla, voltearla, hacerla maleable.	4. El actor continúa con dificultades para permearse del suelo, no conecta aún con el lo que limita la posibilidad de avance, sin embargo, cada sesión se guarda material nuevo.
5. Se le pide al actor que ilustre las imágenes que le produzcan texto, juego de “manesita rosadita”.	3. Se exagera el movimiento de envolver el cable sobre todo su brazo y se repite varias veces.	
	4. Entro y preciso los movimientos creados por el intérprete a partir de una mirada externa, pensando en la ubicación espacial de actor y su mirada.	

**ESCENA 2: LA LLAMADA**

**DRAMATURGIA**

<b>Suceso</b>	<b>Texto</b>	<b>Acción dramática</b>
<b>4. LA CONFRONTACIÓN</b>	<p align="center"><i>(Al público)</i></p> <p align="center"><i>“Todos somos ángeles con una sola ala y solo podemos volar cuando nos abrazamos unos a otros”</i></p> <p>Esa voz tuya, tan profunda como un trueno -dijo Ángel, después de haber recibido la llamada que le daría finalmente sentido, el mago de las palabras lograría pintarle un mundo fantástico en donde él podía ser un noble caballero y yo su príncipe atrapado en la torre. <i>(Ríe)</i></p> <p>Una voz, solo una voz pudo levantar un mundo que hasta ahora Ángel veía únicamente en sueños. Él sabía de medicinas y estudiaba mucho la filosofía <i>(suspiro)</i>. Ángel se sentía en un paraíso.</p>	<p>Ángel después de haber contestado el teléfono y después de haber escuchado por primera vez la voz del ser que lo elevaría a un mundo fantástico, se muestra dichoso de poder oírlo e inmediatamente conecta con él. Hablan por horas y horas sin parar pues es evidente que ambos han hecho un clic mágico, o al menos eso parece. Ángel se pone el teléfono en el pecho como si fuese allí donde sintiese a “el mago de las palabras” y su gran voz de trueno, pues coloca el teléfono sobre la mesa y habla muy directamente a él y le manifiesta lo mucho que inicia sentir por su ser y su voz que tanto lo cautivaron. Ángel comenzaba a encontrarle sentido a su caída, ya no dolían tanto sus heridas.</p>

<b>PUESTA EN ESCENA</b>			
<b>Acción escénica</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Sonido</b>	<b>Escenografía / Utilería/Vestuario</b>
<p>El actor toma el teléfono y dice su texto, luego se lo lleva al pecho y se golpea repetidamente con él para después ponerlo sobre la mesa, fuera de su base hacia si mismo y le dice otro texto. Después el actor empieza a realizar una serie de gestos y cada uno es una palabra diferente que completan toda una oración. Lo hace repetidas veces hacia direcciones diferentes. Primero con texto luego sin texto.</p>	<p>1. Luz color blanca sobre la mesa y el teléfono.</p> <p>2. Luz de piso color blanca en la parte trasera derecha.</p> <p>3. Luz de proscenio color blanca.</p>	<p>Ninguno.</p>	<p>1. Una mesa color negra, con líneas blancas.</p> <p>2. Un teléfono modelo antiguo color blanco con líneas negras.</p> <p>3. Un biombo color blanco ubicado al lado derecho en la parte trasera del escenario.</p>
<b>ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA</b>			
<b>Pautas de trabajo</b>	<b>Proceso de montaje</b>	<b>Hallazgos y Dificultades</b>	

<p>1. Se le pide que diga el texto primero por sílabas en diferentes direcciones, luego con pausas más imperceptibles.</p> <p>2. Se le hace el ejercicio de “la entrevista” la cual consiste en hacerle preguntas random al actor y éste responde con el texto.</p> <p>3. Luego se le pide que diga el texto con gestos muy ilustrativos, de frente y de espaldas.</p> <p>4. Se le pide que configure el gesto danzado a partir de: equilibrio-centro-periferia.</p> <p>5. Luego solo gesto danzado sin texto.</p>	<p>1. Se le da un espacio al actor para que explore diferentes formas de dirigir el texto por el espacio y se selecciona hacia qué lugar va dirigida cada palabra.</p> <p>2. Se le pide que presente los gestos ilustrativos de cada palabra y que luego los junte todos, y así crear una partitura de gestos danzado que se componen de sus propios movimiento motivados por la frase “<i>todos somos ángeles con una sola ala y solo podemos volar cuando nos abrazamos unos a otros</i>”.</p> <p>3. Se crea una segunda partitura de gestos danzados más que coreografiados y se compone a partir de los términos de equilibrio-centro-periferia, ocupar todo el espacio no sólo con el cuerpo sino también con la mirada.</p> <p>4. Se sitúan puntos focales donde va dirigida la mirada del actor.</p>	<p>1. El actor empieza a hallar más conexión con el piso, se le logra ver con más fluidez al acercarse a él.</p> <p>2. El actor encuentra dificultad para crear imágenes ilustrativas, se le propone confiar más en su criterio de creación.</p> <p>3. Se descubre la posibilidad de utilizar los gestos más propios del actor pues la mayoría surgieron de momentos en los cuales el actor estaba poniendo el movimiento en la razón y no en la emoción.</p> <p>4. Se descubre la posibilidad de utilizar una misma partitura haciendo cambios sencillos, como de dirección o de interpretación, esto se dio cuando se le dijo al actor que realizará la partitura sin decir el texto, lo que preciso la idea del gesto danzado.</p>
--	---	---

<b>ESCENA 2: LA LLAMADA</b>			
<b>DRAMATURGIA</b>			
<b>Suceso</b>	<b>Texto</b>	<b>Acción dramática</b>	
<b>5. SIN RASTRO</b>	{la cosa pintaba muy bien, el sueño evidentemente se estaba convirtiendo en realidad, pero toda historia tiene dos caras} <b>Ángel:</b> de pronto un día la voz de trueno decidió no volver a tronar en sus oídos. Pasaron 2,3,4 hasta 6 días sin una señal, hasta que finalmente Ángel había comprendido que el viento de desierto había borrado su rastro de entre el polvo.	En el mundo de los hombres existen decisiones y reglas que Ángel desconocía profundamente y es por esto que empieza a vivir la cruda realidad del mundo humano. “El mago de las palabras” ha realizado su mejor truco y ha decidido desprenderse de Ángel sin ni siquiera decir adiós, dejando tan solo su rastro que prontamente sería borrado por la tormenta del desierto en el que se encontraba.	
<b>PUESTA EN ESCENA</b>			
<b>Acción escénica</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Sonido</b>	<b>Escenografía / Utilería/Vestuario</b>
El actor se baja de la mesa y empieza a realizar un secuencia de movimientos alrededor de la mesa, por debajo, encima y al costado, a su vez suena el tic tac de un reloj que le marca el tempo de cada movimiento que el actor realiza. Toma el teléfono y lo cuelga en repetidas ocasiones y de diferente manera. El último gesto lo termina debajo de la mesa, casi como aprisionado por ella.	1. Luz color blanca sobre la mesa y el teléfono. 2. Luz de piso color blanca en la parte trasera derecha. 3. Luz de piso en la parte frontal izquierda color blanca. 4. Luz de proscenio color blanca.	1. Efecto de sonido, tic tac de reloj.	1. Una mesa color negra, con líneas blancas. 2. Un teléfono modelo antiguo color blanco con líneas negras. 3. Un biombo color blanco ubicado al lado derecho, en la parte trasera del escenario.

ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA		
Pautas de trabajo	Proceso de montaje	Hallazgos y Dificultades
<p>1. Se le pide que diga el texto por sílabas y a direcciones diferentes.</p> <p>2. Se le pide al actor que por cada sílaba realice un movimiento y que tenga en cuenta: equilibrio-centro-periferia.</p> <p>3. Se le indica al actor que debe decir el texto sin soltar el teléfono y realizar a su vez gestos alrededor de la mesa teniendo en cuenta: equilibrio-centro-periferia.</p> <p>4. Se le pide que guarde los gestos más significativos y realice una partitura.</p> <p>5. Se le pide que continúe con la exploración de la mesa y el teléfono.</p>	<p>1. Se da un espacio al actor para que explore el trabajo de realizar el texto por sílabas y para la creación de una nueva partitura de gestos.</p> <p>2. Se precisan movimientos sobre la mesa y se juega con la idea de moverse siempre con el teléfono en la oreja.</p> <p>3. Entra el sonido del reloj quien nos marca el tempo en el que el actor debe realizar cada gesto y a cada lugar distinto.</p> <p>4. Se precisa la idea de realizar la partitura dos veces, una con texto y luego solo gesto.</p> <p>5. Se juntan todos los elementos anteriores y se crea una tercera partitura de gestos danzados atravesados por la dificultad que presenta el teléfono en la mano.</p>	<p>1. Se halla la posibilidad de generarle una dificultad al actor poniéndole el teléfono siempre en la mano, lo que genera nuevos movimientos a partir de dicha pauta.</p> <p>2. El actor logra desenvolverse fácilmente con el objeto del teléfono, así como cada vez va encontrando diversas formas de relacionarse con la mesa.</p> <p>3. El actor posee en general buena memoria coreográfica lo que agiliza la creación de nuevas partituras de movimientos.</p> <p>4. El actor halla dificultad al aprenderse ciertos textos que no se encuentran precisamente ligados a gestos</p>

Tabla 5

<u>ESCENA 3: ¿POR QUÉ?</u>		
DRAMATURGIA		
Suceso	Texto	Acción dramática
<b>6. SÁLVAME</b>	{La ilusión de Ángel de volver a volar se vino a pique ¡passs! No lograba entender que el mago de las palabras desapareciera de esta manera. ¡Ahh! Claro, típico truco de mago, desaparecer. Este sería	Llega después de la partida de “el mago de las palabras” un gran bocado de realidad humana que Ángel jamás habría probado, descubrió la crueldad del mundo y su facilidad de romper fantasías e ilusiones. Qué extraño comienza a sentirse Ángel después de descubrir que algo le hace falta, ahora empieza a reconocer el significado de extrañar y su

	<p>el primer “falso positivo” de la lista que se escribiría en la historia del Ángel. }</p> <p><b>Ángel:</b> Extrañarte es mi necesidad. Sobrevivo por pura ansiedad. Poco a poco el corazón va perdiendo la fe, perdiendo la voz.</p> <p><i>(suena canción - “sálvame” de RBD)</i></p> <p><i>“sálvame del olvido, sálvame de la soledad,</i></p> <p><i>sálvame del hastío, estoy hecho a tu voluntad,</i></p> <p><i>sálvame del olvido, sálvame de la oscuridad,</i></p> <p><i>sálvame del vacío, no me dejes caer jamás”</i></p> <p><i>(termina riendo)</i></p>	<p>gran valor, por más que guardara la esperanza de poder volver escuchar a éste ser, sabía incluso que su espera sería inútil. Lo había dejado caer y no volvería, nunca. ¿Qué podría salvar a Ángel de tan terrible sin sabor?</p>
--	---	--

**PUESTA EN ESCENA**

<b>Acción escénica</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Sonido</b>	<b>Escenografía / Utilería/Vestuario</b>
<p>El actor realiza por última vez la partitura creada en el suceso anterior y finaliza debajo de la mesa, como aprisionado por ella, allí suena el coro de la canción “sálvame -RBD” y éste empieza a generar la fonomímica de la letra, realizando gestos exagerados e indicando que la torre se ha convertido para él en</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Una luz de fondo central color rosa.</li> <li>2. Luz color blanca sobre la mesa y el teléfono.</li> <li>3. Luz de piso color blanca en la parte trasera derecha.</li> <li>4. Luz de piso en la parte frontal izquierda color blanca.</li> <li>5. Luz de proscenio color blanca.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Canción “sálvame” del grupo RBD.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Una mesa color negra, con líneas blancas.</li> <li>2. Un teléfono modelo antiguo color blanco con líneas negras.</li> <li>3. Un biombo color blanco ubicado al lado derecho, en la parte trasera del escenario.</li> </ol>

una prisión, simula una jaula y el hecho de no poder escapar de ella. Termina riendo y sale lentamente de ella.			
ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA			
Pautas de trabajo	Proceso de montaje	Hallazgos y Dificultades	
<p>1. Se le pide al actor que indague en el cliché tanto del amor como de los gestos y movimientos que puedan surgir de él.</p> <p>2. Se pide que continúe con la exploración de los gestos ilustrativos y muy expresivos.</p> <p>3. Utilizar el melodrama como medio de potencia expresiva.</p>	<p>1. Se trabaja y se juega con el término del cliché del amor, se exagera y se hace ridículo.</p> <p>2. Se concreta la idea de que la torre se convierta en su prisión y de allí que surjan movimientos grandes en un espacio tan reducido, generando la imposibilidad de moverse debajo de la mesa.</p> <p>3. Se aplica la exageración de la risa pues se busca la burla de la desgracia, el sarcasmo y quizás hasta un poco de humor negro.</p>	<p>1. El cliché y su potencia creadora.</p> <p>2. El actor encuentra dificultad para soltar la risa y exagerarla.</p> <p>3. El actor tiene claro lo que el melodrama significa.</p> <p>4. Gracias a la continuidad de la exploración con los objetos, se le da un segundo significado al objeto de la mesa, pues pasa de ser una torre a un prisión.</p>	

Tabla 6

ESCENA 3: ¿POR QUÉ?		
DRAMATURGIA		
Suceso	Texto	Acción dramática
<b>7. OLVI – DAR</b>	<p>{Puuura caspa, el mago de las palabras lo había dejado caer y no volvería nunca más ¿por qué? ¿por qué? ¿por qué? ¿por qué? ¿qué hice? ¿qué no hice?}</p> <p><b>Ángel:</b> y así el mago de las palabras se convirtió en un fantasma de polvo y olvido. Amor es la palabra que me cuesta a veces olvidar, olvidar,</p>	<p>Ángel reconoce que finalmente su fantasía de poder compartir con alguien se ha venido abajo, y que continua en un lugar desolado sin nadie que conteste su enorme cuestionamiento ¿por qué lo hizo? ¿por qué dejarlo así sin razón alguna? ¿había algo malo consigo? Pues parecía, ya que no hallaba motivo para haberse sentido tan volátil como lo había hecho sentir este ser. Ángel no encuentra respuesta a sus preguntas y se siente ahogado por ellas. Lo único que encuentra seguro es su presente pues será éste el medio para hallar un rumbo fijo y esperanzador.</p>

	<p>olvidar, olvidar, extrañar, extrañar, olvidar, extrañar, olvidar, olvidar, olvidar, dar, dar, dar, no dar.</p> <p>Estoy construyendo ahora un presente eterno, no como el parpadeo que ustedes acaban de dar. Soy otro tratando de ser otro.</p>		
<b>PUESTA EN ESCENA</b>			
<b>Acción escénica</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Sonido</b>	<b>Escenografía / Utilería/Vestuario</b>
<p>El actor se levanta del piso y da indicios de estar un poco molesto e indica que se va a ir y se desplaza a la parte trasera, se detiene y gira, mira al público en diagonal y comienza su partitura de gestos repitiendo “¿por qué? ¿qué hice? ¿qué no hice?” varias veces. Realiza varios gestos con su falda y se desplaza en diagonales hasta llegar al proscenio, casi al público. Dirige el texto “te extraño” al público con diferentes actos de habla y diferentes gestos, luego da dos palmadas cerca al público y se dirige a la parte de atrás recobrando la</p>	<p>1. Luz roja en la parte trasera izquierda.</p> <p>2. Luz azul en la parte central del escenario.</p> <p>3. Luz blanca en el proscenio.</p>	<p>Ninguno.</p>	<p>1. Una mesa color negra, con líneas blancas.</p> <p>2. Un teléfono modelo antiguo color blanco con líneas negras.</p> <p>3. Un biombo color blanco ubicado al lado derecho, en la parte trasera del escenario.</p>

posición del inicio de la obra.			
<b>ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA</b>			
<b>Pautas de trabajo</b>	<b>Proceso de montaje</b>	<b>Hallazgos y Dificultades</b>	
<p>1. Recordar todas las premisas de los encuentros anteriores, sobretodo tener presente siempre para crear una nueva partitura de gestos danzados: equilibrio-centro-periferia.</p> <p>2. Se le pide al actor que esta vez grabe imágenes con su cuerpo, que realice fotografías con él y guarde las más significativas para sí.</p> <p>3. Se le pide que por cada palabra realice un gesto que dé cuenta de lo que dice y que cada vez que se repita la palabra, se repita el mismo gesto.</p> <p>4. Tener en cuenta indagar en lo que puede realizar su cuerpo, no ser temeroso y egoísta con el movimiento, expansión.</p>	<p>1. Se le brinda espacio al actor para que explore y le dé un gesto a cada palabra del texto, luego se le pide que repita varias veces los gestos a diferentes direcciones.</p> <p>2. Se precisan algunos movimientos y se modifican otros desde una mirada externa para generar amplitud en ellos.</p> <p>3. Se pasa a crear una cuarta y nueva partitura de gestos danzados propuestos por el actor en relación a la sensación de tener una pregunta inconclusa.</p> <p>4. Aparece el componente de la falda pues se hallan movimientos muy interesantes que giran en torno a ella, se hace parte de la nueva partitura de gestos danzados.</p> <p>5. Aparece el componente de la espiral que nos lleva siempre al mismo lugar y es por esto que el actor vuelve nuevamente al punto inicial de partida de la obra.</p>	<p>1. Aparece y se hace visible el elemento de la falda que empieza a cobrar vida dentro de la pieza.</p> <p>2. Gracias a los diferentes encuentros y a que el actor ha demostrado tener una buena capacidad creativa así como de memoria coreográfica, se logra crear nuevas partituras de movimiento con mayor facilidad y rapidez pues el intérprete empieza a permearse y a comprender lo que buscamos del gesto danzado.</p> <p>3. Se duda de si volver a la imagen inicial de la obra y se deja pendiente por definir.</p>	

Tabla 7

<b><u>ESCENA 4: LA TORMENTA</u></b>		
<b>DRAMATURGIA</b>		
<b>Suceso</b>	<b>Texto</b>	<b>Acción dramática</b>
<b>8. SIN SOLEDAD</b>	Ángel continuaba creyendo, su alma estaba hecha de fuego.	Ángel regresa a su punto de partida y continúa conservando la esperanza de toparse ya no con éste ser que lo había olvidado tan repentinamente

	<p>Faltaban historias por construir.</p> <p>{No había perdido un ala por nada}</p> <p><b>Ángel:</b> en el desolador desierto, el viento guiaría hasta la torre a otro ser que se robaría nuevamente la admiración de Ángel. Él había desarrollado una fijación por personajes muy particulares, no eran humanos simples y comunes, o tal vez era solo yo quien lo pensaba. No lo sé. <i>(duda)</i></p> <p>“El misterioso caballero de la lluvia” acompañaría ahora las soledades de Ángel.</p>	<p>sino con alguien con quien verdaderamente pueda compartir sus días y compartirle sus sentires, él necesitaba alguien a quien querer y pertenecer. El desierto dejaría de estar tan sólo pues sorpresivamente a éste llegaría la visita de un misterioso ser que daría apertura a una nueva sensación en la vida de Ángel, volvería a sentir. “El misterioso caballero de la lluvia” llegaría y al parecer no se iría rápidamente.</p>
--	--	--

**PUESTA EN ESCENA**

Acción escénica	Iluminación	Sonido	Escenografía / Utilería/Vestuario
<p>El actor se desplaza nuevamente al punto inicial de la obra, exactamente en el mismo punto pero su corporalidad ha cambiado, se le ve cansado, agotado pero con esperanzas. Allí realiza los gestos del inicio pero con mucha más fuerza en los movimientos pues demuestra que lucha por continuar. Luego se desplaza de espaldas hacia la parte izquierda de la mesa, coloca su</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Luz centro de fondo color azul.</li> <li>2. Luz cenital color blanca.</li> <li>3. Luz de proscenio color blanca.</li> <li>4. Luz sobre la mesa y el teléfono color blanca.</li> <li>5. Luz blanca sobre público.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Efecto de sonido, tormenta de viento.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Una mesa color negra, con líneas blancas.</li> <li>2. Un teléfono modelo antiguo color blanco con líneas negras.</li> <li>3. Un biombo color blanco ubicado al lado derecho, en la parte trasera del escenario.</li> <li>4. Cuatro sobres de carta.</li> </ol>

mano derecha sobre ella y la desliza rozándola para terminar en frente de ella. Se agacha e intenta sacar algo de ella, son sobres de carta. Se dirige al público.			
<b>ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA</b>			
<b>Pautas de trabajo</b>	<b>Proceso de montaje</b>	<b>Hallazgos y Dificultades</b>	
<p>1. Se le pide al actor que mantenga las premisas de creación de los encuentros anteriores.</p> <p>2. ¿Cómo volver a hacer lo mismo sin hacerlo mismo? Se le pide que cambie de corporalidad, que indague en un cuerpo agotado.</p> <p>3. Agregarles fuerza a los movimientos para generar diferencia con la primera parte de la obra.</p> <p>4. Se le pide que tenga muy en cuenta la complicidad con el público pues muchos de los textos van dirigidos hacia ellos y está a punto de acercarlos y mirarlos fijamente.</p> <p>Romper siempre la cuarta pared.</p>	<p>1. Se juega con la posibilidad de realizar la misma secuencia de diferentes maneras, agregamos cambios en calidades de movimientos y direcciones de la voz.</p> <p>2. Hacemos visible y presente al público y buscamos hacerlos parte de la pieza hablándoles directamente a ellos, mirándolos fijamente.</p> <p>3. Se realiza los mismos movimientos del inicio y se dirigen unos nuevos que giran en torno a la mesa que ahora guarda un nuevo elemento que nos conectará más directamente con el espectador: los e-mails o las cartas.</p>	<p>1. Aparece el elemento de las cartas que utilizamos para conectarnos más directamente con el público y hacer que ellos sean partícipes de la pieza de danza teatro.</p> <p>2. Se plantea la posibilidad de que esta sea la manera de incluir el elemento del ritual que tanto se ha buscado. Nos acercamos a él.</p> <p>3. El actor se desenvuelve fácilmente con el espectador, logra conectarse a través de la mirada y sus gestos.</p> <p>4. Hallamos nuevas formas no cotidianas de caminar.</p>	

**Tabla 8**

<b><u>ESCENA 4: LA TORMENTA</u></b>		
<b>DRAMATURGIA</b>		
<b>Suceso</b>	<b>Texto</b>	<b>Acción dramática</b>

<p><b>9. EL ACERCAMIENTO</b></p>	<p><i>(Serie de mensajes - sobres de carta)</i></p> <p><b>El misterioso caballero de la lluvia:</b></p> <p>1. “Hola, me gustaron mucho tus mensajes. Te agradezco por ellos. Un saludo.”</p> <p>2. “Mmmm...creo que tenemos mucho en común...Claro, igualmente te lo compartiré luego.”</p> <p>3. “...de la obra de teatro mmm... pues no sé, pero definitivamente será encontrarnos.”</p> <p>4. “Quiero enviarte una canción que acompaña el frío, la escuchaba y se me ocurrió compartirla con vos.”</p>	<p>Ángel ha descubierto el increíble mundo del correo, las cartas y los e-mails y por este medio es que logra ahora hacer clic con “el misterioso caballero de la lluvia” pues se la pasan largas jornadas compartiendo mensajes y canciones, pero Ángel también descubre que todos tenemos gustos diferentes y sobretodo él que ha caído a un lugar completamente nuevo, pero por esto no es necesario aparentar, cosa que el ángel no había comprendido al parecer. Lo que fuera por mantener viva la llama de la pasión y el deseo de conocer más y más a este nuevo ser.</p>
----------------------------------	--	--

**PUESTA EN ESCENA**

<b>Acción escénica</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Sonido</b>	<b>Escenografía / Utilería/Vestuario</b>
<p>El actor se desplaza al proscenio y lleva consigo unos sobres de cartas, entrega una a alguien del público y le pide que por favor la lea, una vez leída el actor expresa con su rostro</p>	<p>1. Luz centro de fondo color azul clara.</p> <p>2. Luz cenital color blanca.</p> <p>3. Luz de proscenio color blanca.</p>	<p>1. Efecto de sonido, chat de facebook.</p> <p>2. Pista musical, música SACRA.</p>	<p>1. Una mesa color negra, con líneas blancas.</p> <p>2. Un teléfono modelo antiguo color blanco con líneas negras.</p> <p>3. Un biombo color blanco ubicado al lado derecho, en la parte trasera del escenario.</p> <p>4. Cuatro sobres de carta.</p>

<p>lo que le produce cada mensaje, como haciendo los emoticones de facebook, luego de que alguien lea se desplaza hacia atrás (siempre de una manera diferente) y lee uno de los mensajes que están pegados en el telón que pertenecen al público, pues antes de iniciar la obra, antes de ingresar inició el ritual de obra y se les pidió el favor de que escribieran una carta de amor cliché y anónima y en este punto de la obra se leen como conectándolos con el mundo interior del intérprete y sus emociones, sensaciones allí puestas. Cuando leen la última carta que habla de una canción que le dedican, se queda postrado en el centro de la escena como en shock escuchándola. Se avergüenza poco a poco para finalmente terminar</p>	<p>4. Luz sobre la mesa y el teléfono color blanca. 5. Luz blanca sobre público.</p>		
--	--	--	--

en medio del escenario.			
<b>ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA</b>			
<b>Pautas de trabajo</b>	<b>Proceso de montaje</b>	<b>Hallazgos y Dificultades</b>	
<p>1. Se mantiene presente: equilibrio-centro-periferia.</p> <p>2. Se le pide al actor que busque diversas formas de desplazarse por el espacio.</p> <p>3. Indagar en lo que le produce cada mensaje leído por el público.</p> <p>4. Conservar la secuencia, el cuidado, el lugar y la tonalidad de la voz.</p> <p>5. Mirar de verdad y fijamente.</p>	<p>1. Se hace un trabajo con las emociones, se le da a cada mensaje su respectiva emoción y se le agrega un gesto que dé cuenta de él.</p> <p>2. Se trabaja también la mirada verdadera, la conexión fija con el espectador y crear complicidad a través de los ojos.</p> <p>3. Se prueban diversas formas de desplazarse, pero se selecciona principalmente la de andar con agilidad, casi como arrastrando los pies por el piso, pero con un sonido imperceptible.</p> <p>4. Se juega con el azar del teatro al poner al espectador como un elemento más de la pieza de danza teatro.</p>	<p>1. Complicidad directa con el espectador.</p> <p>2. Compartir el universo del intérprete con el espectador.</p> <p>3. Se gana en los conceptos de equilibrio-centro-periferia continúan manifestándose en cada una de las nuevas partituras ya más conscientemente.</p> <p>4. Avances y agilidad en la creación de nuevas partituras de movimientos.</p> <p>5. Se halla finalmente el conector ritual que permea tanto al intérprete como al espectador: una carta de amor cliché y anónima.</p>	

Tabla 9

<b><u>ESCENA 4: LA TORMENTA</u></b>		
<b>DRAMATURGIA</b>		
<b>Suceso</b>	<b>Texto</b>	<b>Acción dramática</b>
<b>10. APARENTE</b>	{A aquel tipo le gustaba mucho la música sacra ¿música sacra? ¿alguien la conoce? Ángel no tenía ni la más mínima idea, pero como estaba jugando a ser otro para	Ángel había iniciado el juego ser otro para llamar la atención de este nuevo ser que hacía brillar sus ojos casi tan profundo como brillaban las estrellas de aquel desierto ya no tan desolado. El ángel decía haber hecho cosas que este misterioso ser gustaba de hacer pero que finalmente no eran ciertas, de igual manera ese fue siempre su objetivo, atrapar su mirada y lo logró. Concretaron sin duda alguna un lugar para

	<p>agradarle a otros... (<i>gesto de buscar en un computador</i>)}</p> <p>(<i>En el teléfono</i>)</p> <p><b>Ángel:</b> ¡Ahh! Claro claro, creo que me gusta más que el pop.</p> <p>{Lo que uno hace para gustarle a la gente }</p> <p>Y así pasaron sus días, compartiendo correos e intentando crear un encuentro, un verdadero encuentro.</p> <p>¿Cómo será? ¿será alto?</p> <p>¿bajo? ¿lucirá igual que en las fotos.</p>	<p>su primer encuentro que sería la respuesta que tanto anhelaba responder, dejaría finalmente de ser tan misterioso y revelaría así sus sentires por él, su única esperanza: que fueran similares a los suyos.</p>
--	--	---

**PUESTA EN ESCENA**

Acción escénica	Iluminación	Sonido	Escenografía / Utilería/Vestuario
<p>El actor se encuentra en medio del escenario después de escuchar el audio de la música sacra, allí empieza a develar gestos de estar muy avergonzado, incluso se cubre la cara en varias ocasiones. Se acerca muy apenada y lentamente a cada unas de las personas a las que le entregó la carta y les dirige respectivamente el texto mientras toma la carta que es devuelta, y así</p>	<p>1. Luz centro de fondo color azul.</p> <p>2. Luz cenital color blanca.</p> <p>3. Luz de proscenio color blanca.</p> <p>4. Luz sobre la mesa y el teléfono color blanca.</p> <p>5. Luz blanca sobre público.</p>	<p>1. Pista musical, música SACRA.</p>	<p>1. Una mesa color negra, con líneas blancas.</p> <p>2. Un teléfono modelo antiguo color blanco con líneas negras.</p> <p>3. Un biombo color blanco ubicado al lado derecho, en la parte trasera del escenario.</p> <p>4. Cuatro sobres de carta.</p>

<p>sucesivamente hasta conseguir la última. Por último se dirige a la mesa y se recuesta sobre ella, toma rápidamente el teléfono, se detiene la música y dice inmediatamente el texto <i>“Ángel: ¡Ahh! Claro claro, creo que me gusta más que el pop”</i> seguido ya dirigido al público <i>“{Lo que uno hace para gustarle a la gente}</i></p>			
<b>ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA</b>			
<b>Pautas de trabajo</b>	<b>Proceso de montaje</b>	<b>Hallazgos y Dificultades</b>	
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Se le pide al actor que mantenga las premisas de creación de partituras gestuales de los encuentros anteriores.</li> <li>2. Trabajar el cliché de la vergüenza, su máxima exposición.</li> <li>3. Trabajo de la mirada fija y el texto vocalizado al público.</li> <li>4. Pregunta ¿qué pasaría si la gente responde que sí conoce la música sacra?</li> <li>5. Des - estructurar la forma de decir el texto.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Se crean diversas formas de dirigir el texto a cada uno de los espectadores, esto atravesado por la emoción de la vergüenza y su cliché a su máxima potencia.</li> <li>2. Se dirige la mirada pero también se tiene en cuenta la posibilidad de jugar con la cantidad de espectadores que hayan por función. Cada función dirigir la mirada a lugares diferentes.</li> <li>3. Se potencia el trabajo del cliché de las emociones para generar un código de burla.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. El actor muestra un poco de dificultad para exagerar el gesto, sin embargo, comprende las pautas que se le dan e intenta cada vez que se le pide.</li> <li>2. A este punto el actor ya convive con el espacio y se apropia de los objetos, los maneja con facilidad y se le ve fluidez al realizar gestos que tengan que ver directamente con ellos.</li> <li>3. Se potencia el elemento del ritual, pues lo que sucede en el público cuando Ángel inicia a leer las cartas que están pegadas en la parte de atrás, genera de inmediato una atmósfera de complicidad, todos son cómplices de lo allí escrito y la emoción que los atraviesa podríamos decir que es la misma, así lo sentí.</li> </ol>	

Tabla 10

<b>ESCENA 4: LA TORMENTA</b>			
<b>DRAMATURGIA</b>			
<b>Suceso</b>	<b>Texto</b>	<b>Acción dramática</b>	
<b>11. NO CITA</b>	<p>{Ángel fue a la hora y lugar pactados por el caballero de la lluvia. El misterio había decidido jugarle una mala pasada.}</p> <p><b>Ángel:</b> El truquito de no aparecer ya está bastante trillado. ¿Miedo a la ciudad? ¿encuentro que daría frutos?</p>	Era hora y había llegado el momento en el que estos dos mágicos seres compartirían el uno con el otro cada uno su sabiduría y descubrirán si realmente han hecho un clic. Ángel fue al lugar de la cita...espero, espero, se emocionó, pero siguió esperando. El caballero de la lluvia no aparecería ¿no volvería jamás? ¿habrá aprendido de “el mago de las palabras” y se iría así no más? ¿pero qué pasa con el Ángel? Cargado de un poco de furia y desilusione regresa a su torre con la esperanza destruida.	
<b>PUESTA EN ESCENA</b>			
<b>Acción escénica</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Sonido</b>	<b>Escenografía / Utilería/Vestuario</b>
El actor se posiciona en la parte de atrás de la mesa a su derecha, en frente del biombo mientras observa detenidamente el teléfono, observa al público mientras gira sobre su propio eje y dice el texto “¿cómo será?”, termina de dar el giro y hay un cambio inmediato luces, el actor se desplaza en diagonal de derecha a izquierda y termina en proscenio lado izquierdo, sobre él una luz color púrpura y allí empieza a realizar	<p>1. Luz de fondo color rosa intenso.</p> <p>2. Luz en proscenio lateral izquierda color púrpura.</p> <p>3. Luz cenital color blanca.</p> <p>4. Luz roja en la parte trasera derecha del escenario color rojo.</p>	<p>CANCIÓN:</p> <p>Renè Aubry - Lungomare.</p>	<p>1. Una mesa color negra, con líneas blancas.</p> <p>2. Un teléfono modelo antiguo color blanco con líneas negras.</p> <p>3. Un biombo color blanco ubicado al lado izquierdo en la parte trasera del escenario.</p>

<p>gestos de espera, ansias, hay varios cambios de gestos en el rostro, se recoge la falda y la suelta en varias ocasiones, mira para atrás, los lados, el frente y da pequeños brincos. Va aumentando el nivel de velocidad de los gestos que cada vez están más acorde al ritmo de la canción de fondo. Finalmente y después de repetir varias veces estas acciones, se detiene la música, mira fijamente al público y les lanza un texto y se regresa por la misma diagonal por la que inició esta partitura. Se detiene repentinamente en como en una imagen suspendida, luz roja sobre él.</p>			
<b>ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA</b>			
<b>Pautas de trabajo</b>	<b>Proceso de montaje</b>	<b>Hallazgos y Dificultades</b>	

<p>1. Darle a cada unidad de sentido de la dramaturgia un verbo y una acción.</p> <p>2. Tener en cuenta el ritmo tanto corporal como vocal.</p> <p>3. Se realiza el ejercicio de recrear la escena de una “cita” y se coloca a otro sujeto, se le pide al actor que memorice todos los gestos que encuentre motivacionales.</p> <p>4. Crear una partitura de gestos danzados a partir los elementos ya abordados y de estos nuevos gestos que aparecieron en la exploración del sujeto y “la cita”.</p> <p>5. Ejecutar la secuencia de acciones hallada de 3 maneras diferentes con las palabras claves extraídas del texto: llegar-se vieron- se sonrieron- hablaron.</p>	<p>1. Se repite varias veces la representación de la escena de una “cita” con el sujeto y se comienza a ordenar por momentos.</p> <p>2. Para este suceso “NO CITA” se tomaron sólo dos momentos de los 7 que se seleccionaron finalmente y que si se utilizan en el próximo suceso llamado “SÍ CITA”, los momento para éste fueron: 1. Tanto deseaba verle. y 2. Llegar, buscar, angustia.</p> <p>3. Se hace en repetidas ocasiones la “cita” y se le pide a Diego guardar todo lo trabajado.</p> <p>4. Se crean dos sucesos a partir de una partitura de movimientos.</p> <p>5. Luego se hace la partitura con la música (canción: Lungomare - René Aubry)</p>	<p>1. La exploración con el sujeto quien representaba al hombre del que Ángel habla produjo en el actor sin duda un cambio radical, había ganado en mirar verdaderamente y a los ojos.</p> <p>2. El actor junta el tempo de la música y los gestos que crea y realiza los repetidamente lo que nos empieza a demostrar que cada vez se conecta más con ella y crea también a partir de los sonidos.</p> <p>3. Empezamos a hallar mucha conexión con la música de René Aubry, sentimos que nos posibilita la exploración de los movimientos y la conexión con los juegos de sonidos atrayentes que él propone y sentir cómo se mezclan con la calidad de los gestos que el actor empieza a realizar a su ritmo. Sin duda fue un verdadero hallazgo y una motivación creativa para el actor, el director y el asesor.</p>
--	---	---

**Tabla 11**

<b><u>ESCENA 4: LA TORMENTA</u></b>		
<b>DRAMATURGIA</b>		
<b>Suceso</b>	<b>Texto</b>	<b>Acción dramática</b>

<p><b>12. SI CITA</b></p>	<p>{Ángel había perdido cualquier esperanza, sin embargo, su fuego por él no cesaba, cada de ardía más y más. Tanto deseaba verle, que finalmente serían escuchadas sus plegarias.}</p> <p><b>Ángel:</b> Llegaron ambos al lugar, se vieron y se sonrieron, podríamos decir que llegaron a hablar de las cosas simples que les permitían dilatar el tiempo. Ángel evidentemente había sido flechado por un colega suyo.</p>	<p>Ángel había regresado a su torre y traía consigo una profunda desazón al no poder haber visto aquel ser que tanto lo hacía vibrar. Sin embargo, el misterioso caballero de la lluvia no había desaparecido aún, incluso se había comunicado con Ángel para disculparse por lo sucedido, y así pues concretaron un segundo encuentro que el ángel no dejaría pasar, sus ansias de conocerlo no se habían disipado tan fácilmente, aún quedaba fuego en su interior. Quería sentirlo. Ángel va a la cita, se ven, y comparten todo un día entero, definitivamente el ángel había hecho clic pero...¿y el misterioso ser también lo habrá sentido?</p>
---------------------------	---	--

**PUESTA EN ESCENA**

Acción escénica	Iluminación	Sonido	Escenografía / Utilería/Vestuario
<p>El actor continúa de espaldas en la imagen sostenida del suceso anterior, luego se gira lentamente sobre su propio eje y lanza texto al público, termina de girar y se prepara para recrear la segunda cita que inicia exactamente cómo inició la anterior hasta terminar en la misma posición en proscenio. Allí ya sí ve al sujeto y empieza a realizar la partitura de</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Luz trasera derecha color rojo sobre el actor.</li> <li>2. Luz de fondo color blanca.</li> <li>3. Luz en proscenio color blanca</li> <li>4. Luz cenital color blanca</li> <li>5. Luz trasera izquierda color rojo sobre el actor..</li> </ol>	<p align="center">CANCIÓN:</p> <p>Renè Aubry - Fil de Verre.</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Una mesa color negra, con líneas blancas.</li> <li>2. Un teléfono modelo antiguo color blanco con líneas negras.</li> <li>3. Un biombo color blanco ubicado al lado derecho, en la parte trasera del escenario.</li> </ol>

<p>movimiento completa de “la cita” creada en el suceso anterior. Se desplaza hacia él, lo saluda e inician a caminar, el actor regresa a proscenio y no para de ver a el sujeto, realiza gestos de coquetería y luego se empieza a desplazar en círculos en el centro del escenario, cada vez con más velocidad. Rompe la circularidad y empieza a desplazarse desde el centro a las diagonales realizando varios gestos danzados que parten de sensaciones del actor, fantasías, mariposas en el pecho, flotar y fluir, gira con gestos luego solo gira en círculos. Finalmente termina abruptamente recostado en el piso y se apagan las luces, solo hay una sobre el actor color rojo, realiza gestos de creer estar soñando y luego</p>			
--	--	--	--

gesto de sacarse una flecha del pecho.			
<b>ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA</b>			
<b>Pautas de trabajo</b>	<b>Proceso de montaje</b>	<b>Hallazgos y Dificultades</b>	
<p>1. Se tienen en cuenta las premisas del suceso anterior “NO CITA” y se le pide al actor que continúe con el ejercicio de repetir la partitura de diferentes maneras, aumentando el ritmo.</p> <p>2. Buscar en las espirales, subir y bajar, buscar el infinito.</p> <p>3. Calidades de movimiento: suave-fuerte.</p> <p>4. Cambiar de niveles o de frente durante cada sílaba del texto y a cada imagen hacerle una foto. Memorizar.</p> <p>5. El impulso debe durar lo mismo que la palabra.</p>	<p>1. Se toma la partitura completa de la cita y se realizan los 7 momentos hallados anteriormente, estos son: 1. Tanto deseaba verle - 2. Llegar, buscar, angustia - 3. Él llega - 4. Se miran, se saludan - 5. Gestos de coquetería de ambos - 6. Girar, girar, palabras claves: ilusiones, fantasías, mariposas en el estómago - 7. Desaparecer.</p> <p>2. Se hace un trabajo profundo sobre el giro para mantenerse de pie, se seleccionan los puntos focales a los cuales va dirigido cada uno.</p> <p>3. Se termina de crear un nuevo suceso a partir de una partitura ya creada con cambios de velocidad, rítmicos y direccionales.</p>	<p>1. El actor demuestra control al girar varias veces, utiliza varios métodos para mantener el centro, entre ellos colocar su palma en frente de él, focalizar la mirada, enraizarse en el piso.</p> <p>2. El actor hace cambios significativos en la partitura y logra recordarla con facilidad, la repite en varias ocasiones y se asegura de realizar bien los movimientos.</p> <p>3. Se refuerza el trabajo con las calidades de movimiento así como el trabajo exploratorio con la espiral.</p>	

**Tabla 12**

<b><u>ESCENA 5: “DESLIZ”</u></b>		
<b>DRAMATURGIA</b>		
<b>Suceso</b>	<b>Texto</b>	<b>Acción dramática</b>

<p><b>13.</b> <b>DESPRENDER</b></p>	<p>{Finalmente para Ángel todo marchaba de maravilla, había vuelto a creer en sí mismo, llenando su pequeña cabecita terca y mágica (<i>se da tres golpes en cabeza</i>) de grandes ilusiones e inmensas fantasías. ¡Vaya error!}</p> <p><b>Ángel:</b> Al parecer bastaría tan solo con un encuentro, todo se había consumado para el caballero de la lluvia quien se había desprendido de Ángel como quien desprende un pétalo de una rosa.</p> <p>{Y así fue que se escribió el segundo “falso positivo” en la vida de Ángel. ¿En esta se la pasan ustedes los humanos? ¿cuántos de ustedes han perdido un ala por alguien? (<i>espera respuesta del público, silencio</i>)}</p>	<p>Ángel se da cuenta por segunda vez que lo único que hacen los humanos es llenar de ilusiones las cabezas ajenas pues el caballero de la lluvia no sería más que un sueño, una fantasía más construida por los anhelos y los deseos de el ángel. Este ser desaparecería después de terminar la cita, se desprendió sin razón alguna pues Ángel no hallaba respuesta ante estos encuentros que terminaban siendo desaciertos, es así como confronta con la mirada a los humanos y les pregunta devastado, agotado y lleno de ira con los hombres “¿en esta se la pasan ustedes los humanos? ¿cuántos de ustedes han perdido un ala por alguien?” tendido en la arena se queda un instante en el silencio, nuevamente son sólo él y la helada noche solitaria.</p>
---	--	--

**PUESTA EN ESCENA**

<b>Acción escénica</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Sonido</b>	<b>Escenografía / Utilería/Vestuario</b>
<p>El actor finaliza la partitura de el suceso anterior en la parte trasera izquierda del escenario donde es iluminado por una luz roja, la única en el espacio. Después de estar de pie y</p>	<p>1. Luz roja en la parte trasera izquierda del escenario color rojo, sobre el actor.</p>	<p>Ninguno.</p>	<p>Ninguna.</p>

<p>realizar los gestos de despertar de un sueño y de quitarse una flecha del pecho, se sienta tranquilamente en el suelo y dirige el texto al público, los confronta y les exige una respuesta después de preguntarles “¿cuántos de ustedes han perdido un ala por alguien?”, seguido de un silencio.</p>			
---	--	--	--

#### ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA

Pautas de trabajo	Proceso de montaje	Hallazgos y Dificultades
<p>1. Se le pide al actor que profundice en el trabajo de la mirada.</p> <p>2. Tener en cuenta cuánto dura un silencio.</p> <p>3. Encontrar una manera tranquila de terminar esta partitura.</p> <p>4. Ahondar en el término de la CONFRONTACIÓN con el espectador.</p> <p>5. Practicar detenidamente los giros y calcular cuánto tiempo puede el actor hacerlo seguido.</p>	<p>1. Se hace un trabajo profundo en la conexión y la confrontación con el espectador.</p> <p>2. Se le pide que diga el texto de varias maneras y con diversos tonos: suave, ruidoso, grave, agudo, etc.</p> <p>3. Se profundiza en el trabajo de la voz del actor pues éste tiende a ahogarla.</p> <p>4. Se trabaja con la posibilidad de que el cuerpo sea afectado por la voz. Lo que le pasa a mi voz le pasa a mi cuerpo y viceversa.</p> <p>5. Se realiza ejercicio de “la entrevista” en donde el</p>	<p>1. Se halla la posibilidad de confrontar al público a través del juego de la mirada y la voz profunda.</p> <p>2. El actor encuentra dificultad en hallar el volumen adecuado para la voz por lo que en ocasiones no se le entiende o se le entiende solo media palabra frase.</p> <p>3. Encontramos dificultad al darle fin a esta partitura de suceso pues el actor terminaba muy mareado y a veces no encontraba su centro, finalmente se logra afinar este asunto.</p> <p>4. Se potencia la fuerza escénica del actor al terminar sentado en el suelo pues esto no puede permitir que el baje la energía y mucho menos antes del final, por lo que estar sentado le exige mantener la mirada firme y la voz presente.</p>

	<p>actor debe responde a preguntas cualquiera pero solo puede hacerlo con el texto, esto produce que él encuentre poner el tono de la voz en diferentes lugares de la palabra.</p> <p>6. Se elabora un trabajo sobre el silencio y su duración para generar un ritmo adecuado.</p>	
--	--	--

Tabla 13

<b><u>ESCENA 5: “DESLIZ”</u></b>			
<b>DRAMATURGIA</b>			
<b>Suceso</b>	<b>Texto</b>	<b>Acción dramática</b>	
<b>14. ¿ACASO?</b>	<p><i>(Voz en off)</i></p> <p><b>El jardinero cósmico:</b> ¿Acaso es tan horrible estar con vos mismo?</p> <p><i>(Ángel escucha la voz en off con duda, y a su vez empieza a colocarse de pie lentamente, y se dirige al centro del escenario. Allí empieza a girar al ritmo de la música del audio, gira develando despedirse, se mira la mano. Una vez terminada la voz del jardinero cósmico se proyecta el vídeo de “El principito” (que pertenece al siguiente suceso).</i></p>	<p>Ángel se siente derrotado pues no halló nunca respuesta a tan infinitas preguntas que le generaban estos particulares seres que se irían de su lado sin pensar en el daño causado. La hermosa luna, blanca y resplandeciente había estado observando a Ángel desde su primera desventura y es por esto que envía al jardinero cósmico para que siembre una pregunta en el espíritu de este mágico ser y quizás así descubrir qué es lo que debe hacer para dejar de cometer tanto deslíz. “<i>Acaso es tan horrible estar con vos mismo</i>” sería la pregunta que le daría a Ángel los elementos suficientes para continuar a pesar de aquellas caídas, pues sería el jardinero cósmico el amigo, el colega del ángel que tomaría su mano y lo ayudaría a salir de tan profundo vacío.</p>	
<b>PUESTA EN ESCENA</b>			
<b>Acción escénica</b>	<b>Iluminación</b>	<b>Sonido</b>	<b>Escenografía / Utilería/Vestuario</b>

<p>El actor después de estar sentado en el suelo y quedarse en completo silencio, escucha detenidamente la voz del jardinero cósmico, la escucha con extrañeza y trata de averiguar de dónde viene esta misteriosa voz. Luego se pone de pie y se dirige al centro del escenario, empieza a girar lentamente y va aumentando la velocidad del giro. Pone después de varios giros su palma enfrente la que parece simular ahora un espejo pues es el gesto que propone. Continúa girando repetidas veces y ahora empieza a quitarse poco a poco sus prendas de vestir: la falda y la media que lleva en el torso junto con el ala que lleva puesta. El actor girará hasta donde le de su capacidad, una vez sienta que pierde el centro terminará tendido sobre el</p>	<p>1. Luz cenital color blanca. 2. Luz sobre la mesa y el teléfono color blanca.</p>	<p>1. Vídeo realizado por el actor (Diego Jaramillo) titulado “<i>por favor, domesticame</i>” basado en el cuento “<i>El principito</i>” de Antoine de Saint-Exupéry.</p>	<p>1. Vídeo beam ubicado en la parte delantera del público que proyecta el vídeo hacia el telón.</p>
---	--	---	--

suelo, al lado de la falda y el ala. Continúa rodando el vídeo de “El principito” que representa el tercer falso positivo que se escribiría en la historia de el personaje.			
---	--	--	--

**ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA**

<b>Pautas de trabajo</b>	<b>Proceso de montaje</b>	<b>Hallazgos y Dificultades</b>
<p>1. Se le pide al actor que busque diferentes puntos focales hacia dónde dirigir la mirada mientras gira.</p> <p>2. Practicar intensivamente.</p> <p>3. Tener en cuenta y no olvidar los conceptos de: equilibrio-centro-periferia.</p> <p>4. Hallar y explorar nuevos micro gestos alrededor del giro.</p> <p>5. Recordar el trabajo con las espirales.</p>	<p>1. Principalmente se realiza un trabajo profundo sobre el concepto de girar, se buscan diversas formas de hacerlo y controlarlos.</p> <p>2. Se selecciona una sola forma de girar, pero diferentes puntos focales de dirección de la mirada.</p> <p>3. Se trabaja la velocidad del girar y sus diferentes intensidades, desde la más suave hasta la más rápida.</p> <p>4. Se practica y se calcula la duración del actor girando, que oscila entre 3:30 y 4:00 minutos.</p>	<p>1. El actor se desenvuelve al momento de pedirle diversas formas de girar.</p> <p>2. El actor crea consciencia de la duración de los giros y regula paulatinamente la velocidad entre uno y el otro, logrando así durar más girando.</p> <p>3. Halla dificultad para focalizar la mirada, dice que le funciona más mirar la palma de la mano y de allí se crea el gesto de verse en el espejo.</p> <p>4. Se nos hizo tarde y no nos dio tiempo para realizar la partitura de acciones del tercer ser mágico del ángel “El principito” y es por esto que se toma la decisión de proyectar el vídeo que tiene que ver directamente con la historia y no queda fuera de contexto, además se plantea continuar el trabajo con los giros. Se deja pendiente este suceso, pero se tendrá listo para unas próximas funciones de la obra.</p>

**Tabla 14**

<b><u>ESCENA 5: “DESLIZ”</u></b>
<b>DRAMATURGIA</b>

Suceso	Texto	Acción dramática
<p data-bbox="188 241 352 315"><b>15.</b> <b>ASCENSIÓN</b></p>	<p data-bbox="507 241 836 544"><i>(Texto de “El principito” adaptado a la historia del ángel. Se proyecta video llamado “por favor, domesticame que representa el tercer y último falso positivo en la vida de Ángel)</i></p> <p data-bbox="507 607 778 680"><b>MANIFIESTO FINAL</b></p> <p data-bbox="507 701 836 1093">Mi deseo fue estar al sol o bajo la lluvia, al sol cuando había sol. Quise una vez, pensé que me amarían. No me quisieron. Me senté otra vez a la puerta de mi casa. El viento me hace más solo y perdí la fe en el camino, pues es feliz ¿quién? yo no fui.</p> <p data-bbox="507 1113 836 1872"><i>(Una vez finalizado el manifiesto final, inicia audio con voz del jardinero cósmico y su gran pregunta ¿acaso es tan horrible esta con vos mismo? Ángel escucha atentamente lo que éste está diciendo y empieza a entrar como en una especie de trance que a medida que va pasando el tiempo se va convirtiendo en una danza ritual y liberadora. Al finalizar, se sitúa en el borde de la mesa como en disposición de volar, crea el impulso del salto y las luces se apagan.)</i></p> <p data-bbox="603 1935 699 1966"><b>TELÓN.</b></p>	<p data-bbox="861 241 1437 819">Finalmente, Ángel ha comprendido que el viaje es hacia adentro, que no necesita perder el tiempo buscando lo innecesario en otros seres, sabiendo que descubriéndose a sí mismo es que podrá encontrar plenitud y de esta manera llenar su vacío en el pecho. El ángel ve como se acerca una luz que se hace cada vez más intensa, se dirige hacia ella e inicia su transformación para después salir de aquella luz infinita y posarse sobre la torre donde gritará al universo su manifiesto final, lo que ha encontrado para volver a volar. Ángel ha recuperado su ala y se le ve listo para emprender su vuelo. ¿Dónde estás tú? Aquí, contigo. Ve hacia adentro.</p>

PUESTA EN ESCENA			
Acción escénica	Iluminación	Sonido	Escenografía / Utilería/Vestuario
<p>El actor después de haber girado por casi 4:00 minutos y después de haberse quitado algunas de las prendas de su vestuario se deja caer al suelo y mientras este reposa allí continuamos viendo el vídeo de <i>“por favor, domesticame”</i> basado en el cuento de <i>“El principito”</i>. Una vez terminado el vídeo se enciende lentamente una luz detrás del biombo ubicado al costado derecho del escenario que empieza a develar unas nuevas y mejoradas alas. El actor va reaccionando lentamente y va levantando la mirada poco a poco y la dirige al biombo. Se pone de pie lentamente y se acerca de manera sencilla al biombo, se coloca sus nuevas alas y se hace evidente el cambio a través de las sombras chinas que produce el biombo. Sale de el y ahora rodea la mesa como exhibiendo sus nuevas alas, busca subirse sobre ella para desde allí decir el manifiesto final. Finalmente se pone de pie</p>	<p>1. Luz de fondo color azul.</p> <p>2. Luz cenital color blanca.</p> <p>3. Luz trasera derecha de piso detrás del biombo color blanca.</p> <p>4. Para el final luz únicamente sobre la mesa y el teléfono color azul.</p> <p>5. Apagón.</p>	<p>1. Efecto de sonido, tormenta de viento.</p>	<p>1. Una mesa color negra, con líneas blancas.</p> <p>2. Un teléfono modelo antiguo color blanco con líneas negras.</p> <p>3. Un biombo color blanco ubicado al lado derecho, en la parte trasera del escenario.</p> <p>4. Detrás del biombo unas alas tamaño mediano color blanco y dorado.</p>

<p>sobre ella y empieza a decir el texto al tiempo que va realizando gestos de preparar sus alas para un nuevo inicio. Termina de decir el texto y realiza un último impulso, como de saltar de la mesa y despegar, inmediatamente esto pasa, apagón. Telón.</p>			
<b>ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA</b>			
<b>Pautas de trabajo</b>	<b>Proceso de montaje</b>	<b>Hallazgos y Dificultades</b>	
<p>1. Tomar todas las herramientas y los elementos dados en el transcurso de los re-encuentros y aplicarlas a esta última partitura de sucesos.</p> <p>2. Mantener el trabajo con los giros y las espirales.</p> <p>3. Buscar en el espacio con la mirada las diferentes voces que empiezan a parecer. Reconocerlas.</p> <p>4. Crear una partitura final con nuevos micro gestos danzados, palabra clave: Ascensión.</p> <p>5. No olvidar la importancia de la mirada y de la voz hasta el último instante. Focalizarlas.</p>	<p>1. Debido a la premura de la muestra de la obra, no se nos hizo posible realizar la última partitura de acciones danzadas con el último ser del personaje “<i>El principito</i>”, sin embargo, se utiliza la herramienta del vídeo creado por el actor llamado “<i>por favor, domesticame</i>” quien nos regala la idea de asignarle un final provisional para esta versión de la obra.</p> <p>2. Se configuran los últimos movimientos para ir detrás de el biombo, así como se seleccionan los movimientos precisos para ponerse las nuevas alas. Movimientos limpios, nada de movimientos parásitos.</p> <p>3. Se crea el final de la obra con los elementos que se tienen.</p> <p>4. Se repite varias veces el trabajo del cambio de las</p>	<p>1. Se nos dificultó el hecho de crear la última partitura de acciones que tenía que ver con la historia de “<i>El principito</i>” por falta de tiempo pues teníamos ya las fechas de presentación muy cerca.</p> <p>2. Por otro lado, se halló el elemento del vídeo “<i>por favor, domesticame</i>” creado por el actor Diego Jaramillo el cual nos brindó la posibilidad de empezar a indagar en cómo darle un final provisional a esta pieza, pues tenemos presente que la escena de “<i>El principito</i>” se va a realizar para unas próximas funciones. El vídeo conectaba irremediabilmente con la pieza sin cambiar el sentido que habíamos venido creando pues tenía que ver directamente con el último hombre de esta historia, además de que aparece su rostro en el, lo que nos regaló más sinceridad a la pieza.</p> <p>3. El actor halla dificultad para cambiarse de manera precisa y limpia las nuevas alas, sin embargo, lo intenta varias veces hasta que lo logra.</p> <p>4. Se crea el final de la obra y se tiene todo el material listo para las funciones que se realizarán en Elemental teatro.</p>	

	<p>alas para hallar en esto más precisión.</p> <p>5. El trabajo de los giros y las espirales se continúa y se lleva a su máxima potencia.</p>	
--	---	--

#### 4.4 LA OBRA

La obra “El Ángel de una sola ala” nace de un proceso investigación - creación inicialmente para optar por el título de Licenciado en Artes Escénicas de la Universidad de Antioquia, después logra transformarse en la pregunta por un deseo conjunto hacia la investigación de la Danza-Teatro y sus herramientas.

La pieza es un tránsito de lo que ha venido siendo la evolución y el resultado de una serie de encuentros, en donde danza, teatro y ritual empiezan a converger y a generar un lenguaje propio a través del cuerpo y del gesto. La obra es una narrativa experiencial y real que cuenta una serie de eventos no muy afortunados que tiene Ángel, un ángel que cae al mundo de los hombres y empieza a tener una serie de encuentros amorosos con los humanos. Finalmente, las cosas terminan no resultando muy bien para este ser, que al finalizar se dará cuenta que lo que necesita para estar pleno está más cerca de lo que parece y no era necesario tomar tantos riesgos. La obra busca generar un encuentro compartido a través de la ritualización de la experiencia haciendo al espectador partícipe sensible de la obra de DanzaTeatro.

##### 4.4.1 DRAMATURGIA DE TEXTO

### El Ángel de una sola ala

*“No hay nostalgia peor, que añorar lo que nunca jamás sucedió.”*

*Adriana Varela.*

**Ángel:** Hace algún tiempo, existió un lugar donde habitaban los ángeles, ángeles poderosos, persuasivos, intrigantes y solitarios. Siempre contemplando a los humanos en la distancia, visitándolos en sueños o a veces demasiado cerca, pero sin poder tocarlos. Algunos de ellos querían llegar a la tierra, encarnarse, arriesgarse, pero lo tenían prohibido, porque al hacerlo al cruzar el límite podrían perder sus alas y hasta morir.

Sin embargo, uno de ellos movido por el anhelo, la pasión, el deseo y sobre todo por la sombra de la soledad que sentía que lo cubría, todas esas fuerzas que sabemos son difíciles de controlar, se arriesgó, lo intentó y se lanzó. Sufrió varias heridas en la caída, incluso perdió una de sus alas.

Había caído en el desierto, el de los hombres, donde la soledad cantaba en el viento y jugaba con el amarillo de la arena. Anduvo sin rumbo, hasta que llegó a una torre abandonada. Aprendió a hacer el fuego de los hombres, y comenzó a danzar alrededor. Amaba danzar.

En una hermosa noche, la luna blanca y reluciente había decidido que Ángel recibiera en su resguardo a un nuevo ser que empezaría a escribir una nueva historia en la vida de Ángel. Aquel ser se llamaría: “El mago de las palabras.”

*(Voz de locutor)*

“¡Muy pero muy buenas noches! Nos encontramos en sintonía con tu radio tiempo la que se escucha todo el tiempo, así que si tú, tú, o tal vez tu quieres conocer amigos y/o amigas puedes llamar o simplemente ¡deja tu número para que siga creciendo éste club de amigos radio tiempo!”

*(Sonido de teléfono)*

**Ángel:** *(con duda)* ¿aló?...hola...¿cómo estás?... soy... soy Ángel... mu...mucho gusto, el Ángel de una sola ala *(para sí susurrando)*

*(Al público)*

“Todos somos ángeles con una sola ala y solo podemos volar cuando nos abrazamos unos con otros”

**Ángel:** qué voz tan profunda, me ha estremecido. Y así fue que con esa misma voz el mago de las palabras lograría pintarle un mundo fantástico, con cuentos mágicos en los que él podía ser sencillamente un noble príncipe y yo un caballero atrapado en la torre *(ríe)*, con estrellas que los acompañaban a kilómetros de distancia.

Solo una voz pudo levantar un mundo que hasta ahora Ángel veía únicamente en sueños. El mago de las palabras alimentaba día tras día ese sueño, vistiéndolo de una gran posibilidad de volverse realidad.

*(Al público)*

{la cosa pintaba muy bien, el sueño evidentemente se estaba convirtiendo en realidad, la química era innegable, todo apuntaba al inicio de una gran relación, pero todo no era como se veía}

**Ángel:** de pronto un día Ángel empezó a experimentar una nueva sensación, la voz que noche tras noche venía a acompañarlo y alimentaba sus fantasías, decidió no volver a tronar en sus oídos. Pasaron varios días sin una señal, sin un solo tronar, hasta que finalmente Ángel había comprendido que al parecer el viento del desierto se lo había llevado y había borrado su rastro entre el polvo de la arena.

{La ilusión de Ángel de volver a volar se vino a pique ¡passs! conoció la cruda verdad del mundo humano, y no lograba entender qué había pasado, qué había hecho o qué no había hecho para que el mago de las palabras desapareciera de esta manera. (*silencio*) ¡Ahh! Claro, típico truco de mago, desaparecer. Éste sería el primer “falso positivo” de la lista que se escribiría en la historia de Ángel.}

*(Al teléfono)*

**Ángel:** Extrañarte es mi necesidad, vivo en la desesperanza desde que tu ya no vuelves más. Sobrevivo por pura ansiedad, con el nudo en la garganta y es que no te dejo de pensar. Poco a poco el corazón va perdiendo la fe, perdiendo la voz.

*(suena canción - Sálvame de RBD)*

“sálvame del olvido, sálvame de la soledad,  
sálvame del hastío, estoy hecho a tu voluntad,  
sálvame del olvido, sálvame de la oscuridad,  
sálvame del vacío, no me dejes caer jamás”

*(termina riendo)*

{Puuura caspa, aquel hombre lo había dejado caer y no volvería nunca más. Definitivamente había sobrevivido por pura ansiedad, con un nudo en la garganta que decía: ¿por qué? ¿qué hice? ¿qué no hice? ¿qué dije? ¿qué no dije?}

**Ángel:** Y así el mago de las palabras se convirtió en un fantasma de polvo y olvido, y había hecho que Ángel experimentara un nuevo sentimiento: extrañar. Me he propuesto tanto continuar, pero amor es la palabra que me cuesta a veces olvidar, olvidar, olvidar, olvidar,

extrañar, extrañar, olvidar, extrañar, olvidar, olvidar, olvidar, olvidar, dar, dar, dar, no te dejo de pensar, olvidar, perdiendo la voz, dar, el hastío, olvidar, olvido, extrañar, olvido, dar, dar, no dar.

Estoy construyendo ahora un presente eterno, no efímero como las palabras que acabo de decir ni como el parpadeo que ustedes acaban de dar.

A pesar de su dolor, Ángel continuaba creyendo, sentía que su alma estaba hecha de un fuego tan encendido que no podía parar solo ahí. Faltaban historias por construir, universos que habitar.

*(Al público)*

{No había perdido un ala por nada}

**Ángel:** y después de esperar varios días en el desolador desierto, el viento helado que guiaba rato tras rato oleadas de arena, guiaría hasta la torre a otro ser que se robaría sin esfuerzo alguno toda la admiración de Ángel. De alguna manera había desarrollado una especie de fijación por personajes muy particulares, únicos, que no eran...como decirlo... humanos simples y comunes, sino que estos a mi parecer rompían con los rutinarios moldes estereotipados o tal vez era solo yo, es decir, mejor dicho... él (*duda*) quién únicamente los veía con esos ojos. No lo sé. (*duda*)

Aquel a quien llamaban “el misterioso caballero de la lluvia”, acompañaría ahora las soledades de Ángel.

*(Serie de mensajes)*

El misterioso caballero de la lluvia:

- “Hola, me gustaron mucho tus mensajes. Te agradezco por ellos. Un saludo.”
- “Mmmm...creo que tenemos mucho en común...Claro, igualmente te lo compartiré luego.”
- “...de la obra de teatro mmm... pues no sé, pero definitivamente será encontrarnos.”
- “Quiero enviarte una canción que acompaña el frío, la escuchaba y se me ocurrió compartirla con vos.”

**Ángel:** *(al público)*

{A aquel hombre le gustaba mucho la música sacra ¿música sacra? ¿alguien la conoce? ¿usted la conoce? (*espera respuesta del público*) claro, no la conoce al igual que el Ángel. ¡Ángel no tenía idea ni la más mínima idea de cuál era esa música, pero como estaba jugando a ser otro para agradarle a otros, inmediatamente se fue a buscar en Youtube (gesto de buscar en un computador) Ahh! ya veo, esa es la música sacra}

*(En el teléfono)*

**Ángel:** Ahh! Claro, claro, también amo la música sacra, de hecho, creo que me gusta más que el pop.

*(Al público)*

{Evidentemente en su vida la había escuchado, es más, probablemente ni al planeta de los ángeles haya llegado ese género de música...menos mal}

**Ángel:** Es bastante interesante, yo diría que hasta teatral.

*(Al público)*

{Lo que uno hace para gustarle a la gente}

Y así se pasaron sus días, compartiendo correos e intentando crear un encuentro fortuito que sería quizás para Ángel el inicio de lo que él podría llamar finalmente “una verdadera relación”, un verdadero encuentro.

¡Por fin! Han decidido tener su primer encuentro. Ángel no podía dejar de pensar ¿Cómo será? ¿será alto? ¿bajo? ¿lucirá igual que en las fotos? bueno, la verdad es que nunca compartió una buena foto, ni siquiera una buena selfie, en fin, no lo sé, pero hoy no quiero temer, quiero ir y sentir.

*(Se desplaza por el espacio recreando gestos con las palabras: danza, alegre, esperanza. Al finalizar la silla que se encuentra en el espacio es movida y el danzactor termina sentado sobre ella. Espera)*

*(Al público)*

{estoy seguro que está a punto de aparecerse y traerá consigo un verdadero misterio}

*(Silencio)*

*(Al público)*

{El ángel fue a la hora y lugar pactados por el caballero de la lluvia para el dichoso encuentro, pero como para cierto personaje (se mira a sí mismo) las cosas no estaban escritas como él las tenía predispuestas, el destino, junto con el misterioso caballero de la lluvia habían decidido jugarle una mala pasada a Ángel}

**Ángel:** ¿será que éste caballero conoció alguna vez al “mago de las palabras” y habrán compartido secretos? *(piensa)* porque el truquito de desaparecer ya está bastante trillado.  
*(Suspira)*

*(Serie de mensajes)*

El misterioso caballero de la lluvia:

- “No, no sé qué pasó... no estuve mucho tiempo, me fui exactamente a las 6:08 p.m. porque el miedo a la ciudad no me dejaba quedarme más. Lo siento.”

- “Pero no te preocupes, sé que prontamente nuestro encuentro pronto se dará. Ya verás. Cuídate.”

**Ángel:** ¿Miedo a la ciudad? jummm... lo de misterioso no se lo discuto.

*(Al público)*

{sin embargo Ángel continuaba sintiendo que su fuego por él no cesaba, es más, sentía que cada vez ardía más y más quizás por la enorme curiosidad de ver aunque fuese por una vez al hombre que le brindaría un poco de espacio y tiempo para compartir. Con tanta fuerza lo gritaba al universo y tanto deseaba verle, que finalmente serían escuchadas sus plegarias.}

**Ángel:** Llegaron ambos al lugar, se vieron y se sonrieron. Llegaron a hablar de cosas tan simples pues esto les permitía dilatar el tiempo unas cuantas horas más. Ángel evidentemente había sido flechado por un colega suyo: “cupido”, él se le había adelantado al destino.

*(Al público)*

{Finalmente Ángel se sentía completo, de maravilla. Haber visto por primera vez al misterioso caballero de la lluvia, sus pequeños ojos brillantes, su sonrisa un poco chueca y su bella cabellera habían dejado en él un gran palpitar. Volvió a sentir que la magia finalmente era real, llenando su pequeña cabecita terca y fantasiosa (*se da tres golpes en la cabeza*) de grandes ilusiones e inmensos anhelos. Había tenido la sensación de haber vivido eso antes, pero...mmm...por decisiones personales había elegido ignorarlo. ¡Vaya error!}

*(Serie de mensajes)*

Ángel:

- “Hola! Me encanto haberte conocido, espero hayas llegado bien a casa. Un abrazo.”
- “Bueno, al parecer no vas a llegar temprano hoy. Descansa entonces y hablaremos pronto.”
- “Mira, escuché esta canción y se ocurrió enviártela. Ojalá te guste.”
- “...creo que así termina esta historia sin final. Buen camino.” NARRADOR.

**Ángel:** todo se había consumido para el misterioso caballero de lluvia, se había desprendido de Ángel como quien desprende un pétalo de una rosa sin percatarse del dolor que puede causar.

“me quiere, no me quiere, me quiere, no me quiere, ¿me quiere? No, no me quiere. (*silencio*)

*(Al público)*

{Y así fue que vivió este nuevo “falso positivo” y se escribió el segundo capítulo en la vida de Ángel. ¿En estas se la pasan ustedes los humanos? ahora entiendo porque se les hace tan difícil volar, le temen a lanzarse al vacío porque nunca han conocido el verdadero valor del riesgo. ¿Cuántos de ustedes han perdido un ala por alguien? (*espera respuesta del público*) ... lo sospechaba / eres un valiente }

*(Voz en off)*

**El jardinero cósmico:** ¿Acaso es tan horrible estar con vos mismo?

*(Ángel escucha la voz en off con duda, y a su vez empieza a realizar un danza como de despedida - sumergimiento - canción: René Aubry - Lungomare. ¡En el fondo se escucha la dulce voz de un niño que no para de saludar “Hola! ¿Hola? Hoooolaaa... a medida que la música va bajando, Ángel saca de su bolso un pequeño títere en forma de “Principito” y a su vez este se pone a sí mismo un sombrero con orejas de zorro y una bufanda del mismo color como en representación de éste. Inicia un diálogo entre él y su marioneta.)*

**Ángel:** ¿Hola? Buen día. *(se esconde debajo de la mesa)*

**Principito:** Buen día...¿quién habla? ¿hola?

**Ángel:** Estoy aquí, bajo el manzano.

**Principito:** *(asomándose por encima de la mesa)* ¡Aquí estas!..mmm vaya! Y bien... ¿quién eres o qué eres?

**Ángel:** ¿qué crees tú que soy?

**Principito:** pues lo que eres no lo sé con exactitud, pero eres muy bonito eso si lo puedes tener por seguro. Qué intriga tus alas tan blancas y fuertes y tus orejas en cambio tan anaranjadas y suaves. ¿Y qué tal si mejor te quedas un rato y jugamos a descubrirnos?

**Ángel:** lo siento, no puedo jugar contigo. No estoy domesticado y la verdad es que aun no estoy seguro de querer dejarme domesticar de nuevo, ya llevo varios intentos fallidos, mejor dicho, falsos positivos, pero de eso seguro tu tampoco conoces. En todo caso, no me puedo quedar.

**Principito:** ¿domesticar? ¿falsos positivos? ¿de qué hablas? de verdad quiero saberlo.

**Ángel:** calma, iremos paso por paso. Trataré de explicártelo, no eres de aquí, ¿verdad? ¿qué buscas?

**Principito:** busco a los hombres, dicen que tienen gran poder, así como enormes deseos, no he dejado de verlos en sueños y ahora siento la necesidad de saber que tienen ellos por contarme. Pero dime ¿qué significa domesticar?

**Ángel:** ¡ya veo! pues verás, por los hombres muy poco deberías preocuparte, la verdad lo de domesticar lo tienen poco domesticado. Y si tanto interés tienes en saber por lo que domesticar significa, deberás tener primero en cuenta que es algo ya muy olvidado, se recuerda poco. Domesticar significa crear lazos, fuertes y amorosos.

**Principito:** ¿crear lazos?

**Ángel:** así es. Si te pones a pensar todavía no eres para mí más que un niño, un hombre igual a los otros hombres que he conocido y aparte de eso no te necesito, así como tú tampoco me necesitas. Además, no soy para ti más que un Ángel o un zorro igual a todos los que existen. En cambio, si me domesticas tendremos necesidad el uno del otro, tú serás para mí único en el mundo, así como yo seré único en el mundo para ti. Esto que acabo de explicarte, es algo que he buscado por mucho tiempo y no he encontrado.

**Principito:** comienzo a entender, creo que me han domesticado, una rosa roja y hermosa que me espera...

*(Silencio)*

*(Al público)*

{Después de mucho haber hablado el Principito y el zorro, es decir, Ángel, era casi predecible que se crearía un lazo entre estos dos seres. Ángel no podía dejar de ver al Principito con ojos ahogados en ilusiones y colmados de ternura por lo mucho que el Principito disfrutaba de todo lo que éste zorro (*se señala así mismo*) tenía por enseñarle. Y fue así que iniciaron juntos el viaje de la domesticación }

**Ángel:** antes de conocerte pensaba en que no volvería a ser domesticado jamás, el viento de este desierto me ha jugado unas malas pasadas y se ha llevado todo lo que pensaba que algún día construiría, pero ahora te veo y solo siento las ansias de ser domesticado por ti. ¡Por favor, domesticame! Solo se conoce lo que uno domestica.

**Principito:** ¿y cómo sabes tú que ya estás listo para ser domesticado?

**Ángel:** se siente, tanto como un rito.

**Principito:** ¿un rito?

**Ángel:** sí, es algo también ya demasiado olvidado. El rito es lo que hace un día diferente de otros días, una hora diferente de las otras horas. Si me domesticas Principito, mi vida se verá como iluminada. Conoceré un ruido de pasos que será diferente de todos los demás. Los otros pasos me hacen volver bajo tierra en cambio los tuyos me llamarán fuera de

esta torre abandona como una música. Y además, mira! ¿ves allá lejos los campos de trigo? Yo no como pan, para mí es inútil. Los campos de trigo no me recuerdan nada y eso es triste. Pero tú tienes cabellos color de oro, entonces será maravilloso cuando me hayas domesticado. El trigo que es dorado me hará recordarte y me agrada el ruido del viento en el trigo.

*(Al público)*

{No se diga más, el zorro o Ángel había sido domesticado por el Principito. Habían compartido un sin fin de aventuras que habían reforzado mucho su lazo. Ángel se había convertido en el stalkeador principal del Principito, lo seguía a todos lados, día y noche, casi como una obsesión. Ángel no podía dejar de pensar en que de esta misma manera fue que iniciaron sus lazos pasados y que con seguridad el final seguiría siendo el mismo y así tendría que volver nuevamente a donde inició, hacia sí mismo. Sin embargo, Ángel también mantuvo viva la llama del disfrute y estaba dispuesto a mantenerse cerca al Principito lo que esto durara, así como también estaba dispuesto a dejarlo ir sin remordimiento alguno, pues había comprendido por fin el valor de amar sin amarrar }

**Principito:** debo marcharme, lo siento. Ahora que he comprendido lo que domesticar significa, debo volver a terminar lo que inicié.

**Ángel:** lloraré tu partida.

**Principito:** es tu culpa, yo no te deseaba ningún mal, pero tú quisiste que te domesticara.

**Ángel:** lo sé, la mayoría de veces los golpes que uno recibe resultan siendo a causa de decisiones propias. Lloraré al verte marchar.

**Principito:** pero vas a llorar.

**Ángel:** claro.

**Principito:** entonces no ganas nada.

**Ángel:** sí gano, a causa del color del trigo.

**Principito:** adiós zorro, adiós Ángel.

**Ángel:** recuerda, es el tiempo el que has perdido en tu rosa lo que hace a tu rosa tan importante para ti.

**Principito:** es el tiempo que has perdido en tu rosa...

**Ángel:** los hombres han olvidado esta verdad, como vienen olvidando las cosas simples que avivan nuestras ganas de vivir, pero tú no debes olvidarlas. Eres responsable para siempre de lo que has domesticado, eres responsable de tu rosa. Ve.

**Principito:** soy responsable de mi rosa, soy responsable de mi rosa...

*(A medida que Ángel va repitiendo este último texto va quitándose el sombrero y la bufanda. Abraza la marioneta y la guarda. Se dispone a sacar de su bolso el ala que le hace falta para volver a volar.)*

### **MANIFIESTO FINAL**

Mi deseo fue estar al sol o bajo la lluvia, al sol cuando había sol, cuando llovía bajo la lluvia y nunca de otro modo, sentir calor y frío y viento y no ir más lejos. Quise una vez, pensé que me amarían. No me quisieron. La única razón del desamor: Así tenía que ser. Me consolé en el sol y en la lluvia. Me senté otra vez a la puerta de mi casa. El viento, alto en su elemento, me hace más solo; no me estoy lamentando, él se tiene que lamentar. Perdí la fe en el camino, pues es feliz quien yo no fui.

*(Una vez finalizado el manifiesto final, inicia audio con voz del jardinero cósmico y su gran pregunta ¿acaso es tan horrible esta con vos mismo? Ángel escucha atentamente lo que éste está diciendo y empieza a entrar como en una especie de trance que a medida que va pasando el tiempo se va convirtiendo en una danza ritual y liberadora. Al finalizar, se sitúa en el borde de la mesa como en disposición de volar, crea el impulso del salto y las luces se apagan.)*

### **TELÓN.**

#### **4.4.2 DRAMATURGIA DE LA PUESTA EN ESCENA**

La obra inicia completamente a oscuras, lo primero que escuchamos es el sonido de una tormenta de viento que se hace cada vez más estruendosa, al fondo se comienza a ver una luz de color azul que comienza a hacerse cada vez más fuerte e ilumina las cartas hechas por los asistentes pegadas en el telón, del costado izquierdo comienza a salir el personaje (Ángel) y empezamos a ver sus detalles poco a poco, el actor lleva puesto una falda color negra y unas medias de malla tanto en las piernas como en el torso y de ésta se desprende un ala color negra con brillos plateados, él se desplaza en diagonal hasta el centro del escenario, se instala allí y lanza su primer texto, luego cambio de música (pista: Aquarelle - René Aubry) y empieza a realizar su primera partitura de acciones y gestos danzados; soledad, confusión, herida, dolor,

suplica son algunas de las palabras que comienzan a hacerse visible en el cuerpo del actor, al finalizar la partitura el actor termina sentado sobre una mesa color negro delineada con líneas blancas que se encuentra ubicada al costado derecho del escenario, sobre ella un teléfono modelo antiguo color blanco con líneas negras. Una vez sentado allí, dice su segundo texto y entra una segunda pista musical (mix: voz de locutor, radio tiempo y canción: sálvame, RBD - inicio) la cual escucha muy confundido y se dirige a proscenio para escucharla mejor pues al parecer le hablan directamente a él. Suena el teléfono y es el primer personaje que se atraviesa en la vida de Ángel, el actor toma el teléfono y realiza varios gestos con él, entre estos llevarselo al pecho en repetidas ocasiones y después juega con el enredándolo en su cuerpo pero nunca perdiendo el control sobre el. El intérprete realiza tres veces de diferente manera la misma partitura de acciones danzadas alrededor de la mesa, finalmente dejándolo bajo ésta en donde suena la tercera pista musical (canción: sálvame, RBD - coro) en donde empieza a gesticular la letra de la canción y a hacer gestos exagerados de dolor y encierro, pues la mesa pasa de ser la torre en la que se resguardaba a ser su propia jaula.

Sale de allí riendo estruendosamente como si tratara de una burla a sí mismo, se pone de pie y se dirige a la parte de atrás donde realiza su tercera partitura de acciones danzadas que consta de varias palabras repetitivas y construidas con gestos diferentes, va al frente, mira al público y le habla directamente con el texto mientras realiza más movimientos y composición de acciones, para finalizar esta escena se dirige a la parte de atrás justo en el mismo punto donde inició la obra y con la misma atmósfera de luz y sonido.

El actor ahora se desplaza en diagonal nuevamente y se dirige a la mesa, de allí saca varios sobres de carta y le entrega una a cada espectador y les pide que por favor la lean en voz alta, después de ser leída suena el efecto del sonido del chat de facebook, de allí se dirige a la parte de atrás hacia el telón donde se encuentran pegadas las cartas de amor cliché y anónimas de los espectadores, el personaje escoge la que gusta y la lee en voz alta y después de terminar de leer cada una se repite el sonido de chat de facebook. Este juego del chat que representa los correos que se enviaba con su segundo ser que le dejó su marca lo realiza tres veces y con diferentes cartas hasta finalizar en medio del escenario donde se escucha el sonido de una pista musical (música sacra) y donde empieza a modificar un gesto que tiene de felicidad por uno al parecer de incomodidad, no se le ve muy dichoso de escuchar esta canción. Con el fondo musical el actor regresa a cada de las personas a las cuales les entregó una de sus cartas y les dirige un texto, luego de haber finalizado esto se dirige nuevamente a la mesa, apoya todo su cuerpo sobre ella y toma el teléfono para decir otro texto.

Se dirige a la parte de atrás del escenario, delante del biombo y comienza su cuarta partitura de acciones y gestos danzados, empieza a representar el encuentro de una cita, primero no llega el sujeto a esperar y regresa al punto de inicio, realiza un gesto suspendido e inicia nuevamente la representación de la cita donde esta vez si se hace visible el sujeto. Realiza toda la cita que consta de gestos como girar en espiral en repetidas ocasiones, chasquidos de los dedos, saltos en suspensión, usa el elemento de la falda para potenciar el movimiento y finalmente termina en la parte de atrás del escenario iluminado por una luz roja, termina con un texto seguido de una voz en off la que al parecer reconoce, pero no del todo. El actor se pone de pie y se dirige al centro del escenario en donde empieza a girar iniciando lentamente y aumentando su velocidad paulatinamente mientras se escucha la voz del jardinero cósmico hablándole directamente a el personaje, a Ángel quien con el paso de los giros se va quitando la falda quedando en una más corta color blanco y así mismo la media de malla que lleva en el torso junto con el ala. El actor gira el tiempo que el considere hasta terminar tendido en el suelo. Luego de terminada la voz en off, en el fondo del escenario se empieza a visualizar un vídeo experiencial creado por el actor llamado “por favor, domesticame” basado en el cuento de “El principito” del autor Antoine de Saint-Exupéry en donde se muestra al actor y al tercer y último ser que atravesó al intérprete y le dejó su fuga. Antes de finalizar el video se empieza a encender una luz detrás del biombo que se encuentra al lado derecho del escenario y empieza a mostrar en sombras chinas unas alas más grandes y mejoradas. El actor poco a poco se pone de pie y se dirige al biombo y se dispone a ponerse las alas, sale del biombo y mira fijamente la mesa, se dirige a ella y se dispone a subirse sobre ella, a medida que dice su último texto empieza a realizar gestos de prepararse para un nuevo vuelo, al terminar el texto genera el impulso de saltar de la mesa y justo antes de hacerlo, apagón y fin de la obra. Lo último que se escucha es el sonido de la tormenta de viento con el que inició la obra.

Para más detalles de la pieza, pautas y procesos ver el capítulo 4.3 TABLAS DE ANÁLISIS DE LA OBRA o dar click en el siguiente link para ver el video completo de la obra de DanzaTeatro: “El Ángel de una sola ala”, LINK:

<https://drive.google.com/open?id=1F3iz5lfqiQhh9Ornf1wrxMuaJHLb62RS>

## 5. ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA Y CONCLUSIONES

Hacer posible y real la obra “El Ángel de una sola ala” ha sido sin duda para mí, como director, un aprendizaje que aplicaré a la mayoría de las creaciones que realice de ésta en adelante, pues descubrimos que si es posible apostarle a nuevas miradas de la creación, es necesario arriesgarse a profundizar en lo que puede o no un cuerpo, sumergirnos en su capacidad de creación y exprimir a su máxima potencia los elementos que nos brindan pues fueron estos los posibilitadores y los pilares que nos mostraban el camino correcto de lo que se quería encontrar a raíz de su exploración. Es además un acierto apostarle al trabajo con la sinceridad y las vivencias del actor pues estas se manifiestan de diversas formas dentro de cada uno y cada uno trae consigo su propio lenguaje experiencial que puede ser utilizados para crear puestas en escena de gusto propio.

La danza, el teatro, el ritual, el performance fueron dejando cada uno una semilla que crecería con el paso de los encuentros y nos irían visualizando y arrojando elementos que nos fueron ayudando a potenciar y agrandar en términos de experiencia la obra, el azar del público, el amor como potencia creadora, la complicidad actor - espectador fueron algunos de los hallazgos realizados y puestos en la obra para finalmente crear con estos partituras de acciones danzadas exploradas a través de las técnicas de creación escénica de Pina Bausch y Peter Brook, mientras que Frank Natale y su danza ritual nos brindaron el componente de excavar en el espíritu del ser a través de una danza más sentida que se conecta por medio de la respiración y busca la liberación de un yo interior que se expone para hacerse visible a través del cuerpo y el movimiento.

Como se ha mencionado anteriormente unos de los objetivos que fueron apareciendo con la creación de esta pieza de Danza Teatro era el de devolverle la simbología del ritual al teatro por medio de una conexión directa con el público, creando atmósferas con sonidos y olores que potenciarían su experiencia antes y durante la realización de la obra, además del hallazgo de la carta de amor cliché anónima que terminó por juntar las piezas del rompecabezas para finalmente hallar el hilo conector entre la experiencia del actor con la del espectador. Considerando esto anterior y reflexionando acerca del proceso me doy cuenta de que estos y otros objetivos planteados inicialmente se han venido cumpliendo o se cumplieron pues indudablemente las personas que asistieron las funciones del “El Ángel de una sola ala” salieron permeados por la pregunta del amor y sus efectos en cada uno, pues son las cartas y

lo escrito allí lo que me da a mí la certeza de haber por lo menos movido alguna fuga o cicatriz de quien se arriesgó a escribirle a su amor anónimo e incluso de quien no se arriesgó a hacerlo pues a éste lo atravesó tanto su pregunta por el amor que quizás por esto decide no escribir dicha carta y prefiere callar.

Por último y para concluir, todo lo antes mencionado no hubiese sido posible nunca sin el gran equipo de colegas de la creación por los que me encuentro rodeado: Diego quien desde un inicio siempre estuvo a merced de mis ideas y de la creación pues sin sus historias, sin sus experiencias no hubiese sido posible la creación de esta obra de Danza Teatro tan sincera y significativa; Cristian Pulido quien más que ser el asesor del presente proyecto desde el inicio y ser un ojo externo que ha presenciado toda la evolución que ha tenido la obra se ha convertido sobre todo en un guía del proceso, otro “hermanito del arte y de la creación” pues sin sus apreciaciones, su conocimiento y su disposición ante el proyecto con seguridad la obra no hubiese tenido los mismos resultados, es por esto que lo considero mi maestro de enseñanzas y aprendizajes al que le adeudaré su insistencia y siempre motivación a la apuesta de nuevas formas de crear y finalmente a todo el grupo de amigos que para el día de las funciones y de su estreno se manifestaron y pusieron su granito de arena para posibilitar la realización de la obra, a Camilo Porras por su asistencia con el maquillaje y el vestuario, a Verónica Lopera por su disposición con las ayuda de tareas varias, a Cristian Zapata, Felipe Restrepo y Natasha Ramírez por el hermoso registro fotográfico y de video que realizaron de la obra y a cada uno de los técnicos y ayudantes en el proceso de montaje de la obra, gracias, gracias y muchas gracias pues es de ésta manera que se crea colectivamente, desde el lugar del deseo.

## **5.1 EL ACTOR, EL PERSONAJE Y LA CREACIÓN DESDE LA EXPERIENCIA**

El personaje “Ángel” nace principalmente a partir de unas manifestaciones corporales del actor, de una exploración que se realiza al interior del intérprete donde este rememora el cuerpo de lo que fue Diego en el momento de su experiencia, pues el personaje está basado en el actor mismo, es decir, es Diego en otro momento de ser Diego, lo que provoca una zona fronteriza que mueve al intérprete a hallar nuevos recursos y lenguajes, como viajar a la experiencia, recordar y rememorar el lugar de los hechos pues solo de esta manera podrá

encontrar los elementos que le posibilitan la creación de un personaje al cual se le asigna un nombre, un gesto e incluso hasta una voz que lo diferencie del Diego del presente.

Es así como jugamos con la contraposición del ser, pues el yo que se manifiesta en la obra es un yo construido por la experiencia pero que no deja de ser parte del actor pues éste no representa un personaje que posee sentimientos, el actor no representa nada, el actor es un autómatas de las fuerzas que atraviesan su cuerpo. El actor presenta a través de gestos, sonidos, de un lenguaje físico, los diferentes estados del espíritu, sus diferentes capas del ser.

El personaje que se presenta en la obra crea su propia voz, su cuerpo es su voz y su lenguaje, y es a través de éste que haya maneras de comunicarse con los espectadores, les transmite sus sensaciones y experiencias desde su sinceridad, crea imágenes a partir del cuerpo y les da un lugar en la escena pues se busca inicialmente contar desde el cuerpo, difuminar la palabra que desaparece en varios instantes para darle prioridad al cuerpo quien se presenta por medio de una figura corporal creada por un pasado del intérprete. El actor interpreta un personaje que es él mismo, es por esto que se selecciona particularmente el nombre de “Ángel” para ambos, es decir, se le busca darle un nombre poético al personaje de Diego, un personaje fantástico y quizá mítico que complete la historia y se halla el ángel, de allí que se desprendan varios signos como el ala la cual recibe una simbología poderosa que es la de esa parte del cuerpo que pierde el personaje al tomar el riesgo de querer conocer a los hombres que habitan en el planeta de los humanos, este significado aparece con el paso de los encuentros y partir también la escritura del texto, después es a través y por necesidades que se manifiestan en la misma creación de la historia, después se le da un nombre propio al personaje como tal que lo identifique del resto de seres fantásticos y así como se le asigna el nombre de Ángel, de igual manera y en ambos casos los dos poseen el mismo nombre, el actor y el personaje pues es ésta una paradoja inmersa en la obra que se plantea también la posibilidad de ser uno mismo dentro de un personaje que es uno mismo en un instante pasado y que ahora se reconstruye a través de este cuerpo del presente mostrando de esta manera otra capa de mi yo ser. Hemos dejado en el olvido a la poética junto con el ritual y su verdadero significado lo cual se ha venido haciendo evidente en estas nuevas formas de creación contemporáneas las cuales se encuentran apoyadas principalmente en el texto y solamente con el texto no podemos llenar esta parte de sentimientos y significados, pues si no se siente la necesidad de hablar, no hay que hablar, porque es como irse por el camino fácil de la expresión sin tener nada de creatividad.

Finalmente el personaje se configura por unos gestos pensados por el actor quien coloca su memoria activa a trabajar para a través de la danza, el teatro, el ritual y las bases del performance poder traer al presente estos acontecimientos de su pasado, del mismo modo el

actor o el personaje pues son exactamente el mismo sujeto se configura cuando éste se hace presente en la escena, cuando observa al público y crea complicidad, cuando les regala estas manifestaciones de su ser y los hecho que acontece Ángel al haber caído a un lugar donde no se vería bien recibido. El actor se presenta y se desnuda - en términos espirituales-, desnuda su verdad, sumerge al espectador y lo sacudo por de la vivencia, su propia construcción de esa vivencia en la que el espectador se ve reflejado o no y genera inmediatamente una comparación que lo envuelve y lo termina haciendo parte de la obra en ejecución.

## **5.2 LOS LENGUAJES QUE EMERGEN A PARTIR DE LA SUMA ENTRE LA DANZA, EL TEATRO Y EL RITUAL**

Ahora bien, sumergiéndonos más en el ámbito de los lenguajes hallados y creados empiezan a surgir y resurgir estas nuevas formas de creación que amplían la mirada del arte y nos comienzan a proponer otras rutas de investigación. El cuerpo en la obra “El Ángel de una sola ala” centra todos los elementos encontrados en cada una de las técnicas de creación escénica de los autores ya antes mencionados y en las que nos hemos apoyados ( Bausch, Brook y Natale) pues todas y cada una de estas propuestas utilizan el cuerpo como conducto para introducirse en el actor, privarlo de un pensamiento propio y abrirle la puertas o nuevos espacios dentro del subconsciente no explorados y que se manifiestan a través de estos gesto propios expuestos por el intérprete.

El cuerpo del actor encuentra su voz, halla su lugar, se presenta y se devela en el espacio que se crea a medida que lo atraviesa, lo observa y lo delimita, lo provee por medio de unos signos, símbolos, movimientos, acciones y gestos danzados propuestos por el intérprete, pues al ser el cuerpo su mismo espacio y único elemento de comunicación busca de alguna manera transmitir el acontecimiento a compartir. El intérprete cumple la función de hacer signos y en este sentido, la manera de expresar dolor o furia, por ejemplo, no necesariamente debe reproducir los gestos que cotidianamente el sujeto utiliza pues sabemos que es su ser cuerpo – objeto quienes terminan definiendo el espacio y es de esta como se presenta ante nosotros el elemento concreto que es capaz de volverse símbolo y metáfora de otra cosa.

Hablamos ahora no de un solo cuerpo, hablamos ahora de un cuerpo compartido que deja de ser propio para pasar a ser un cuerpo transparente, moldeable y maleable al que se le

puede dar cual o tal forma, de esta manera Diego se representa así mismo en su forma espiritual y sus experiencias, las de esta vida, de vidas pasadas, incluso de las pasadas pre humanas que van más allá del plano de lo terrenal, son recreadas por la presencia de éste espíritu que una vez se le permita al espíritu danzar en su interior entonces solamente ahí estarás completamente en el presente y se emprende el camino hacia la curación y la plenitud pues se comienza a atender al comportamiento corporal como una prioridad del yo construido y así desplazar al texto escrito de su lugar central en la producción teatral de la obra en ejecución. ¿Es entonces un cuerpo del personaje? ¿o es el cuerpo del actor en presencia? ¿es el cuerpo del público que va a la sala? o ¿es un cuerpo compartido que podemos tener todos? pues no se trata ya del cuerpo del individuo, sino de un cuerpo que desaparece y se transparenta para verse modificado por un sin fin de significados y definiciones expuestas o más bien dadas por la experiencia que atraviesa al actor y al mismo tiempo el espectador.

### **5.3 ROLES Y RELACIONES DE TRABAJO CREATIVO**

En este punto del capítulo quiero reflexionar acerca del encuentro que tuvimos actor y director durante el proceso, pues fue sin duda uno de los procesos creativos cuyos atropellos no permitían en ocasiones que se tuviera el avance que se necesitaba, sin embargo, nos brindó y nos regaló un aprendizaje y unos conocimientos que desconocía totalmente y que ahora harían parte del discurso que pienso plantear y transmitir en mi camino como creador y posibilitador del arte.

Trabajar de manera colectiva ha sido para mí desde que inicié con procesos de creación escénica una forma de crear que ha dado resultados que en lo personal dejan más aprendizajes y preguntas que uno realizado directamente por un solo ser que se nombra a sí mismo como “director”, y ahora para la creación de esta pieza no haría la excepción pues al ver que éramos al principio solo dos personas en pro de un mismo objetivo decidimos generar desde el inicio una complicidad más allá de los roles actor - directo, dejando así que los roles dentro de la obra fueran casi siempre los mismos: una lluvia eterna de ideas. Nunca me sentí como un director autónomo de la pieza, como un dirigente de la misma, pues siempre estuve muy a la disposición de todo el material que el actor me estaba brindaba, de esta manera nunca me limite a un teatral restrictivo y a raíz de esto surgen otras formas de corporalidad que responden a los procesos creativos y experienciales de los demás agentes implicados en la puesta en escena.

Precisaba movimientos, gestos y lograba identificar hacia dónde debía ir la mirada, comprendía de repente que había un momento adecuado para cada cosa, por otro lado aceptaba otras variables de término corporal que surgían y se iban apropiando de la obra con el paso de los encuentros, me preguntaba también en muchos casos porque los movimientos del actor carecían de fuerza y porque no encontraban una dirección precisa; la cosa solo era cuestión de unos días pues semanas más tarde y gracias al elemento de la repetición que hacíamos en cada encuentro de cada suceso era que se hallaba el sentido a compartir, el actor se provee de fuerza y nuevos gestos pues empieza a ser consciente cada vez más de lo que genera cada movimiento en su estado corporal, cada gesto hallado lo eleva a un campo nuevo de posibilidades para explorar e inmerso allí sus ideas evolucionan continuamente y comprende que lo empieza a ver y a percibir todo de manera distinta, la sensibilidad del actor actúa sobre sí mismo como un reflector que le permite ver con mayor claridad hasta que de ese momento no haya descubierto luego nada válido y novedoso.

A cada encuentro nuevo el actor traía consigo cada vez más herramientas de sus vivencias reales que empezaban a cargar la escena de un montón de símbolos y signos que empezaban a complementar la misma, las conversaciones que se generaban alrededor de todos estos elementos eran sin duda el pie para iniciar a indagar sobre el cuerpo y su capacidad creativa, profundizábamos hasta hallar lo más banal de cada suceso y le dábamos el valor potencial que merecía, lo explorábamos a través de diversos ejercicios como entrevistas, ejercicios de repetición, sensoriales, de composición, partituras de acciones escénicas, gestos repetitivos, el objeto mil objetos, el suceso y el acontecimiento, y demás que nos brindaron apertura en el proceso creativo.

*“El director teatral ha de exponer sus inseguridades ante los actores, pero tiene en compensación un medio que evoluciona al tiempo que se ajusta. El escultor afirma que la elección de material modifica continuamente su creación; el material vivo de los actores es hablar, sentir y explorar: ensayar es pensar en voz alta.”* (Brook, El espacio vacío , 1968, pág. 63)

## 6. BIBLIOGRAFÍA

Arriagada, Galos (2013). Performance intersticio e interdisciplinar, Santiago de Chile, Chile. (Tesis para optar grado académico).

Brook, Peter., (1968). El espacio vacío, Barcelona, España: Ediciones península.  
Cid, Julio, Cesar., Ortega, Cynthia. (2013.). Presentación, representación y performance. Estudio sobre arte actual. (#.1). Edición, Errata#15.

Cornudo, Oscar., (2008). Éticas del cuerpo. Domínguez Juan, Galán Marta, Rengifo Fernando, Madrid, España: Espiral/Fundamentos.

Godines, Gloria. (2014). Cuerpo: efectos escénicos y literarios (Tesis doctoral) Universidad de las palmas, Gran Canarias.

Natale, Frank. (Ed.).(1997) La danza Trance: el éxtasis de los chamanes. Barcelona, España: Editorial Oasis.

Pabón, Consuelo. (2016). Construcciones de cuerpo. Recuperado de <https://vdocuments.site/consuelo-pabon-construcciones-de-cuerpos.html>

Quiroga, Adriana. (2012). El teatro danza de Pina Bausch. VI Congreso internacional de teoría y crítica literaria Orbis Tertius, La Plata' Argentina., Recuperado en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2569/ev.2569.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2569/ev.2569.pdf)

Ranciere, Jacques. (2008.). El espectador emancipado. Buenos aires, Argentina: Ediciones Manantial SRL. Pág 15.

Reyes, Juliana., (2017) En el corazón de la creación, 25 años de L'Explose, Bogotá, Colombia: Imprenta Distrital 2017.

Roca, Vázquez, Alfonso. (2006). La danza teatro de Pina Bausch, Madrid, España: Institución Alfons el magnanim.

Servos, Norbet (Ed.) (2017). Pina Bausch: Danza teatro. Salcedo, Madrid: Ediciones Cumbre.

Taylor, Diana., Fuentes, Marcela (Ed.). (2014). Estudios avanzados de performance. En Richard Schechner. Madrid, España.

Thorausch, Thomas.(2006.). Biografía de Pina Bausch., Orphée et Eurydice. Londres, Inglaterra. Pág 15.

Yarzun, R., Pablo. (1998.) Indagaciones sobre el concepto de experirncia., Seminario de filosofía., ISSN 0716-6656, #11. Pág 53.

## 7. ANEXOS

### Fotos Puesta en Escena:



