



Tejidos entre mi formación académica y mis experiencias creativas: De la acción escénica a la construcción de personajes escénicos itinerantes.

KATERINA OSORIO ALARCÓN

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE ARTES

MEDELLÍN

2024

**Tejidos entre mi formación académica y mis experiencias creativas: De la acción escénica
a la construcción de personajes escénicos itinerantes.**

KATERINA OSORIO ALARCÓN

**Trabajo de grado para optar al título de
Maestra en Arte Dramático**

Asesora:

SANDRA CAMACHO LOPEZ

Doctora (Ph.D.) en Estudios teatrales (U. Sorbonne-Nouvelle, Paris III)

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE ARTES

MEDELLÍN

2024

Cita	(Osorio Alarcón, 2024)
Referencia Estilo APA 7 (2020)	Osorio Alarcón, K. (2024). Tejidos entre mi formación académica y mis experiencias creativas: De la acción escénica a la construcción de personajes escénicos itinerantes. [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



Centro de documentación de Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

“El teatro es algo que existe dentro de cada ser humano y puede practicarse en la soledad de un ascensor, frente a un espejo, en un estadio de fútbol o en la plaza pública ante miles de espectadores. En cualquier lugar... y hasta dentro de los teatros.”

Augusto Boal

Juegos para actores y no actores. (P.21)

Dedicatoria

Con el alma agradecida dedico este logro a mi madre Rocío Alarcón, a mi abuelita Aura María Vásquez y a mi hermana Stefany Osorio Alarcón, son una fuente de inspiración y valentía con sus bases de apoyo en amor incondicional, de bienestar y de creatividad, gracias por enseñarme tanto, Mujeres Arte - sanas.

A las artes que me permiten ser un alma libre a través de la consciencia. Hoy abrazo con amor mi linaje. Sí, es posible si te lo propones.

Lo hemos logrado tesoros de mi alma. Gratitud.

Agradecimientos

Agradezco profundamente a la existencia, a todo aquello que manifestamos a través del amor consciente creativo y un estar del alma más despierto encontrando su propia voz, la del interior, la del corazón. Mis ojos se expanden y agradezco. A toda la humanidad por aquellos caminos que nos han acercado a través de las artes. Gratitud. Gratitud infinita a todas las almas de luz y oscuridad que me han enseñado demostrándose con acciones poéticas las maneras que cada quien tiene para crear, para existir lo que llega del propio imaginario al cuerpo, a la voz, al juego, a la escena, al texto, a la palabra, a la escucha, al compartir, a los sentidos que se expanden dándole paso al disfrute, a la confianza, al estar presente. Al aquí y al ahora.

Gratitud a todas mis maestras, a todos mis maestros de las artes escénicas por enseñarme tanto en ambos polos.

Eternamente agradecida con mi maestra Sandra Camacho Lopez. Todo el Amor honesto para usted Mujer Sabia.

Gracias Katerina por estar logrando cada día el saber creativo a través del amor, del fracaso, de la perseverancia, de la mera pasión y querer finalizar este ciclo académico. Yo soy todas las artes vivas. Somos el arte vivo.

GRATITUD FUENTE CREADORA UNIVERSAL, GRATITUD.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN _____	Pág. 12
---------------------------	---------

*Hacia la creación del personaje:
La itinerancia:
El repentismo: La escucha hacia el otro.
Investigación para la creación*

CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO TEMÁTICO

1.1. Justificación_____	Pág. 17
1.2. Pregunta de investigación -----	Pág. 18
1.3. Objetivos: Objetivos generales y específicos -----	Pág. 19
1.4. Antecedentes – Bitácora de una actriz -----	Pág. 20

Primeros hallazgos creativos empíricos sobre la creación de personajes escénicos

Hacia una formación profesional: Inicios creativos clownescos, La impro, Stanislavski.

Descubrir el teatro en Colombia

La teatralidad

La inscripción académica: Convertir el poema en una escena

Diario de una actriz empírica: – Escritos sobre una actriz que se prepara.

Ayudándome de lo teórico

Nuevo ciclo de mi vida: la universidad: La acción dramática, La estructura escénica, El personaje.

*De los códigos a los lenguajes escénicos: Texturas, formas, líneas escenográficas, color,
maquillaje, vestuario*

Montaje final: Entre la vida y el arte. El personaje desde mi ser personal.

CAPÍTULO II. DESARROLLO METODOLÓGICO -----	Pág. 89
---	---------

2.1. Marco Contextual:

Construcción de Personaje Itinerante

Referentes conceptuales del proceso final del pregrado: Las Prácticas Artísticas Culturales

llevadas a una entidad externa de la academia: Parque Comfama Rionegro, pueblo de Tutucán-

Prácticas artísticas

2.2. La investigación en las prácticas artísticas:

Tipo: Cualitativa

Enfoque

Método: sistematización de experiencias

Técnicas de recolección de información

Cronograma

Consideraciones éticas

CAPITULO III. 3, 2, 1 ACCIÓN-TUTUCÁN- EXPERIENCIAS HÍBRIDAS

Pág. 103

3.1 Desarrollo del proceso artístico en el pueblo de Tutucán

Etapa 1: Propuesta del primer personaje a realizar en el pueblo de Tutucán

Etapa 2: Lectura de los referentes teóricos teatrales cercanos a investigar

Etapa 3: Escritura biográfica del personaje a realizar

Etapa 4: Creación de partituras físicas e interpretativas

Etapa 5: Propuesta de vestuario y utilería instrumental

Etapa 6: Propuesta escénica a través de la acción del personaje

Etapa final – Experiencias y aprendizajes, bitácora de una actriz

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

Pág. 127

Pág. 131

Índice de fotografías

Fotografía #1: Álbum Familiar de la actriz	(P.19)
Fotografía #2: Bitácora de la actriz. Imagen de la Familia del personaje de Azucena	(P.39)
Fotografía#3: Bitácora de la actriz. Ella es Azucena. Vestuario	(P. 42)
Fotografía#4: Bitácora de la actriz, texturas	(P.75)
Fotografía#5: Bitácora de la actriz, texturas	(P. 76)
Fotografía#6: Bitácora de la actriz, texturas. -----	(P.77)
Fotografía#7 y 8: Bitácora de la actriz. Forma. -----	(P.78)
Fotografía#9: Bitácora de la actriz. Forma final. -----	(P.79)
Fotografía#10: Bitácora de la actriz. Collage Clov. -----	(P.80)
Fotografía#11: Bitácora de la actriz. Collage final de partida. -----	(P. 81)
Fotografía#12: Bitácora de la actriz. Líneas escenográficas- Final de partida —	(P.82)
Fotografía#13: Bitácora de la actriz. Paleta de colores y aspecto de Clov.-----	(P.83)
Fotografía#14: Bitácora de la actriz. Maquillaje expresionista. -----	(P.84)
Fotografías#15 Y 16: Bitácora de la actriz. Vestuario. -----	(P.85)
Fotografías#17 Y 18: Bitácora de la actriz. Vestuario final. -----	(P. 86)
Fotografía# 19: Bitácora de la actriz. Personaje de Doña Luisa. -----	(P.95)
Fotografía#20 y 21: Bitácora de la actriz. Personaje Doña Luisa y Santiago. —	(P.95)
Fotografía#22 Y 23: Bitácora de la actriz. Doña Luisa y el grupo de actores.--	(P.96)
Fotografía#24: Bitácora de la actriz. Personaje de Sepulturero 1. -----	(P.97)
Fotografía#25: Bitácora de la actriz. Personajes Sepulturero 1 y Sepulturero 2.-	(P.98)
Fotografía#26: Bitácora de la actriz. Collage del Personaje de la Gitana.-----	(P.129)
Fotografías#27 y 28: Bitácora de la actriz. Vestuarios fijos para la Gitana. -----	(P.130)

- Fotografía#29:** Bitácora de la actriz, instrumentos de percusión menor: Sonajeros, Kalimba, flauta traversa hechiza, llama vientos, cucharas de madera. ----- (P.132)
- Fotografía#30:** Bitácora de actriz, referentes visuales de carrozas para la casa de Gitana (P.134)
- Fotografía#31:** Bitácora de la actriz. Personaje de Frutos. ----- (P.137)
- Fotografía#32:** Bitácora de la actriz, Personaje de Miriam en Noche de Tango.--- (P.138)
- Fotografía#33:** Bitácora de la actriz, Personaje de la Gitana Frika Celestina. ---- (P.139)
- Fotografía#34:** Bitácora de la actriz, Personaje de Salomé. Semana Santa.----- (P.140)
- Fotografía#35:** Bitácora de la actriz, Personaje de la muerte. Semana Santa.----- (P.141)
- Fotografía#36:** Bitácora de la actriz. Personaje de la muerte. Semana Santa----- (P.142)
- Fotografía#37:** Bitácora de la actriz. Personaje de Salomé.----- (P.142)
- Fotografía#38:** Bitácora de la actriz. Personaje de Miriam. Noches de Tango.---- (P.143)
- Fotografía#39:** Bitácora de la actriz. Personaje de Frutos. ----- (P.144)
- Fotografía#40y41:** Bitácora de la actriz. Personaje de Miriam. Personaje de la Maestra de Educación Física. ————— (P.145)
- Fotografías#42 y 43:** Bitácora de la actriz. Personaje del teatro, la muchacha de servicios varios. Elenco artístico de Tutucán. ————— (P.147)

Registro audiovisual# 1:

Final de Partida de Samuel Beckett. Ejercicio final de IV semestre. Creación de personajes.

Dirección: Sandra Camacho Lopez. Estudiantes: Emerson Samuel Zapata y Katerina Alarcón.

Haga click en el enlace azul por favor para ver el registro audiovisual.

https://www.youtube.com/watch?v=CYzGab_W6Mo&t=504

RESUMEN

Este proyecto surge del deseo de crear una bitácora metodológica autobiográfica sobre mi formación y las experiencias creativas durante los estudios académicos en el Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. En este recorrido quiero resaltar los momentos más importantes para mi desarrollo como actriz hacia la profesionalización, con base a la construcción de personajes escénicos itinerantes a partir de la acción escénica, puesto que me permite reconocer un antes y un después de la adquisición de conocimientos académicos y autodidactas sobre las artes escénicas y la creación de personajes. Este proyecto de grado es un cierre de ciclo académico y una apertura hacia muchos caminos de creación por vivir a través de las artes vivas.

Los objetivos del proyecto son: Hacer una sistematización de los procesos vividos a través de mi formación y mis experiencias creativas académicas, a partir de la acción escénica para la construcción de personajes escénicos itinerantes.

El tipo de investigación es cualitativa; el enfoque es la creación de personajes. El método es la sistematización de experiencias. El biográfico narrativo y las técnicas de recolección son: Bitácora de la actriz, registro fotográfico y audiovisual.

En conclusión, el método de creación del personaje escénico itinerante sobre mis tejidos entre mi formación y mis experiencias creativas académicas a partir de la acción escénica acogió conceptos planteados por Augusto Boal en términos técnicos actorales y no actorales a partir de la improvisación, Bertolt Brecht en términos sociales, Stanislavski como el padre de la sistematización teatral con sus métodos y entre otros referentes más que iremos nombrando.

Palabras claves: Acción escénica, creación de personaje, itinerancia, improvisación.

RÉSUMÉ

Ce projet est né du désir de créer un carnet de voyage méthodologique autobiographique sur ma formation et mes expériences créatives au cours des études universitaires dans le Département des arts de la scène de la Faculté des Arts de l'Université d'Antioquia. Dans ce parcours, je veux souligner les moments les plus importants pour mon développement en tant que comédienne vers la professionnalisation, basée sur la construction des personnages scéniques itinérants à partir de l'action scénique ; pour pouvoir reconnaître un avant et un après l'acquisition des connaissances académiques et autodidactes sur les arts du spectacle et de la création des personnages. Ce projet de diplôme est une fermeture du cycle universitaire et une grande ouverture vers de nombreux chemins de création pour moi en vivant à travers les arts vivants.

Les objectifs du projet sont : Systématiser les processus vécus à travers ma formation et mes expériences créatives académiques, à partir de l'action scénique pour la construction des personnages scéniques itinérants.

Le type de recherche est qualitatif ; l'accent est mis sur la création des personnages. La méthode est la systématisation d'expériences. La biographie narrative et les techniques de collecte sont : Carnet de voyage de la comédienne, enregistrement photographique et audiovisuel.

Pour commencer, la méthode de création du personnage scénique itinérant sur mes tissus entre ma formation et mes expériences créatives académiques à partir de l'action scénique a accueilli des concepts proposés par Augusto Boal en termes techniques du comédien et non comédiens à partir de l'improvisation, Berthold Brecht en termes sociaux, Stanislavski comme le père de la systématisation théâtrale avec ses méthodes et parmi d'autres référents que nous allons nommer.

Mots-clés : *Action scénique, création de personnage, itinérance, improvisation.*

INTRODUCCIÓN

A continuación, les presentaré a modo de autobiografía mi experiencia de formación en la academia de artes escénicas de la Universidad de Antioquia. Este pregrado de Maestra en Arte Dramático es un proyecto de vida que fui construyendo a través de mi trasegar por los caminos de las artes vivas hacia la construcción de personajes a través de la acción escénica profesional. Quisiera resaltar también el paso por proyectos autodidactas y proyectos dirigidos por laboratorios de creación artística fuera de la academia universitaria. Es de este modo que relataré mis experiencias como actriz, basándome en los recursos técnicos actorales que se van adquiriendo a lo largo del tiempo en estos procesos académicos formales y no formales con diferentes maestros de las artes escénicas, lo cual pienso con determinación que son de suma importancia para el desarrollo de una sistematización actoral insistente en la comprensión de dicha técnica : La construcción de personaje.

La metodología que usamos para la creación de personaje en un primer momento es experimental y se construye a partir de los siguientes pasos:

- 1. Utilizamos la observación y la escucha en entornos externos (como espectadora) e internos (como actriz) es decir, utilizamos estas herramientas de la observación y la escucha de la espectadora (lo externo) para luego imitar aquella “realidad” como actriz (lo interno, su propia manera de percibir aquella realidad), esto lo nombramos como trabajo de campo que persiste durante todo el tiempo en la construcción de un personaje.
- 2. Luego, realizamos un trabajo de mesa que básicamente nos permite aterrizar las ideas que tenemos sobre el personaje a construir. La caracterización. Su biografía. Su historia. Su línea de pensamiento, la pregunta, etc.

-3. Indagamos en todos los referentes posibles que se acerquen a situaciones, acontecimientos reales o ficticiales para tener bases investigativas sólidas a la hora de crear el personaje (estamos jugando con hechos verdaderos – (discurso real) y ficción (las herramientas de las artes representativas- la imaginación) a través del texto argumentativo teatral que tenga el personaje.

-4. Ahora, uno de los aspectos más importantes, que aquí consideramos, que pueda existir en el teatro: La improvisación; El juego escénico con todas las bases ya mencionadas anteriormente.

-5. Encontrar lo que sí funciona de la improvisación, la estructura del personaje. La corporalidad y la voz es una de las técnicas que más suelo utilizar para la construcción de personajes. Un cuerpo precario, “incómodo” para la actriz. Una voz con un registro acorde a esa corporalidad, al menos intentar distorsionar la voz propia de la actriz.

-6. Ensayos sin descanso. En esta etapa al personaje se le aumenta la percepción de su carácter, se afianza su línea de pensamiento, se interioriza la “vida” de este personaje cada vez más, con profundidad, si se quiere. Sin embargo, la vida de un personaje seguirá en constante construcción. Como la vida misma.

-7. Por último, buscamos todos los referentes visuales que nos acerquen al concepto de la situación o circunstancia dada del personaje; la forma, los colores, las texturas, las líneas de tiempo para fijar un vestuario acorde al personaje. Vestir al personaje.

Hacia la creación del personaje:

La creación de personajes requiere de toda una construcción creativa, parte de los pequeños y grandes detalles de la vida, de todo lo que existe y se ubica en un contexto cultural y diverso, además del uso de las técnicas teatrales que existen para ello. En últimas, como yo lo pienso, es crear un arquetipo partiendo del imaginario de cada actriz / actor, de las investigaciones

contextuales referentes al arquetipo que alimenten a ese imaginario, de las posibilidades expresivas corporales y vocales de la actriz / actor, del nivel de confianza, credibilidad y veracidad que uno mismo tenga con lo que está creando y haciendo, con la disciplina y capacidad de compromiso; y sin duda, de toda la energía vital , la entrega del ser y para el hacer. De esta manera podemos desarrollar implacablemente ante los espectadores todo ese periodo de tiempo que fue el proceso de construcción de personaje para la escena poética veraz.

El reto esta vez de mi trabajo actoral, es plasmar por escrito el tejido de mi proceso de formación académica y las experiencias creativas vividas durante todo este tiempo en las artes escénicas a través de la acción escénica para la creación de personajes itinerantes.

La itinerancia:

Podríamos decir que la itinerancia no es una novedad para nuestra actualidad, puesto que en los méritos teatrales este término data de los tiempos clásicos cuando los artistas iban de aldea en aldea, mostrando su arte teatral variado. Claro que ha transmutado a algo más particular hoy día, (trabajo escénico que se torna a lo empresarial, corporativo, comercial, etc.), pero sigue teniendo la esencia de llevar las artes representativas a lugares donde no existe casi presencia de la teatralidad. La realidad cotidiana.

El repentismo: La escucha hacia el otro.

El repentismo es la capacidad de respuesta inmediata por parte del personaje a partir de cualquier intervención externa (el público) sin salirse de su universo de representación, acorde a la

situación presentada en el momento. Ésta es la mayor herramienta que tienen los personajes itinerantes; por supuesto, es una base fundamental de la Improvisación.

Es cierto que habitar el personaje donde también es intervenido por otros seres, es muy gratificante y al mismo tiempo bastante retador. El que está afuera observando y escuchando (el público) le regala al personaje otra perspectiva y enriquecimiento para su constante construcción. También alimenta su enciclopedia cultural, es decir, amplía los conocimientos de la actriz / actor sobre las infinitas perspectivas que las personas tienen sobre la vida en todos los aspectos generales que atraviesa la humanidad.

Pienso que la creación de personaje en cuanto al trabajo de la actriz / actor en cualquier espacio determinado por comunidades sociales artísticas culturales públicas y privadas son una amplia responsabilidad que requiere de cuidado, de detalle, de contexto, de investigación, de historia, de mucha perspicacia a la hora de darle vida a todos los personajes posibles para crear, imitar, transmutar y representar, brindado de esta manera una gama de variedad donde todos nos sentimos identificados por pequeñas acciones, gestos, palabras, pensamientos, comentarios, entre otros. Creo en la profunda identidad del ser, me reconozco capaz de imaginar, crear, reinventar y es por ello por lo que identifico ficciones personificadas con las que puedo jugar, contar cuentos, cantar la vida, interpretar personajes ajenos a mis creencias y aun así, aceptar las diferencias de la humanidad, ser un reflejo de esta misma, sentir en común lo que le pueda pasar al otro. Aprender en conciencia.

Investigación para la creación:

Cuando yo, como actriz, construyo un personaje, mi sensación al principio, es tipo rol de detective de fuerzas especiales, casi una espía. Observo y absorbo todo lo que me pueda servir para crearle un universo a mis personajes, investigo la historia cultural que pueda existir alrededor del personaje, me empapo de todos los referentes posibles que pueda haber sobre el personaje: Artículos, libros, cine, documentales, series, personajes de la vida real, la cotidianidad del entorno, del trabajo creativo práctico y la perspectiva de mis colegas; todo lo que llega sin buscarlo (atando cabos), como si se tratara de sortilegios.

Incluso a partir de lo que sueño, de lo que veo más allá cuando medito, cuando utilizo herramientas holísticas como la imaginación activa, el yoga, el aislamiento en espacios naturales conmigo misma, cuando me quedo largo tiempo en silencio haciendo acciones cotidianas, disociando al mismo tiempo con el pensamiento del corazón, dándole un enfoque a las premisas que me doy y recibo del afuera, comprendiendo absorbo lo emocionante del asunto de crear un personaje escénico, porque se trabaja con la verdad (antecedentes investigativos reales) y la ficción (la imaginación) en todo momento. Es toda una aventura, me parece, un reto con mucha adrenalina el arriesgarse a crear e interpretar pensamientos, argumentos, ideales, creencias, situaciones, acontecimientos que quizás no hemos vivido como actrices y actores, pero que de una u otra manera nos muestran, nos movilizan y nos enseñan otras verdades profundas de la humanidad.

CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO TEMÁTICO

JUSTIFICACIÓN

Podemos decir que los caminos que toman las actrices/ actores en este medio artístico dentro de la profesionalización académica acarrea mayores compromisos, sin duda, es una responsabilidad social y cultural el hecho de ir más allá de un simple “hobbie” en las artes representativas. El valor y el riesgo de asumir un pregrado en las Artes se consolida por una disciplina constante, por una disposición abierta llena de voluntad y perseverancia, por una actitud que se fortalezca en cada avance y la conciencia misma evolucionando a medida que se supera cada nivel académico.

Así que, la exploración en el teatro se convierte en una investigación interminable, ya que son muchas las ramas por las cuales se puede transitar, en este caso elegimos el concepto de *creación de personaje itinerante a través de la acción escénica*, lo cual nos permite abarcar las experiencias vividas de la actriz en un antes y durante el transcurso de un periodo de pregrado académico en la Facultad de Artes del Departamento de Teatro en la Universidad de Antioquia.

PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo son los tejidos entre mi formación académica y mis experiencias creativas: de la acción escénica a la construcción de personajes escénicos itinerantes?

Desde hace mucho tiempo he sentido la necesidad de escribir responsablemente los procesos que me acontecen en mi trayecto artístico actoral, las bitácoras han sido una herramienta para plasmar algunas reflexiones sobre aquellas experiencias empíricas y académicas sobre la construcción de

un personaje. Gracias a referentes como Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski, Keith Johnstone, Antonin Artaud, Yoshi Oida, Julia Varley, entre muchos otros maestros y maestras de las artes representativas, me inspiro en este proyecto de grado para dar el primer paso y darle rienda suelta a esta necesidad del espíritu creador indomable. La Escritura.

OBJETIVO GENERAL

Construir personajes itinerantes a partir de los tejidos de mis experiencias formativas académicas a través de la acción escénica.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Narrar las experiencias vividas en el desarrollo de aprendizaje fuera y dentro de la academia de teatro como actriz.
- Sistematizar una metodología propia para la construcción de un personaje itinerante.
- Aportar, por medio de este trabajo de grado digital, al medio actoral una perspectiva de cómo crear un personaje itinerante a través de la acción escénica.

ANTECEDENTES DE UNA ACTRIZ EMPÍRICA

Primeros hallazgos creativos empíricos sobre la creación de personajes escénicos:

Febrero 2000

Para empezar, les cuento que, por aquellos inicios del acercamiento imperceptible de creación de un personaje, por el simple hecho del disfrute, mi mayor goce era estar en entornos conocidos y desconocidos compartiendo con conocidos y desconocidos, observando y escuchando atenta lo que el exterior me brindaba. Sentía en mi pecho un revoloteo cuando me

arriesgaba a imitar, sentir ese vértigo de pararse frente a muchas personas y jugar a ser otra. Para mí era un fuego que se encendía con fervor en mi pecho cada vez que lo hacía y aún más con toda la sensibilidad que ha sido mi vida, me sentía poderosa. Nunca le tuve miedo porque el pánico era mi alimento. Me descubrí actriz cuando mi ser hiperactivo infante tenía que estar representando algo del entorno y su sociedad todo el tiempo, era una esponja imitadora 24 horas al día y / 7 días por semana, 24/7.



Fotografía 1. Archivo familiar de la actriz (1997)

Mi espíritu y mi entorno eran cómicos por naturaleza, creo profundamente en el poder de la risa a través de la transformación de energías que se amplía con la inteligencia suprema consciente, expulsando emociones sinceras que regalan liberaciones para el ser llenas de bienestar, esto no lo sabía hasta que empecé a estudiar en la academia de artes muchos años después.

Antes de iniciar el pregrado en la universidad de Antioquia en el programa de Maestra en Artes escénicas, yo hacía teatro en el baño de mi casa, empecé haciendo improvisación, sin saber nada, sin saber que la improvisación era una técnica del teatro.

La improvisación teatral, “la impro”, es una herramienta fundamental para hacer teatro.

Escenas creadas de forma instantánea, sin guion ni preparación previa, y en las que actriz-actor, a los que llamaremos improvisadores o jugadores, interpretan la ficción en el mismo momento que la están creando. Como en la mayoría de las obras de teatro, suele haber personajes, acciones, conflictos, lugares donde sucede la ficción, variedad de sucesos y transformaciones... pero en “la impro”, las actrices- /actores no solo son intérpretes de la historia, también son responsables de la dramaturgia y de la puesta en escena. Son, por tanto, también escritores y directores. (Mantovani, 2016, Pág. 15)

Por lo tanto, no tenía ni idea, y sin saber absolutamente nada de teatro, simplemente imitaba todo lo que veía; creaba historias basadas en lo que había visto en la televisión, en mi entorno social, familiar, escolar. Descubrí que podía expresar emociones, sentimientos, pensamientos, gestos, textos, acciones, situaciones, a través de la comedia, el drama, la tragedia (la academia teatral estaba lejos de mi alcance en mi infancia, pero yo sentía que yo era el teatro, sin saberlo) así que mi camino de reconocimiento hacia el teatro, hacia la creación de personajes, hacia las artes representativas fue más largo, más intuitivo, más en “soledad”.

Agosto 2003

Todo iba tomando sentido para mí, exploré muchas de las ramas de las artes mientras mi cuerpo, mente y espíritu seguían creciendo: Música, danza, artesanías, poesía, literatura, ciencias, deportes, mis divertidos juegos teatrales a solas, era lo más cercano a ser y hacer lo que yo quería para mi vida. Tuve miedos también, pero una energía suprema me impulsaba de una u otra manera a perseguir mis sueños de ser actriz, de ser artista multidisciplinaria.

Fue entonces cuando quise tener más información sobre el mundo, creía que para hablar de un tema se necesitaba bastante conocimiento y memoria; seguí leyendo, seguí absorbiendo lo que el

entorno me daba, empecé a observar con más detalle y llegar a reconocer movimientos y gestos que decían mucho de la personalidad de las personas, jugaba a “leer” sus pensamientos por medio de sus acciones, afiné mi intuición y la creencia de que todo es energía; esta información llegaba a mi vida con más potencia de tal forma que me permitía reconocermé por dentro. Siempre he creído que todo es posible si uno se lo propone, si uno lo cree fielmente, así que me ponía retos para conocerme, emprendiendo viajes poderosos hacia el ser interno y hacia el afuera que terminaban dándome importantes lecciones de vida. Era una gran motivación sacar lo mejor de mí, para mí y para mi entorno a través de las artes, porque como dice el teórico teatral argentino Jorge Dubatti:

(...) el cuerpo del actor es específicamente cuerpo poético, porque este produce un ente poético, dotado de rasgos ontológicos singulares, a partir del que se producen procesos de semiotización que nunca se completan o agotan. El cuerpo del actor es origen de mundos poéticos posibles, es un lugar donde habitan diferentes construcciones hechas por el artista, por el contexto o por contextos poéticos prestados. (Vargas Reyes, 2011, Pág. 3)

Hacia una formación profesional

Abril 2010

Cuando llegué a Medellín, la ciudad que había escogido para formarme como actriz profesional, lo había dejado todo: mi familia, mis amigos, mis costumbres y creencias, mi vida conforme y un tanto vacía. Llegué sin conocer a absolutamente a nadie de esta ciudad, no me sentía triste ni acongojada, ni tenía miedo de hacer y ser lo que realmente deseaba, ser una actriz profesional de las buenas. Era una manifestación poderosa de mi alma.

Cuando llegué, busqué la manera de culturizarme en el nuevo entorno; busqué bibliotecas, centros culturales, museos, las universidades públicas y ya tenía mi foco previo de querer estudiar en la Universidad de Antioquia en el programa de Maestra en artes escénicas de la Facultad de Artes, no opté por la pedagogía porque no me sentía aún preparada en ese camino de la enseñanza en ese momento de mi vida, sentía que debía aprender mucho más para poder compartir el conocimiento y entender esas otras miradas de este nuevo entorno; así que emprendí mi camino de nuevos aprendizajes sobre la actuación profesional, iniciando unos cursos semestrales de introducción prácticas al teatro que se hacían por ese entonces en el Centro Cultural de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

Allí conocí a una de las que fue una de mis maestras en artes escénicas, Claudia Garcés, quien también me invitó al Centro Cultural de Moravia a participar de los cursos gratuitos de artes escénicas que se hacían allí. Empecé haciendo clown, danza, improvisación teatral, música, teniendo bases de conocimientos previos desde mi tierra tolimense.

De repente durante ese año 2011 ya hacía parte de dos grupos teatrales, uno de improvisación y uno de clown, ya hacía teatro en los parques, en las plazas, en los buses, en los semáforos, en los centros culturales y teatros, universidades e instituciones educativas partiendo de las grandes herramientas que me brindaban maestras y maestros de las Artes Representativas que me iba encontrando también en el camino. Se abrieron miles de horizontes en mi camino en ese momento, el primer año en tierras lejanas: las artes me abrazaban con más fuerza y valentía. Yo soy de Ibagué, “la ciudad musical de Colombia”.

Inicios creativos clownescos:

Febrero 2011

Cuando decidí adentrarme más en la técnica del clown, porque la comedia me perseguía, o quizás yo perseguía a la comedia, hice parte del grupo “Los hijos de Clowndia” durante más de 2 años, Claudia Garcés la misma maestra que me invitó al centro cultural de Moravia, fue una de mis primeras maestras académicas.

En el grupo de investigación “los hijos de Clowndia” aprendí bastante, creo que seguía entendiendo la creación de personaje como un juego. Ahora, ya a partir de la técnica del clown. Desde muy niña lo percibí también dentro de las libertades que me daba la vida, es que crear personajes para mí era la pura observación, escucha y atención de algo o alguien que inmediatamente me motivaban a imitarles. Era mi juego favorito. Me sentía en confianza conmigo misma, me gustaban las risas que causaba ante la mirada expectante de quien me observaba y escuchaba imitando, descubrí que si lo ensayaba una y otra vez mejoraría la actuación y por ende la credibilidad.

Los gestos de un orador, que de por sí no son ridículos, inspiran risa por su repetición. Es que la vida no debería nunca repetirse en toda su plenitud circunstanciada. Donde quiera que hay repetición, donde quiera que hay semejanza completa, vislumbramos enseguida lo mecánico funcionando tras lo vivo. Analicen sus expresiones frente a dos caras demasiado parecidas. Seguro que piensas en dos copias sacadas de un mismo molde, en dos impresiones del mismo sello o en dos reproducciones del mismo clisé, en suma, en un procedimiento industrial. Tal desviación de la vida en el sentido de la mecánica es en este caso la verdadera causa de la risa. (Bergson, 1985, pág. 49)

Todas las ridiculeces que hacía o veía en los demás las celebraba como un regalo de la vida.

Empecé a observar consciente e inconscientemente deformidades corporales en las personas, cuerpos “amorfos”, es decir, cuerpos con alguna exterioridad deteriorada por el paso del tiempo y el abandono físico que les hacía ver extraños, raros, diferentes, y no solo lo veía en los grupos de

creación a los que asistía, sino que lo veía también muchísimo afuera, en la cotidianidad; era un ejercicio diario de observación que me gustaba hacer, ver cuerpos precarios (término que luego aprendí en la Academia en primer semestre, que significa una carencia o falta de estabilidad corporal dependiendo de los puntos de apoyos del cuerpo que se utilicen) distorsionados en la realidad, tesoros para mí en el teatro.

Así que encontraba en mi corporalidad una base fundamental para crear personajes de ese tipo; pues toda mi vida usaba mi tiempo en practicar deportes llevando mi cuerpo más allá de mis límites, fue una gran siembra que me daría frutos en las artes escénicas a futuro. Fue entonces que la expansión de reconocer mis cuerpos (físico, mental, emocional, espiritual) me permitían versatilidad, vitalidad, fuerza, resistencia, capacidad de hacer y ser todo con mi cuerpo, me sentía “súper poderosa”. Cuando empecé a estudiar teatro creía que todas esas virtudes corporales adquiridas en el deporte eran fundamentales, no solamente para mi crecimiento personal sino también para enfrentarme a esta profesión como actriz, como artista multidisciplinaria.

La impro

Abril 2011

Empecé con más dedicación a investigar y leer referentes que escuchaba de los profesores cercanos, tanto empíricos como profesionales. Recuerdo que el primer libro que me movilizó y motivó a seguir adelante con mis propósitos de profesionalizarme en las Artes expresivas fue *impro*, (Johnstone, 1990) de hecho, la escritura de Keith Johnstone me parecía cercana y sencilla de comprender, de inmediato me conecté con la información que desde su experiencia como educador y director de teatro compartía, era genuina e innovadora para mí, sentía que me hablaba directamente. Sus “métodos”, nada ortodoxos, tales como: invertir la percepción de lo que

normalmente las personas hacen como algo mecánico en su cotidianidad, sin ser en absoluto conscientes; la espontaneidad de los pensamientos, acciones y emociones que puedan surgir sin llegar a cuestionarse o parecer que son un fracaso; su descubrimiento de las motivaciones que pueda tener un personaje en cuanto al concepto de estatus, no sólo verbal, sino gestual y corporal. La importancia de la imaginación, la creatividad y las habilidades narrativas me ayudaron a plasmar en cada personaje una construcción instantánea, sin límites.

Dejaba de pensar si era “bueno o malo” lo que se me ocurría en la inmediatez de la improvisación motivada por las propuestas de mis compañeros, permitiendo que mi imaginación aflorara en todo momento. Aprendía del error y la poca fluidez que en ocasiones sentía de los multi-personajes que representaba, tratando cada vez más de modificar y ser consciente de la variedad, de la veracidad, de la genialidad, de la versatilidad, etc.

Puedo decir con certeza que, si realmente no se practican estas técnicas “mínimas” con disciplina, no se podría llegar a una verdad actoral para la escena, es un compromiso fundamentado en la prueba y el error del constante tiempo empleado, para que de esta manera se logre comprender más allá de los límites de un cuerpo presente.

Además, este libro para mí fue un referente teórico que se puede acercar un poco a mi escritura académica para el proyecto de grado, es una relación entre la experiencia que he adquirido empírica y profesionalmente en la creación de personajes durante más de 18 años a través de la acción escénica.

Yo estoy enseñando espontaneidad, y, por lo tanto, les digo que no traten de controlar el futuro ni de “ganar”; y que deben tener la cabeza vacía y simplemente observar. Cuando les llegue el turno de participar, deben salir adelante y tan solo hacer lo que se les pida y ver qué ocurre. Esta decisión de no tratar de controlar el futuro es lo que les permite ser espontáneos. (Johnstone, 1990, pág. 37)

Infinitos universos se ampliaban ante mi mente, leyendo el libro de *impro* y al mismo tiempo dedicarnos a practicar la improvisación teatral con un grupo de amigos aficionados y profesionales, era nuestra “biblia” que día a día estudiábamos con esmero. Comprendía poco a poco aquellas técnicas de creación de personajes e historias a través de la espontaneidad con más profesionalismo, así que mi creatividad y mi imaginación se desarrollaron con potencia, comprendiendo con más exactitud lo que salía natural de mi cuerpo, de mi expresividad corporal y gestual entrando en el juego de la ficción, dando rienda suelta a las ocurrencias manifestadas de mi ser, que cada vez más se desprendía de la ignorancia; los velos se caían cada que avanzaba hacia el camino profesional de las artes escénicas.

El clown

Recuerdo haber leído también mi primer libro sobre el clown *Un navegante de las emociones* :

En cuanto a las improvisaciones de clown, es importante tener en cuenta estas diez «sugerencias de oro»:

1. Borrar del cerebro la insensata orden de hacer reír a toda costa.
2. La nariz roja debe estar acoplada a la cara con una goma con la medida justa para que no se mueva, pero tampoco ha de apretar mucho.
3. La improvisación comienza en cuanto nos ponemos la nariz, aunque todavía no nos vea el público. Igualmente, la improvisación no termina hasta que nos vamos del espacio de juego y nos quitamos la nariz.
4. Improvisar significa accionar, y para ello es necesaria una actitud activa de participar del juego, evitando instalarse en un rol pasivo de lo que ocurre.
5. Hay que cultivar el hábito de mirar al público cada vez que se sienta o piense algo importante en relación con la situación que se está viviendo.
6. Es muy conveniente evitar trasladar automática y autoritariamente al clown la ideología y los gustos o preferencias de cada persona. Es preciso ir descubriendo qué cosas compartimos con él y cuáles no.

7. Los diferentes comportamientos del clown, su complejidad, se encuentran desde el juego de payaso con el tiempo. No hay que intentar afirmar rápidamente dos o tres características básicas, porque se corre el riesgo de hacerlo en falso.
8. Para que la improvisación funcione es imprescindible el apoyo del alumnado que ejerce de público, con una especial actitud de solidaridad, complicidad y diversión.
9. Con el tiempo, es recomendable tener vestuario, objetos y utilería variada, para concretar un aspecto personal de cada clown y apoyarse en complementos que ayuden a vivir las diferentes propuestas en un estado lúdico y creativo.
10. Las tres pautas fundamentales para el éxito de la improvisación clown son: entrar con ganas, escuchar y estar payasos. (Jara Fernández, 2014, pág. 57)

Este libro también me permitió ampliar los conocimientos de la técnica clown, era emocionante para mí que poco a poco iba adquiriendo más sabiduría sobre el tema. También empecé a moverme más fluidamente con estas “reglas payasísticas”, comprendiendo, a través de la práctica, el funcionamiento de su estructura.

La técnica clown me permitió reconocermé como intérprete genuina, natural y honesta, porque percibía que me llevaba a mí misma de la mano como si fuera una niña, me sentía muy agradecida de que ya estando fuera de la edad de infancia, me sintiera una niña de nuevo jugando sin prejuicios y en libertad. Encontraba una vez más, mi lugar.

Stanislavski

Y mientras profundizaba sobre esas técnicas, al mismo tiempo leía --*Un actor se prepara* de Konstantin Stanislavski-- que de inmediato cautivó mi atención permitiendo nombrar el hacer del ser creativo en el teatro investigativo práctico-teórico, con toda su expansión de técnicas en su *Método*, brindándome otros referentes de hacedoras, hacedores, en cuanto a las propuestas teatrales del arte vivo. Al volver a leer las notas de mi bitácora como aprendiz de Stanislavski, me

brindaron la conciencia de patentar las experiencias en cada proceso artístico teatral personal y en colectivo, a través de la disciplina en la escritura pedagógica. Además, la invitación de lectura que propone Stanislavski nos lleva a vivenciar e identificar a través de la experiencia, el sentir cómplice de aquellas experiencias actorales de otra parte del mundo en otra época, por lo que es, sin duda, una de las colecciones más preciadas de bitácoras sustanciosas para la historia del teatro.

Por lo que termina de decir, pienso que para estudiar nuestro arte debemos asimilar una técnica psicológica de vivir el personaje, y que esto nos ayudará a cumplir nuestro principal objetivo, es decir, crear la vida de un espíritu humano —dijo Paul Shustov. —Correcto, aunque no es completo —dijo Tortsov—. Nuestro objetivo no es sólo crear la vida de un espíritu humano, sino también «expresarlo en forma hermosa, artística. (Stanislavski, 1936, Pág. 103)

Empecé a ser más consciente de mis registros escritos por aquella época, pero debo confesar que no tenía la rigurosidad y el cuidado de llevar mis apuntes, estaba presta y entregada a pasarlo más por el cuerpo expresivo escénico. Aquellas lecturas llegaban a mí para retroalimentar lo intuitivo, más que a darse a conocer por escrito cada proceso creativo escénico que en cascada llegaba a mi vida, para mí fue otro bello hallazgo de referente.

Mientras tanto, seguía explorando todos los días el teatro de calle con los grupos de *impro* y de clown en los que participaba en ese momento de mi vida, con bases más reforzadas desde lo teórico y de inmediato en lo práctico. Comprendiendo con fluidez el lenguaje del medio artístico escénico de ese nuevo entorno en otra ciudad y ser consciente de toda la extensa composición que éste abarca. Practicar teatro requiere de muchísimo compromiso, constancia y disciplina, como lo es también estudiar medicina, o cualquier otra profesión. El arte del actor / actriz tiene mucho que ver con la conciencia expandida. El movimiento del ser humano lo lleva a muchas situaciones

que fácilmente podrían interpretarse de muchas maneras.

Quiero citar a este hombre que hizo notar la escritura pedagógica y la investigación teatral como un recurso valioso al cual se puede recurrir como objeto de estudio. Interesante el rigor.

El actor está en la obligación de vivir el personaje interiormente y dar entonces a su experiencia una personificación externa. Pido que noten que para nuestra escuela de arte es importante la dependencia del cuerpo con respecto al alma. Para expresar una vida subconsciente delicada, es necesario poseer el control de un aparato vocal y físico, particularmente dócil y excelentemente preparado. Este aparato debe estar listo enseguida y ser exacto para reproducir los más delicados y casi intangibles sentimientos, con gran sensibilidad y justeza. Por eso un actor de nuestra escuela está obligado a trabajar mucho más que otros, tanto en su caudal interior que crea la vida del personaje, como también en la configuración física externa que debe reproducir con precisión los resultados del trabajo creador de sus emociones.” (Stanislavski, 1936, pág.57)

Descubrir el teatro en Colombia

Por otro lado, la manifestación de la historia del teatro colombiano llegaba a mi vida a través del libro llamado *Santiago García: El teatro como coraje*, el cual documenta acerca del quehacer teatral profesional y arriesgado en Colombia para el mundo. En este libro se muestra la perseverancia de la humanidad que nos acerca hacia el logro conmovedor del compartir de las artes vivas en nuestras sociedades culturales a través de la escritura; la investigación teatral en este libro es una herramienta de valor que profundiza áreas de estudios históricos en este medio artístico durante varias décadas, de acontecimientos políticos y sociales que marcaron una cultura en el ámbito teatral a muchas generaciones futuras. Este es un libro que permite entender cómo gracias a formadoras y formadores que hicieron y hacen parte de los procesos creativos del legado del Maestro Santiago García, aún se siguen cuestionando sobre los movimientos populares

culturales que se deliberan a la sociedad después de tantos años, pues el apogeo de aquella época era atravesado por el teatro político y contestatario, asuntos que eran infaltables para denunciar la poca democracia en Colombia y América latina, cosa que no ha cambiado mucho hoy día.

Con la lectura de este libro, entendí que la investigación es un proceso que permite la expansión del conocimiento del saber creativo, del ser vivo, de la historia. La información proporcionada con los más mínimos detalles sobre el teatro en Latinoamérica, con referentes de la misma época de García, que también estaban en su búsqueda como Enrique Buenaventura, Aristides Vargas, Gilberto Martínez, Augusto Boal, entre muchos otros autores con la misma inquietud. El seguimiento y la motivación para rescatar la historia de un ‘hombre de Teatro’ por medio de largas entrevistas por parte de estos dos periodistas con relación a la vida y obras de Santiago García, para mí, fue otro despertar teatral. Podemos decir que leer este libro de 629 datos valiosos sobre el teatro latinoamericano, nos da la posibilidad de abrazar la investigación teatral como un camino de reconocimiento por todo el trabajo que hay allí empleado, por todos aquellos seres apasionados que escogen las artes como un medio para la amplitud de conciencia en sociedad e individualidad. Quiero citar una página de este libro *Santiago García: El teatro como coraje*, ya que me ayudó a tener más claridad en la elaboración y seguimiento de un montaje escénico con la estructura global que se debería tener en cuenta según García, pues así mismo lo desarrollaba para la creación de mis personajes:

El superobjetivo, digamos así, la esencia de los cuestionarios estaba centrada en tomar obra por obra, cada puesta en escena realizada por García en las distintas etapas de su trasegar teatral, desde el teatro el Búho y el teatro Estudio de la Universidad Nacional (Así como las obras de otros directores que hicieron parte durante un tiempo de la casa de la Cultura), como en el período del teatro La Candelaria, indagando todos y cada uno de los aspectos constitutivos o códigos escénicos que en ellas se tejían:

El texto dramaturgico y sus cualidades, estrategias de la puesta en escena, relaciones de la pieza con el público, relaciones de la obra con el país, la América Latina y el mundo contemporáneo, sus simbolizaciones, claves y ciframientos, la elaboración de los sistemas de imágenes, las relaciones espaciales o proxémicas y las relaciones gestuales o kinésicas, los elementos paralingüísticos, la cenestesia, la crítica teatral frente a las piezas, las relaciones de la obra con el movimiento teatral (con sus “pares” escénicos o grupos y las concepciones ideológicas existentes), las estéticas desarrolladas allí, las técnicas de dirección (técnicas de composición, los agrupamientos, el manejo de ritmos, los tempos, los volúmenes, el color, etc.), la actuación, el lenguaje escenográfico, la utilería, el vestuario o el sistema de la moda teatral (Barthes), las formas de la iluminación y el discurso de la imagen, la búsqueda del discurso sonoro y musical, etc. ” (Duque Mesa & Prada Prada, 2004, pág. 77)

La teatralidad

Octubre 2013

El proceso teatral que viví en el año 2012 fue revelador, riguroso, fui descubriendo con veracidad aquel lenguaje innato, ese lenguaje que no sabía nombrar: La teatralidad.

En aquel entonces estaba estudiando mucho más, todo el día me la pasaba entrenando con la improvisación, el clown, el circo, a través de lo práctico y de lo teórico. Recuerdo que visitaba mucho la ciudadela de la Universidad de Antioquia, proyectaba en cada visita mis ganas enormes de ingresar a estudiar allí. Para entonces, ya tenía otras perspectivas mucho más grandes en cuanto al arte escénico. Se rumoraba sobre lo complicado que era ingresar a estudiar artes escénicas en la universidad de Antioquia. Se hablaba de las numerosas pruebas que había que realizar, así que, sin más, emprendí mi viaje por fuera de la academia con toda la entrega y disposición para llegar lo más preparada y familiarizada a aquel mundo académico con los

conceptos, referentes y técnicas posibles que allí se estudiaban. Quería llegar con mi experiencia de la vida artística callejera, fuera de las grandes academias de arte.

Enero 2014

Silencio. Remembranza. En la casa cultural de Moravia estuve durante más de 3 años nutriendo mi alma de arte en el grupo de investigación *Los hijos de clowndia*, dirigido por la Profesora Claudia Garcés, egresada de la Universidad de Antioquia como Maestra en Artes dramáticas; aprendí en cada encuentro sobre la vida en Arte, creando arte escénico en colectivo y personal, creando vínculos culturales creativos, sociales, creciendo como un ser consciente, creciendo como artista. Durante este tiempo conocí muchas personas que me enseñaron por medio de su ejemplo, diferentes técnicas de abordar el Clown, el mundo teórico se expandió mucho más cuando la Profesora Claudia Garcés se decidió a compartir sus conocimientos académicos y abrir un taller teórico sobre la historia de las artes escénicas, enfocado en el Clown. Aquí llegan otros referentes a través de la historia del teatro, de la comedia y la tragedia. Platón, Aristóteles, Sófocles, Esquilo, Eurípides entre otros. Un referente de estudio en máscaras y expresión corporal fue a través del libro “EL cuerpo Poético” de Jacques Lecoq. También trabajamos la técnica Biomecánica de Vsévolod Meyerhold por medio de la acrobacia, de las pulsadas. Rudolf Laban a través de la danza, el teatro épico de Bertolt Brecht y el teatro del oprimido de Augusto Boal.

Una de las herramientas pedagógicas de la Profesora Claudia era compartir referentes visuales, cine, sketches teatrales relacionado con la expresión corporal y la técnica Clown, el circo.

Recuerdo que estudiábamos mucho a Charlie Chaplin y sin duda a sus antecesores familiares como Victoria Chaplin junto a su compañero Jean Baptiste con *Le Cirque invisible*, su hijo, el

también reconocido James Thierrée, nieto de Charles Chaplin, tomaron la herencia artística a partir de sus propias experiencias revelando la proeza y el virtuosismo todo a través de la línea corporal, visual, escénica poética. Buster Keaton, Harold Lloyd, Los hermanos Marx, Laurel y Hardy, Jacques Tati, Jenny Lewis, Cantinflas, Woody Allen, Robin Williams, Jim Carrey payasos rusos como Slava Polunin, El grupo de clown Licedei, entre muchos otros referentes. Cada vez estaba más segura de que ese era mi camino, el camino hacia las artes representativas. Estuve durante este tiempo con el grupo de investigación “Los hijos de clowndia”, e individualmente por fuera del grupo, en muchos talleres de clown tanto teóricos como prácticos, de improvisación teatral, de danza, de actuación, de música, de títeres, de circo, de magia, de puesta en escena, de plástica y de todas las artes que llegaran a mi vida.

Mayo 2014

Entre tanto teatro callejero llegué al que sería para mí, un lugar más cercano a la academia, pues todos allí eran netamente profesionales egresados de la Facultad de Artes que vivían abundantemente de las artes escénicas, la “Corporación artística, ecológica y cultural Deambulantes”, que en su momento me brindó bienestar, abriéndome sus puertas y la certeza absoluta y firme en decidir hacer teatro profesional por el resto de mi vida. Tuve que dejar al grupo de investigación de Clown con tristeza, pero confiando en la vida que a donde quisiera que decidiera ir con valentía, llegaría bien recibida.

Fueron casi tres años trabajando de lleno con proyectos artísticos corporativos empresariales con Deambulantes, ganando por todas partes, muy buen dinero, experiencia teatral profesional, reconocimiento en el medio artístico, conociendo artistas de Antioquia y sus obras de arte, lugares todos los que quiera y un lugar creativo excelentemente equipado donde me hacían sentir

en familia, hasta que decidí que ya era hora de presentarme a la universidad de Antioquia, pues tenía muy buenos ahorros y había adquirido mucha más experiencia como actriz empírica para asumir la responsabilidad académica con toda la valentía. (Porque estudiar artes escénicas aquí en Colombia es tremendo y más si se trabaja al mismo tiempo.)

La inscripción académica

Febrero 2015

Para poder estudiar Artes Escénicas en la Facultad de artes de la Universidad de Antioquia se deben realizar dos pruebas: la primera, es un introductorio de prácticas teatrales de tres días todo el día, realizando actividades de expresión corporal, voz, actuación, creación escénica y personaje, música y rítmica, juego escénico, competencias lectoras, escritura, improvisación, entre otras, con las profesoras y profesores de la escuela, quienes hacen el papel de jurados también. Al tercer día, como prueba final se debe compartir un fragmento teatral de algo que hayan preparado durante los tres días en compañía o en soledad, hay seres que ya lo tienen todo listo, todo preparado minuciosamente, que lo han ensayado durante meses para dar una actuación orgánica y creíble, que han preparado un ritual para la ceremonia teatral.

Así pues, logré entenderlo y me dediqué todos esos años a prepararme por fuera de la academia precisamente para poder ingresar sin ninguna duda, estaba en procesos creativos productivos con varios contratos y buenos pagos, tenía tiempo para estudiar y aplicar lo aprendido en las prestaciones de servicios artísticos en los que me contrataban, además aprendía cada vez más a ser consciente en el escenario y mantener la conexión con los camaradas artistas y los diferentes públicos que habían en ese momento. Todo mediante técnicas creativas escénicas, creación de personajes, de puesta en escena, montajes de sketch, obras teatrales, dinámicas de improvisación

teatrales como shows centrales, el clown como motor de movimiento, el conocimiento de las artes representativas y su aplicación en el campo laboral.

En esa medida, me preparé un monólogo en tres meses, le invertí mucho tiempo y dedicación, invertí en unas clases particulares de canto con la Profesora Denis Zapata que nos enseñaba en Deambulantes en ocasiones, quería cantar en el monólogo la canción “La Copla”, de Perotá Chingo. El texto que interpreté fue el poema *Capitulaciones* de Mauricio Escobar, de su libro *Poesía Franca*; en particular, este libro llegó a mis manos inesperadamente y al leer aquel poema, me llevo a lo siguiente:

CAPITULACIÓN

*Ante sus poderosos ejércitos Terroristas
de la paz de mi consciencia, Reconozco
mi derrota.*

Entrego mis armas y mis tesoros

Hacedme prisionera.

Arrancadme los ojos,

desmembradme. Mi tierra, mis hijos

son vuestros.

Ser su instrumento rehusé.

Ahora pueden ver mis obras,

Tan solo polvo y llanto.

Desprecié la gracia concedida.

Sola y desnuda en el mundo me perdí.

*Devuélvanme la fe.
Déjenme regresar a su ruta,
aunque sea más áspera
que aquellos caminos transitados
sin su anónima compañía.*

(Escobar, 2009, pág. 119)

Convertir el poema en una escena:

Una mujer campesina víctima de la violencia de desplazamiento en Colombia que pierde a su familia en el campo por no irse de su tierra, de su casa. Ella hace un ritual teatral, utilizando el elemento de la tierra para honrar a sus muertos, a sus tesoros. Ella se llama: Azucena Campos. La escena transcurre en una montaña, Azucena la sube en espiral con un bulto de tierra encima, mientras canta el Vals de la quebrada, “la copla”. El cuerpo de Azucena asciende en cuclillas medias recorriendo la espiral hasta llegar al centro del escenario donde se encuentra un morrito de tierra negra. Su acción es limpiar la tierra con la Zaranda y sembrar a sus muertos a través de la simbología de la línea de pensamiento del personaje, con la única fotografía familiar que tenía:



Fotografía #2: Bitácora de la actriz. Imagen de la Familia de Azucena.

y encima de la tierra siembra también un pequeño naranjo. La interpretación del poema se va realizando en pequeños fragmentos durante la corta escena. Se realiza a través de la estructura aristotélica: inicio, medio, fin, es decir... El ritual es: Azucena sube la montaña en espiral, siembra (suelta) a sus muertos y ya luego baja de la montaña en espiral a seguir la vida. Con este ejercicio teatral pasé al preparatorio de artes escénicas de la Universidad de Antioquia. El preparatorio es otra prueba de ingreso rotundo de un semestre, solo unos cuantos son elegidos al final del semestre para empezar ahora sí el primer semestre del pregrado de Maestra o licenciada en artes escénicas. Para la realización de este ejercicio tuve en cuenta lo siguiente:

Diario de una actriz empírica

– Escritos sobre una actriz que se prepara.

Febrero 2015

En el ejercicio escénico que estoy realizando para ingresar a la Facultad de Artes del Departamento de Teatro, es necesario tener en cuenta:

1. Línea de pensamiento: El personaje debe tener una biografía. ¿En la psicología del personaje qué acciones son importantes para ella siendo del campo?
2. Construcción de las intenciones:

Yo, como actriz, ya tengo clara la cadena de pensamientos del personaje, de actividades a realizar (estructura de la puesta en escena). Estoy segura de que la combinación de la línea de pensamiento y las actividades a realizar dan la *acción al personaje*, por consecuencia genera pensamientos, sentimientos, emociones, y reflexión en la ejecución de cada situación escénica.

Las intenciones se evidencian en la **acción**. “Todo ocurre como si la acción fuese la consecuencia y la exteriorización de su voluntad y de su personalidad.” (Pavis, 1996, pág. 20) En este sentido, mi definición sobre la acción escénica era: Saber todo en cuanto pueda del personaje, el espacio, la situación y el conflicto.

Corta reseña (biografía del personaje)– características: Esta historia está inspirada en las muchas familias en latino America que son echadas, desplazadas de sus tierras por la codicia de la guerra. Toda esta historia es ficcional y el poema *Capitulaciones* me permitió imaginar la escena de una mujer campesina que pierde a su familia por causa de la guerra.

María Azucena Méndez Villanueva, nacida en San Carlos Antioquia en 1988, hija de José Ramón Méndez Montes y María Azucena Villanueva Rico y sus hermanos mayores Ricardo y José Jesús. Familia campesina antioqueña. Personas campesinas. Desaparecidas.

María Azucena es una mujer criada a las afueras de San Carlos (municipio del Departamento de Antioquia) en la vereda La Tupiada, es una joven de 27 años. Toda su infancia vivió rodeada de naturaleza y plomo (pólvora, balas: violencia), pues las batallas campales no cesaban. No podía salir de su casa sola, no porque sus padres no la dejaran sino debido a los toques de queda que ordenaban los paramilitares y la guerrilla a ciertas horas, también por los gritos desesperados de jovencitas en cualquier hora del día cuando eran arrastradas hacia el monte. En un tiempo, las personas que estuvieran por fuera de sus casas podían ser asesinadas. Se les disparaba desde zonas de vigilancia cercanas, creando así el terror en las comunidades veredales de San Carlos. Azucena se casó a la edad de 15 años con un muchacho llamado Armando González que vivía en otra vereda, en “La Villa”, a dos minutos del pueblo. Ella se casa por amor, para salir de la guerra, para tener esperanza de vida. Al poco tiempo quedó embarazada y a los 18 años ya tiene 3 hijos. Ya por esta época la guerra ha aumentado. Estaban masacrando a las personas para quitarles sus tierras. Poco a poco, su familia de sangre, una a una, fue desapareciendo, hasta que un día perdió por completo, en garras de la violencia, a toda su familia.

Una vez clara la historia de esta mujer, empecé a buscar referentes de vestuario, fui a muchos roperos de segunda mano que ya conocía y otros nuevos que descubría, así que busqué lo que tenía en mente:



Fotografía #3: Ella es Azucena. Vestuario.

Logré conseguir prendas muy similares y todo el vestuario ya lo tenía listo, empecé a pasar varias veces las acciones de la escena con los objetos que quería. La zaranda, el cual fue un objeto muy importante que me permitió ritualizar la situación de “soltar los pesos” estar más liviana y tranquila para seguir la vida sin su familia. Este objeto representa el valor de la labor por su tierra en el campo. Otro elemento fue la tierra como signo de su identidad. Una fotografía de su esposo, con sus tres hijos y otra fotografía de ella sola.

Ayudándome de lo teórico

A decir verdad, considero que los libros de teatro que han llegado a mi vida lo han hecho justo en los momentos precisos para ampliar la consciencia del oficio actoral. También han sido salvavidas para argumentar mi oficio como actriz y recordar la amplia gama de investigaciones alusivas al teatro a sabiendas que es un infinito camino por recorrer, por estudiar y de esta manera seguir adquiriendo conocimientos fundamentales sobre la creación de personajes itinerantes a través de la acción escénica. Admiro a todos los actores, a todas las actrices que han dejado por escrito sus experiencias en el teatro, porque nos han permitido aprender de sus vivencias, de sus exploraciones, de sus aciertos, de sus propuestas, reflexiones y equivocaciones. Pues con más consciencia vamos creando, construyendo un banco de referentes inagotable a través de muchas perspectivas sobre las artes escénicas y sus infinitas maneras de crear. Y fue precisamente una de las actrices que ha dejado por escrito su propia y larga experiencia en uno de los grupos de teatro más importantes del mundo, la que me inspiró y me ayudó a crear el personaje de Azucena para el examen de admisión en la academia, se trata de Julia Varley, del Odín Teatret, dirigido por Eugenio Barba:

Puedo crear un personaje investigando su psicología, su pasado, el ambiente histórico al cual pertenece, o bien encontrando sus posibles modos de moverse y posar. Existen para mí muchos puntos de partida para descubrir el accionar del personaje. Busco indicios que me permitan realizar los primeros pasos: miro diseños y pinturas, escucho música, decido colores y objetos, elijo caminatas, imito otras personas, recuerdo eventos, ilustro una historia, uso la imagen de un animal, pienso en una biografía o en una motivación emotiva. Localizo referencias concretas traduciendo los temas, las informaciones biográficas o de temperamento en un lenguaje personal que me ayuda a proceder. Esta particular manera de accionar será luego la que, junto al traje, al modo de hablar, al significado de las palabras que dice y a la situación en donde está inmerso, hará surgir al personaje que estará frente al espectador.”

(Varley, 2010, pág. 129)

Diciembre 2015

De manera que también me esforcé muchísimo para pasar el preparatorio y empezar el primer semestre en la Academia de Teatro de la UdeA. Mi meta estaba clara y cada día daba mucho más de lo que podía dar en las clases. Logré pasar el preparatorio y ya con los dos pies bien puestos en la Universidad, era mi momento de “empezar” en el primer semestre 2016 el pregrado de Teatro. Comenzaba otro ciclo de mi vida.

Nuevo ciclo de mi vida: la universidad

Así pues, una nueva travesía se abría para crear realidades acordes a lo que quiero en este plano de realidad. La academia trae una cascada de compromisos e información. Es un reto acceder a tu capacidad mental, física, emocional, espiritual, a través de la conciencia del presente en arte y educación, un vasto universo infinito para creer y crear.

En ese momento de mi vida como artista, se ampliaba el panorama de mis proyecciones profesionales en todas las periferias posibles. Sin embargo, en esta profesión aprendí a ponerme

la máscara sonriente aun sintiéndose fatal por dentro, porque el show debe continuar. A esto le llaman profesionalismo en el medio actoral. Esto y muchas enseñanzas llegaron a mi vida dentro y fuera de la academia en el vaivén del día a día.

Así que en el preparatorio utilice todo mi arsenal de la técnica de improvisación, de la energía del clown del juego con mucha pasión, de los referentes que leía por ese tiempo, del teatro corporativo, además de la constancia y la sed de conocimiento sobre las artes escénicas. Me entregué por completo a ese proceso con toda mi alma. El preparatorio me permitió vislumbrar un poco y sentir el rigor académico. Recibimos actuación, expresión corporal, técnica vocal y música, fundamentos de español, historia del arte.

Alrededor de ese tiempo tuve la posibilidad de leer los libros: *¿Por qué? Trampolín del Actor* de William Layton y *Piedras de agua* de Julia Varley que desde sus puntos de vista me ayudaron a resolver algunas dudas sobre mi rol como actriz en el teatro, en la sociedad, en la academia, en el gremio profesional de las artes escénicas. Era muy interesante porque al leer estos libros de teatro y al pasarlo por el cuerpo comprendía de inmediato las técnicas, códigos y todos los ejercicios propuestos; me sentía conectada en ese momento. Gracias al *Trampolín del actor* logré comprender con más exactitud lo que significaba crear un personaje con todas las posibilidades de tener una línea de pensamiento distinta a la de la actriz/ actor quien interpreta. Y lo tenía muy claro Layton:

En tu futuro profesional procura no olvidarte jamás de esta técnica por mucho que sepas del personaje, por mucho que estudies la obra, por muchos ensayos o representaciones que hagas. Siempre, repito, siempre tu actuación deberá estar bañada por lo que recibas en cada preciso instante sobre el escenario. Escucha, recibe, y reacciona, sea con texto o con comportamiento. No importa cuál sea tu reacción - a veces es refleja e inmediata, a veces provoca un

pensamiento-, lo que has de hacer siempre es: ESCUCHAR, RECIBIR Y REACCIONAR.”

(Layton, 1989, pág. 148)

La acción dramática

Febrero 2016-1

Para ese entonces ya tenía mucha más experiencia y fluidez en las tablas, además de la confianza que estaba adquiriendo en mí. Primer semestre: Acción Dramática con la maestra Marleny Carvajal. Este fue un semestre muy peculiar, para preguntarse por segunda o tercera vez si esto, estudiar teatro, realmente es lo que verdaderamente queremos hacer por el resto de nuestras vidas. Fue un semestre arduo, complejo y exigente en teoría y práctica... como si no hubiera un mañana. Una cascada de referentes y actividades a realizar que al finalizar el semestre una se daba cuenta de que todo encajaba con todo, es decir, la actividad va a la acción, la acción lo lleva a uno a partituras de movimiento claras y contundentes, de ahí a una estructura escénica por medio de los ensayos constantes, después al texto, del texto a la comprensión del personaje a interpretar y finalmente unir el ejercicio con el de otro compañero(a) creando una sincronidad entre ambas partes partiendo de diferentes ejercicios propuestos por cada uno. Sin duda este primer semestre por mi parte me brindó la adquisición de una madurez actoral, siento que cambió abismalmente mis puntos de vista con el teatro y mi oficio profesional como actriz.

Así pues, en este primer semestre vimos referentes muy valiosos que aportaron a la abundancia de los “secretos actorales”. La poética de Aristóteles, no se imaginan la angustia que me dio cuando me enteré de que la segunda parte de la comedia de la *Poética* se extravió en la Edad Media. Sin embargo y a pesar de todo, con lo que quedó del libro seguíamos adquiriendo el vocabulario teatral académico ya con los conceptos más identificados. *La transmisión de la*

herencia. *Aprendizaje teatral y conocimiento tácito* de Eugenio Barba, básicamente nos comparte el contexto más pre-expresivo dentro de la puesta en escena a través de las corporalidades de las actrices / actores / bailarines, y de nuestro entorno. Una manera de aprovechar los recursos visuales externos de las situaciones que observamos como método de estudio en la expresión teatral. Posturas, gestos, vicios corporales, ritmos, acentos, etc. Por ejemplo en su libro *El arte secreto del actor: Diccionario de antropología teatral*, escrito con Nicola Saravese, me abrió la mirada hacia los detalles de las corporalidades que tienen un trabajo artístico disciplinado y que ante los ojos de los espectadores pareciera lo más fácil. Los secretos de las actrices / actores en cuanto a la técnica de Barba nos vislumbra una posibilidad de que la actriz/ actor sean más conscientes de la práctica y estudio de su cuerpo. También me gustaría rescatar el libro *La canoa de papel: tratado de antropología teatral* de Eugenio Barba ya que fue un ancla muy importante para este periodo académico con la acción escénica, uno de los conceptos mencionados por Barba, el *Bios-escénico* relacionado con la presencia escénica de actrices/ actores lo fuimos desarrollando al unísono con la teoría y la práctica durante el semestre con la Maestra Marleny Carvajal. Otro referente al que acudimos durante el semestre fue *El trabajo del actor sobre sí mismo en proceso creador de la vivencia. El trabajo del actor sobre su papel. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso de la creación de la encarnación* de Konstantin Stanislavski que sin duda me brindó herramientas de percepción en la escena, de mucha más perspicacia en la creación de las piezas a través de habilidades orgánicas corporales, discursivas, estéticas con más propiedad. Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. Con prefacio y el ensayo “De la compañía teatral al arte como vehículo de Jerzy Grotowski” por Thomas Richards, me aportó una evolución sobre la consciencia de mis cuerpos expresivos, como saber utilizarlos en la escena, en la vida y hacia dónde dirigirlos.

Recuerdo este referente *El cuerpo poético*, el cual fue una pedagogía de la creación teatral de Jacques Lecoq, lo estudiaba constantemente para mejorar mis técnicas corporales escénicas y motivarme a ser mejor cada día, Lecoq me moviliza a seguir haciendo Teatro (este referente lo conocí fuera de la academia y acudí a él en diferentes ocasiones durante los semestres en la Universidad). Estudiamos estos textos a mitad del semestre *El alba de las emociones*.

Respiración y manejo de las emociones. Las neuronas espejo; Modelos efectores de las emociones básicas: Un método psicofisiológico para entrenar actores, de Susana Bloch; Lo que me queda de estos textos sobre la investigación de las emociones es que existen varios signos emocionales que comunicarán siempre algo, aunque la comunicación sea exclusivamente no verbal, esto para las artes escénicas es un recurso creativo muy importante a la hora de ejecutar un montaje o la creación de un personaje. El cuerpo expresivo, la observación y la escucha valen más que mil palabras.

Otro aporte al estudio investigativo a las artes escénicas en ese momento fue el doctorado de la maestra Marleny Carvajal. Aproximaciones al concepto de training o entrenamiento del actor: La innovación pedagógica del siglo XX en el teatro occidental. Tesis Doctoral: El entrenamiento del actor en el siglo XX. Fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos y pedagógicos del entrenamiento del actor de Marleny Carvajal. Básicamente este texto de la Maestra Carvajal nos permite ver la formalización de una sistematización de métodos de entrenamiento para el actor / la actriz que fue desarrollando a través de una larga investigación en la academia como formadora de teatro expresivo durante varios años; leerlo y llevar a cabo a la práctica las acciones escénicas a través del training previo, durante y después definitivamente es una herramienta fundamental para el aprendizaje por experiencia, el cuerpo sin duda logra también memorizar un vasto conocimiento hacia sí mismo dando más de lo que se puede dar.

Leímos y leímos pequeños textos de revistas científicas, más referentes para echar a la mochila sobre el despertar del cuerpo para la escena, para estar un poco más despiertos en la vida. *Las culturas teatrales en el cambio de siglo: un encuentro con las neurociencias de Sofia Gabriele.*

Algo muy curioso en este texto es, que por más que lo neguemos seguiremos siendo simios imitadores del exterior. En fin, que viva el teatro y la creación de personajes itinerantes.

Otros textos que leímos, *Notas sobre el riesgo, la negación y la destrucción: una aproximación al problema de la mimesis de Daniela Martin.* Y *Cuaderno de dramaturgia teoría, técnica y ejercicios de Inés Stranger.* A decir verdad, todos estos textos nos contextualizan en todos los universos posibles dentro del teatro y las ciencias de la humanidad.

Al final del curso, podríamos decir que, a través de la acción dramática, creamos personajes sin necesidad de crearle (de escribirle, de pensar) una historia de vida en primera instancia, pues también podemos hacerlo a partir de la creación de partituras de movimientos (Mediante una actividad común que realice la actriz/ actor en su cotidiano). Esa actividad se convertirá en una serie de códigos específicos extra cotidianos bajo varias perspectivas de los autores ya mencionados anteriormente, como por ejemplo la mirada poética de Aristóteles, que nos brinda la posibilidad de ampliar el espectro creativo en las artes representativas. Pues para este filósofo de la Grecia Antigua:

La tragedia es en esencia una imitación no de las personas, sino de la acción y de la vida, de la felicidad y la desdicha. Toda felicidad humana o desdicha asume la forma de la acción; el fin para el cual vivimos es una especie de actividad, no una cualidad. El protagonista nos da cualidades, pero es en nuestras acciones lo que hacemos donde somos felices o lo contrario. En un drama, entonces, los personajes no actúan para representar los caracteres; incluyen los caracteres en favor de la acción. De modo que es la acción en ella, es decir, su fábula o trama

la que constituye un fin o propósito de la tragedia, y el fin es en todas partes lo principal.

(Aristóteles, 2004, p. 330)

De modo que en el primer semestre la creación de toda una composición de puesta en escena, la creación de personaje, la elaboración de una estructura escénica aristotélica fue elaborada técnicamente sólo a través de las acciones físicas basadas en las investigaciones de Stanislavski y la exhausta práctica investigativa de Grotowski con relación a este tema. Es muy valiosa esta técnica ya que nos permite a las actrices / actores ejecutar las obras, las escenas de manera genuina, orgánica y espontánea gracias a las líneas de acciones físicas, pero esto requiere de mucha disciplina, de constancia, de estudio introspectivo y colectivo, de cierta crisis actoral que le motive a dar más de lo que se le pide en cuanto a la capacidad de lograr veracidad en lo que hace, llevando más allá del límite al cuerpo, a la mente, al espíritu. Me sentí muy confrontada conmigo misma en este proceso, sabía que era lo que quería por el resto de mi vida, pero no comprendía en ese momento el cómo, incluso exploré mi elemento cotidiano que era una bicicleta de muchas maneras sin recibir la aprobación de la profesora Marleny Carvajal, sin embargo, no me rendí. Todos los días en clase y por fuera del horario me dedicaba a entender este método de la acción física a través de mi actividad cotidiana que era montar bicicleta, esa fue mi propuesta. Fue caótico.

La premisa del semestre era realizar una acción dramática con una actividad cotidiana que cada uno proponía según su universo personal, una estrategia pedagógica que me pareció brillante en ese momento de mi vida y que aún sigo admirando, ya que era una misma la que se ponía la soga al cuello, por nombrarlo de alguna manera, al proponer las actividades de su cotidiano. En la primera unidad del curso nos familiarizamos en el trabajo de la praxis con relación a la acción en pro de un acercamiento al nivel de organización primario, a partir de lo que la profesora Marleny

llama **bios escénico** (individual y colectivo, subjetivo), el cual está constituido por el nivel de la presencia del actor/ actriz, el nivel pre-expresivo y los principios pedagógicos de unidad y totalidad.¹

En esta primera etapa realizamos bajo la dirección de la Maestra Marleny Carvajal una serie de ejercicios compuestos para **la preparación de una presencia escénica** más alerta, más abierta a recibir y dar tanto individual como colectivo. Recuerdo que los ejercicios se basaron en la observación, la escucha y la disposición de cuerpos presentes para la escena, uno de ellos por ejemplo fue lograr la sincronización con el grupo en detenerse todos al mismo tiempo: la premisa era caminar por el espacio en determinados ritmos, tiempos que la maestra marcaba con sus palmas equilibrando la espacialidad entre nosotros mismos (éramos trece en total) de ahí debíamos buscar la manera de observarnos y escucharnos a tal detalle que pudiéramos detenernos todos al unísono sin error alguno.

Otro de los ejercicios que me impactó fue “el grado cero”, el cual tuvo varias fases, por ejemplo, una de ellas era que cada actriz y actor debía pararse a unos cuantos metros en frente de los otros que hacían de espectadores (estos estaban sentados) por ende el foco era quien estaba allí parado(a) en frente de todos sin hacer ni decir absolutamente nada por un periodo de tiempo extenso, pues era objeto de observación profunda y logramos detectar como afloraron las sensaciones, emociones, sentimientos, pensamientos incluso, la expresión gestual y corporal era supremamente evidente como se iba cargando de incomodidad y desespero en cada uno de nosotros. La maestra iba dando premisas según el comportamiento de cada uno, mi grado cero por ejemplo fue con muchas variaciones; me puso de pie en quietud a medio metro de distancia de los compañeros(as) después de unos varios minutos me dijo que me hiciera a 10 metros de

¹ Este plan de estudio académico pedagógico está a cargo y realizado por la Doctora en Artes escénicas y docente de la facultad de Artes en el programa de Artes escénicas Marleny Carvajal Montoya.

distancia del grupo, luego me hizo acostar boca arriba, boca abajo en medio del salón y todos alrededor en círculo me observaban. Era intimidante pero mi espíritu lo era más, ya que no me afectó mucho como a otros compañeros(as) que lloraban, se reían, se movían sin sentido, hablaban excusándose, entre otros comportamientos. El diagnóstico de la Maestra en mi grado cero fue que realmente me consideraba una mujer muy fuerte, pero al mismo tiempo tenía muchos miedos a atreverme a sacar mis mejores potenciales. También me dijo que era desafiante, que no demostraba las emociones tan fácilmente al público, que era muy solitaria y no me afectaba si estaba en compañía o no, que era demasiado altiva, con cierta seguridad personal y que por eso dudaba de las capacidades de los demás. Eran observaciones a mi parecer que sin duda eran positivas y negativas al mismo tiempo, puesto que en el teatro es necesario e importante la presencia de los otros. Debía trabajar en ello.

En esa medida nos fuimos conociendo más como individuos actuantes y como grupo académico teatral, cada vez avanzamos más en la adquisición de conocimientos y comprendiendo las bases fundamentales para la creación escénica por medio de varias perspectivas referenciales pedagógicas que íbamos trabajando en la medida de lo posible día a día.

En la segunda unidad trabajamos en **la praxis de la acción en relación** (el nivel de la acción en su dinamismo de alternancia entre acción y reacción). Un reaccionar decidido dispuesto y adaptado a una sucesión de impulsos y contra impulsos, un nivel donde se avanza en la construcción de sentido, según las lógicas escénicas y según un uso extra-cotidiano del cuerpo.

En esta unidad reconocemos la importancia de la acción escénica: La comprensión conceptual y la apropiación de la práctica escénica.² En esta fase trabajamos lo que son las partituras 1, 2 y 3 mediante la metodología de los ejercicios escénicos de acción y tensión que propone la Maestra.

² Este componente hace parte del programa académico pedagógico del primer semestre que realiza la Profesora Marleny Carvajal.

Para esto la premisa principal fue llevar 5 minutos de alguna actividad cotidiana con un inicio, medio y final que ya tuviéramos incorporada, pensado en un elemento importante para nosotros y presentarla ante todos. En mi caso, la actividad que propuse fue trasplantar piecitos de plantas en mi jardín que me encontraba en el camino mientras viajaba en mi bicicleta de la universidad a la casa y viceversa. Mi elemento, pensaba yo, era la tierra, pero la maestra se enfocó en la enorme bicicleta ya que era un elemento con más códigos para trabajar la unidad y la totalidad sin dejar a un lado la tierra.

Esta segunda fase me pareció compleja y poco entendible porque se trataba a grandes rasgos de habitar el elemento escogido y transformar la corta actividad en códigos escénicos, en acción escénica. Mi energía corporal, mental y espiritual pasó por varias etapas hasta llegar a la verdadera comprensión de “Ser el elemento”, es decir, yo era una extensión del elemento, era parte del universo del elemento (la bicicleta) que en este caso era mi partitura 1A de acción escénica. Todo tomó sentido cuando mi cuerpo lo comprendió, porque no fue cuestión de raciocinio sino de pasarlo por el cuerpo mil veces, ensayo y error una y otra vez hasta el punto de entrar en crisis creativas actorales. Lo maravilloso de este primer semestre fue haber comprendido que hacer teatro es de valientes. Y como diría Richards al lado de su Maestro, observando los encuentros investigativos teatrales de sus estudiantes:

¿Cómo puede un actor hacer algo al actuar si no es consciente de lo que hace en su vida? ¿A través de la inspiración? La inspiración sólo llega una vez, lo que queda es la construcción, y eso significa simplemente trabajo duro. El actor debe, ante todo, *ver sus propias formas de hacer* (en la vida cotidiana), de manera que después pueda *construir* esos «haceres» (las acciones) conscientemente en escena. Todo eso lo utiliza como un trampolín para llegar a una experiencia genuina en la que sus emociones reaccionan de manera natural (sin «bombar») a lo que *hace* en el escenario. La totalidad de lo que *hace un actor* con todos sus detalles

conscientemente ejecutados y toda la verdad llena de espontaneidad, reveía al espectador algo específico sobre la condición humana. (Richards, 1991, pág. 57)

Conforme a ello dimos por finalizado el primer semestre con éxito, pues logré superar este primer reto sobre la acción dramática escénica con impecabilidad después de tantos días de crisis, logré entender gracias al error y al ensayo las dinámicas de un cuerpo presente verdaderamente, entregado a la acción orgánica honesta gracias a que mi cuerpo y mi espíritu se vieron involucrados de la mano en este camino. Mi ejercicio escénico dramático fue unificado con el de otro compañero a una semana de terminar el último parcial de cierre, algo que me pareció en ese momento un acto suicida, pues como en el principio del semestre no sabía el CÓMO que nos pedía la Maestra y ella desde su tranquilidad y experiencia nos fue guiando hasta lograr un ejercicio majestuoso. Me siento muy agradecida por este primer semestre que vagamente recuerdo de no ser por mis apuntes y mamarrachos, y claro, por la experiencia de mi cuerpo que lo experimento.

La estructura escénica

Febrero 2017-1

Durante el tercer semestre trabajamos sobre “La estructura dramática”, que consistía en aplicar las enseñanzas sobre los semestres anteriores comprendiendo, así como estructura, un planteamiento, un desarrollo y una conclusión sobre una obra teatral dramática. Este semestre fue dirigido por el Maestro Mario Wilson Bustamante, excelente pedagogo que nos permitió volar en creatividad dándonos bastante “pita” para ir más allá de lo convencional. Él nos compartió el programa académico del III semestre *estructura dramática* a través de su propia lectura y la de todo el grupo para de esta manera ir explicando cada ítem y resolver dudas. El maestro nos

compartió la elaboración y prácticas de ejercicios grupales teatrales para un montaje escénico, ejercicios sobre el oficio del actor, técnica vocal, manejo del espacio y el cuerpo en escena, el ritual 'Training de la actriz / actor' como punto de partida corporal y muchas enseñanzas de vida para la escena.

Este proceso me pareció un importante acercamiento y aporte a la conexión grupal para trabajar todos al unísono, aún con la presión de crear una estructura dramática teatral con un tiempo de duración mayor a lo que se había hecho en los últimos ejercicios de actuación. En este proceso, a menudo, debíamos estar los trece integrantes del grupo en el escenario y básicamente, la composición de una puesta en escena, con un mismo lenguaje unificado, era un reto entre tantas diferencias. Comprender las dinámicas de creación de cada uno y adecuarlas a la escena fue un desafío que logramos superar con éxito. Después de leer varias propuestas de obras dramatúrgicas, decidimos trabajar el texto dramatúrgico *Nuestra Señora de las nubes* de Aristides Vargas, texto que al hacer la lectura dramática quedamos todos fascinados, sin excepción alguna. Empezamos a componer la estructura por momentos gracias al orden y el cuidado que el Maestro tenía preparado en cada clase, realizamos arduamente un trabajo de mesa para aterrizar los códigos de la puesta en escena, de la estética que queríamos y que el mismo texto nos manifestaba. Trabajamos mucho en la composición musical propia que nos suscitó el texto y las escenas a medida que íbamos avanzando, hubo conflictos entre nosotros pero sin embargo nos apoyamos muchísimo con las cualidades y habilidades que cada uno del grupo tenía, gracias a la dirección y pedagogía comprometida del Maestro Mario Wilson hicimos grupos de dependencias para delegar tareas a realizar en tiempos delimitados: vestuario, maquillaje, música, training actoral, escenografía, luces y tiempos de ensayos. También hubo conflictos internos por desacuerdos y egos que al final resolvimos para poder avanzar. Este proceso, a grandes rasgos,

fue de los más significativos que tuve, pues aprendí bastante sobre la dirección y sus componentes, sobre una creación de obra teatral en colectivo y la disciplina que cada uno de los actores y actrices debe tener para la realización total de su proceso individual y colectivo.

A la vez pude comprender en este semestre sobre la situación dramática y el acercamiento a la creación de un personaje en cuanto a la interpretación de los textos, la emocionalidad del personaje y un cuerpo desarraigado, pero presente presto para la escena. ya que el Maestro nos refirió a Stanislavski con su libro de *Un actor se prepara*. Apliqué los conocimientos que tenía de los semestres anteriores y logré con la consciencia que tenía en ese momento avanzar en la práctica de creación teatral en toda su variedad.

Este semestre básicamente se trataba de tener claro una construcción de obra, de una estructura teatral con todo lo que ello acarrea. Tuvimos varias funciones por fuera de la universidad, con una acogida del público que me llenó de mucha motivación y alegría, pues era nuestra primera muestra académica con las bases necesarias de una elaboración teatral profesional, aplicando todas las transdisciplinas que teníamos a favor.

Cabe mencionar que, en el pregrado de teatro en la universidad de Antioquia, no solo vemos el curso de actuación, pues durante los ocho semestres correspondientes al título de Maestra en Arte dramático tenemos un *pénsum* bastante amplio y multidisciplinario donde vemos otras áreas complementarias que son prerrequisito para avanzar en bloque en cada semestre como, por ejemplo: expresión corporal, técnica vocal, interpretación vocal 1, 2 y 3.

Recibimos cursos teóricos, como análisis literario, anatomía, Estética 1, 2 y 3, historia del teatro latinoamericano, historia del actor, historia de puesta en escena, gestión cultural, constitución política, además de electivas, seminarios, talleres, foros, cátedras, etc. multidisciplinarias teóricas y prácticas que las facultades ofertan en cada semestre. Mi propósito con este proyecto de grado

es enfocarme en la actuación para la creación de personaje, por eso nombro las experiencias vividas en esos cursos, ya que es allí de donde más nos acercamos a ese énfasis.

El personaje

Agosto 2017-2

En vista de lo anterior, relatando mis experiencias en la academia sobre la creación de personaje y sus acercamientos tímidos en los tres primeros semestres continuos, les cuento que en el semestre de actuación IV estuvimos enfocados especialmente en *Personaje*, durante este semestre, sabremos, desde lo teórico y lo práctico, cómo realizar una construcción de personaje para la escena. En este semestre tuvimos a la Maestra Sandra Camacho López, quien también asesora este proyecto de grado. Para empezar, Sandra Camacho nos proponía partir de dos aspectos primordiales: El primer aspecto era ser conscientes o al menos tener una noción, como lo nombraba ella, del paso por las artes escénicas que ha tenido el concepto de personaje durante todas las épocas, incluyendo obviamente nuestra contemporaneidad; y el segundo aspecto, básicamente era el trabajo disciplinado y comprometido que debe tener la actriz, actor a la hora de transformarse en el personaje que va a representar, sea cual sea la línea conceptual que se elija (una figura, un estereotipo, una silueta, un rol, un objeto, una misma, etc.) y todo esto debe estar ligado a las capacidades y habilidades técnicas actorales histriónicas con base a toda su psique y control corporal.³

En primer lugar, recuerdo que al inicio del primer periodo hicimos la lectura de 18 obras dramáticas propuestas por la profesora y debíamos escoger al menos una de esas dramaturgias para trabajar en la propuesta de creación de personaje. Los textos fueron: *Máquina Hamlet* de

³ Programa académico de IV semestre de Actuación dirigido por la Maestra Sandra Camacho Lopez en la facultad de Artes de la Universidad de Antioquia en el programa de Maestro en Arte Dramático. Año 2018-1.

Heiner Müller *Gertrudis*. *El grito*, de Howard Barker. *Final de partida* de Samuel Beckett, *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht, *El vientre de la ballena* de Fabio Rubiano. *Cadáver exquisito* y *Club suicida busca* de Pedro Miguel Rozo, *Fierrecilla domada* de William Shakespeare, *Las troyanas* de Eurípides, *Seis personajes en busca de autor* de Luigi Pirandello. *Las sillas* de Eugene Ionesco, *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, *Alicia, maravilla estar* de Santiago García, *Las tres hermanas* de Antón Chéjov, *Andrómaca* de Jean Racine, *Interior* de Maurice Maeterlinck, *Cada vez que ladran los perros* de Fabio Rubiano y *Psicosis 4.48* de Sarah Kane.

Así pues, paralelamente a lo anterior, realizamos lecturas sobre la construcción de personaje y sus transmutaciones a través del concepto teatral de personaje que propone Patrice Pavis, Jean- Pierre Ryngaert y Jean Pierre Sarrazac, este último con su concepto de *Impersonaje*. Estas lecturas me permitieron ampliar los conocimientos acerca de cómo abordar la creación de un personaje técnicamente hablando a partir de herramientas teatrales de otro continente, aunque con cierta familiaridad, además me motivó a indagar “fuera de mí” de todo aquello que desconocía y nunca antes había explorado, me entregué por completo en ese proceso a dejar de ver el personaje como idéntico a mí, pues la decodificación corporal y mental me abrieron las puertas a lo que era capaz mi espíritu como creadora. Me involucré tanto en esta creación desde un “afuera”, que logré darme cuenta de todas las posibilidades de abordar a un personaje ajeno a mis experiencias durante mi recorrido por las tablas y la vida misma.

Admito que no lleve constante y responsablemente las bitácoras de los procesos educativos en mi pregrado de teatro, algo que lamento muchísimo pues revisando mis apuntes me doy cuenta de lo valioso que era llevar día a día aquellas experiencias, en cuanto a este semestre hubiese querido tener más datos, más referencias propias sobre mis descubrimientos en los ejercicios actorales,

las preguntas y respuestas que habían todo el tiempo con relación a la creación escénica y todo lo que conlleva, las reflexiones que me surgían, las dificultades y todo aquello que pasaba por mis exploraciones en la creación teatral. Espero lograr plasmar con veracidad este semestre que tuvo tantos aciertos y quiebres en mi creación de un personaje desde lo técnico y lo conceptual.

Basándome en lo anterior recuerdo que realizamos las lecturas de las obras dramáticas y los referentes teóricos prácticamente en menos de un mes, al mismo tiempo debatimos y planteamos reflexiones junto a la Maestra sobre estos textos, los cuales muchos de nosotros nos llevaban a identificarnos con las historias, las situaciones y lo que allí se nombraba a través de la escritura. Mi inicio fue ese, sin duda, escogí el texto *Final de partida* de Samuel Beckett, porque en ese momento sentía un gran vacío profundo en mi alma que repetía una y mil veces la cruda soledad rodeada de muchas personas. Me inspiré en el personaje Clov, me vi reflejada en muchos aspectos mientras leía el texto, lloré muchas veces al inicio cada vez que lo leía, ese personaje descrito por Beckett me movía las entrañas, me retorcía en angustia el saber que su historia era una más de las tristes que habitamos en cualquier momento de la vida cualquiera de nosotros cuando dejamos de hacer lo que amamos; no importa el tiempo, el lugar, las personas, las circunstancias y situaciones siempre habrá algún sentido común que nos refleja en otros.

Comenzaré por evocar aquel acercamiento hacia esa fuerza potente de interpretar, de representar mi propia miseria en un personaje abatido por la guerra, el desprecio, la soledad, el bucle de nunca acabar, la tristeza y agonía de existir solo por conveniencia de otros, de la cobardía de decir “No”, de decir Adiós, no más. Sí, me sentía atraída por ese personaje y lo comprendía a mi modo de percibir su situación tan exasperante con *Hamm*. Llegó el día en que debíamos decir que obra y que personaje haríamos cada uno, estábamos reunidos con la Maestra y yo simplemente no sabía si iba a ser un monólogo pues no había acordado con ninguno de mis compañeros realizar la

obra completa. Para mi mayor sorpresa uno de mis compañeros, al que admiro profundamente por su dedicación y gran trabajo actoral, Emerson Samuel Zapata, quería hacer a *Hamm*. Ambos elegimos a nuestros personajes sin saber que habría un encuentro escénico sincrónico con las mismas motivaciones. Esto fue increíble y muy alentador, tenía la certeza de que lograríamos un excelente trabajo juntos. No me equivoqué.

A partir de allí, empezamos a trabajar cada uno en la composición biográfica del personaje, partiendo obviamente del texto original de Beckett. Leyendo y releendo una y otra vez el texto para sacar de allí cuánta información se nos podía dar de los personajes.

La Maestra Sandra Camacho en la siguiente etapa compartió varios ejercicios de conexión grupal, de trabajo individual en cuanto a la preparación previa de la actriz/actor, de la atención, disposición, escucha y observación: Caminar por el espacio. Nivelar el espacio colectivamente. Contar de 1 hasta 20 sin coincidir entre nosotros y si ese era el caso, debíamos volver a contar desde el principio. Cada vez que pasábamos por el centro del espacio debíamos dar un gran salto. Caminando por el espacio con los ojos cerrados cuidando nuestro espacio vital y cuidando no chocarnos con los demás. Descubrir mi espacio vital, mi cuerpo, mi voz en un punto después de haber recorrido todo el espacio. Luego me integro con todos los que están a mi alrededor a través de lo colectivo y de allí surgen acciones, juegos, pequeñas situaciones, pequeños textos, sonidos e intervenciones corporales.

Cabe señalar que estos ejercicios nos permitían estar en una disposición abierta presta a la acción-reacción. Nos acercaba, desde mi punto de vista, a las preguntas dadas de creación de un personaje en relación con lo que percibimos de lo que habíamos leído de ellos en las obras.

¿Quién habla? ¿Qué dice? ¿Qué quiere? ¿A quién se lo dice? ¿Por qué? ¿Cuál es el contexto y la situación? La escucha de sí misma y con los demás es fundamental en el teatro.

Caminar por un espacio alusivo a la descripción del lugar del texto, mirar a los ojos a nuestros compañeros quienes veíamos reflejados en otros personajes por su postura, forma de caminar, de gesticular, de hablar, de estar, la imaginación activa se hacía presente en cada ejercicio práctico. Mirar a un punto fijo en el espacio y dirigirme hacia allí con la convicción de llegar a un objetivo concreto. Armar una secuencia de movimientos después de haber llegado a mi punto fijo (mi objetivo). Involucrar la voz, sonidos onomatopéyicos desde el diafragma, partiendo del centro de mi cuerpo. Debíamos trazar recorridos de un punto fijo a otro con diferentes emociones y situaciones sin chocarnos entre nosotros en diferentes niveles y velocidades. Todas las secuencias debíamos repetirlas colectivamente en simultáneo, sin interferir en el recorrido de los otros. Desde luego tuvimos el tiempo de hacer trabajo de mesa con las premisas anteriores y plasmarlas por escrito pensando también en la acción y el texto a medida que avanzábamos en las improvisaciones.

Clov es :

Características físicas: Inmóvil, observador por ocasiones solo cuando lo cree necesario, rígido corporalmente de la cintura para abajo, vacilante, gracioso, directo, preciso, monocorde, es un aburrido de su existencia por la manera como vive, obediente, paciente en ocasiones, tiende a derrumbarse mental y corporalmente sin perder la rigidez, impulsivo, resignado, triste, solitario, depresivo, atento, incapaz de sentarse, se ilusiona con tonterías, sometido, su cabello es un poco largo, estatura promedio, medio ciego, despistado, casi no se baña (casi nunca en realidad) torpe, delirante, bipolar, se contradice con justa razón, inteligente, comedido, consciente por momentos, constructor de objetos para entretener a Hamm, monótono, mentiroso, tiene visiones, pero no cree en él.

Composición familiar: Es huérfano por la guerra y fue adoptado por Hamm, un viejo malhumorado y cascarrabias quien vive con su padre y su madre que están como muertos, puestos en canecas sobre el escenario ¡Ah! Y tiene un perro sirviente. ¿Su círculo de “amigos”? En absoluto. Su mente le juega malas bromas. ¿Enemigos? Él mismo, cuando se contradice y actúa solo por miedo.

¿Quién habla? Clov, un pobre hombre hambriento que no tiene a dónde ir.

¿Qué dice? Él dice que se va para siempre, que nada vale la pena, nunca ha valido la pena. Pero al final no se mueve de donde está. De nuevo la contradicción.

¿Qué quiere? El final de todo. Marcharse.

¿A quién se lo dice? A Hamm y a él mismo. El que tenga oídos que escuche.

¿Por qué? Él ya no aguanta más la miseria, los tratos malintencionados de Hamm y la detestable convivencia eterna. Además, tiene mucha hambre.

¿Cuál es el contexto y la situación? Clov y Hamm están atrapados en un búnker de guerra y llevan allí muchos años sin poder salir, conviven ellos dos solos más los “cadáveres” de Nagg y Nell, padres de Hamm.

¿En qué tiempo? En el NO tiempo. Tiempos de postguerra. Tiempo oprimido. Tiempo de encierro. Tiempo eterno. El tiempo de “espera”, el tiempo destruido.

¿Qué dicen de Clov? Hamm profetiza un profundo desprecio hacia Clov, pero al mismo tiempo es compasivo y le tiene un poco de cariño. Hamm es el único que puede decir algo sobre Clov ya que es el único que tiene derecho y potestad sobre él.

¿Qué piensa Clov de los otros? Él cree que la vida es estar frente a una pared esperando a que le den órdenes. Él piensa que ese es su destino y acepta todas las situaciones incómodas y desgraciadas. Pero aunque piensa que todo está mal, cree que sí hay posibles soluciones, que

puede haber cambios. Clov ya no cree en Hamm, piensa que es malvado con él, pero al mismo tiempo le gusta escuchar todas las historias que se sabe Hamm, aunque ya las haya escuchado una y otra vez. Clov piensa que los padres de Hamm ya están muertos.

¿Cuál es su objetivo? Su objetivo es dejar a Hamm. Irse a otro lugar muy lejos de la soberbia de Hamm. Escapar del sonido del pito de Hamm. Ser libre.

¿Qué hace para cumplir su objetivo? Nada. Clov se auto-sabotea. Piensa en estrategias poco resueltas en su cabeza, pues prioriza más la palabra y se olvida de ejecutar sus estrategias ya que Hamm lo distrae poniéndolo a su servicio, así que por complacer a Hamm, él solito se pone “tareas” que terminan por desviar su objetivo de marcharse.

Metafóricamente la relación entre Hamm y Clov, es una especie de juego de ajedrez. Las condiciones de juego solo las pone Hamm, aunque una que otra vez Clov es muy estratégico y realiza jugadas que ponen en jaque a Hamm haciendo que se exaspere. Es un tipo de venganza para también hacer sentir mal a Hamm por negarle la comida, la libertad. Entre los dos se hacen *Bullying* pesado.

¿Qué obstáculos le impiden a Clov cumplir su objetivo? Las historias de Hamm. A Hamm también le gusta inventar historias cuando siente que Clov definitivamente se va a ir. Clov tiene depresión y estrés lo cual le impide decidir si quedarse o irse. Clov tiene compasión por Hamm, pues hay días que piensa que Hamm no es tan malo. El miedo a descubrir lo que hay afuera, la depresión, el que estén encerrados en el Búnker, se convierten de alguna manera en la zona de confort de estar ahí encerrados, pues Clov nunca ha conocido el mundo exterior actual, solo lo que ve a través de un catalejo.

Así pues, en cuanto a la acción y el texto, las circunstancias dadas son bastante abrumadoras, se intuye que los personajes han estado en una cuarentena interminable. En un encierro eterno por la guerra, que les ha dejado grandes heridas en el alma y que a pesar de todo el caos se siguen eligiendo entre ellos para continuar al menos con un respiro más de vida estando sepultados en la muerte. Las situaciones internas son densas y jerarquizadas, sabemos que Hamm es quien manipula el poder de los alimentos y el espacio de los otros personajes que están a su merced. Clov simplemente obedece por la gratitud que tiene hacia Hamm, suministrando cuidado y servicio para que no muera. Clov se siente utilizado, es el sirviente de Hamm y su gran conflicto interno es querer abandonar el espacio y el dominio de éste, pero su compasión y años junto a él no lo dejan dar el paso decisivo. Clov deja que pasen por encima de él. El gran conflicto externo es que aún la guerra persiste “fuera del bunker”.

Ah, la madre y el padre de Hamm, parecen ya muertos, aunque se despiertan de vez en cuando para comer y contar historias. Hay un vacío enorme en el alma de cada personaje por no reconocerse, por saberse dependientes, humanos incoherentes. El conflicto externo es la infinita soledad, el sufrimiento, la guerra interna y externa que cada uno experimenta.

Además, otro ítem importante en la cartografía de la creación del personaje es saber el monólogo interno de Clov y la emisión de su texto:

- El interminable: *¡Me voy! Ya no soporto estar aquí.* Hamm solo me utiliza para su beneficio. Aunque me siento agradecido por su crianza, no me siento feliz aquí. ¡Si! Lo sé, siento lástima y un poco de cariño hacia él, por eso me quedo un poco más, de pronto cambie su malhumorado estado permanente. Él en el fondo es buena persona, y me dice: *-! Buen trabajo Clov!* Es una especie de encantamiento que tiene Hamm para que yo me quede, además me da un bizcocho en el día para no morir. Está bien, me quedo. Estoy sintiendo la necesidad de

comprenderlo, pero ... !Ahg!, ya no soporto ese sonido de su silbato, de su voz tildada, de sus ojos que no veo. Sí, debo aceptar que cuenta historias fascinantes y divertidas, que me sorprende su capacidad de imaginación. Me quedaré. Si me voy, él morirá.

En los actos de habla que interpreta Clov, muchos de ellos son indirectos ya que su corazón honesto lo motiva a seguirle el juego a Hamm debido a la gratitud que siente por él, pero su gran contradicción hace que sean directos cuando ya no soporta el abuso y la soledad que siente al lado de Hamm, es por esto que toma valor para decirle que se va, que ya no quiere estar ahí sufriendo por nada. Las oraciones se estudian en conjunto. El discurso completo. El acento, la entonación, las estructuras sintácticas, el significado y la referencia son herramientas para mantener una secuencia sobre la estructura del discurso.

Ahora bien, descubramos la manifestación de los conflictos de Clov en compañía de Hamm en cuanto a la atmósfera, a las acciones y a las relaciones con los otros.

La atmósfera, nos amplía el panorama del simple hecho subjetivo individual en cuanto a la puesta en escena, es decir, la atmósfera trasciende hacia la estética de lo colectivo en sociedad de una pieza teatral, brindando más allá que simplemente una pensada buena iluminación y utilería que “llenen” el espacio vacío. Dicho esto, la atmósfera es uno de los códigos más importantes en la puesta en escena que deben analizarse con minuciosidad las actrices, actores y directores. Es uno de los mayores componentes de expresión para los artistas.

Cada espacio del mundo, cada lugar particular que existe en nuestra sociedad tiene su propia atmósfera que la identifica como un espacio reconocido e incluso desconocido, en donde logramos sentir, percibir, admirar, rechazar, comprender energías que movilizan nuestra propia experiencia enciclopédica. Cuando nombro la experiencia enciclopédica me remonto a todo lo que ha vivido, proyectado y experimentado un individuo en el transcurso de su vida.

Sin duda, el concepto de atmósfera de Patrice Pavis y más afín con el de Michael Chejov que nos compartió la Maestra Sandra Camacho, ampliaron mis posibilidades conscientes en la creación del personaje de Clov. Así pues, dice el Maestro Chejov:

Aunque la atmósfera tiene una gran afinidad con nuestros sentimientos personales y con nuestros estados de ánimo individuales, difiere de ellos en muchos aspectos. Imaginemos, por ejemplo, un grupo de personas, cada una con su estado de ánimo, que entran en un viejo castillo donde cada piedra, cornisa, escalera o entrada, cada estancia y cada torre respiran la atmósfera de indescriptible encanto y misterio de una época perdida. Esa atmósfera está objetivamente en el aire, sin que nadie la haya creado, sin depender de nadie, pero lo suficientemente intensa como para imponerse incluso sobre el estado de ánimo de la persona que cae bajo su influencia”. (Chejov, 1999, pág. 47)

Basándonos en estos textos y las conversaciones analíticas en clase con la Maestra Camacho, emprendimos el viaje con mi compañero de escena para pensarnos las atmósferas, las acciones y las relaciones entre Clov y Hamm.

Como es natural, en el teatro académico, antes de improvisar la composición de la obra, realizamos el trabajo de mesa, analizando la obra dramaturgica y su autor, señalando y delimitando una línea textual coherente, ya que solo nos enfocamos en los dos personajes. Se hicieron varias lecturas del texto, al principio desde la neutralidad, luego desde la dinámica interpretativa donde se nos revelaba mucha información acerca de las atmósferas posibles y también las “ocultas”, que por lo que recuerdo, se iban mostrando ya en la parte práctica en los momentos de improvisación y construcción escénica.

Final de partida está escrito con bastantes determinaciones descriptivas en sus acotaciones por parte de su dramaturgo. Son especialmente puestas allí con sumo detalle y siento que Samuel Beckett tenía claro el concepto de atmósfera para incorporarlo en el texto desde varias

perspectivas. En el mero principio, nos instala en un ambiente de acción, ya hay una imagen generadora de partituras de movimiento que nos develan una atmósfera tensa y desgastada. Nuestra imaginación actoral, desarrollada afortunadamente, jugó todo el tiempo un papel muy importante, pues no faltaba la pasión del corazón a la hora de la lectura dramática mientras atamos cabos asimilando analíticamente su composición en la escena. El trabajo de acción de Clov era emocionante, lo cual brindaba ciertos matices atmosféricos de repetición constante en la pieza que elegimos construir, esto sin duda, gracias a las acciones de Hamm que le acompañaban. Pensamos que se encontraban encerrados, que una gran bomba habría caído allí bloqueando la salida, solo podían saber del exterior por medio de aquellas pequeñas ventanas en la derecha e izquierda en lo alto del bunker. Para nosotros era un bunker sin escapatoria. Un espacio abandonado, sucio, hostil, empolvado. Para los personajes, no había posibilidad de pedir ayuda, estaban en plena guerra fría. El lugar era blindado, contra ruidos y ataques, era una atmósfera fúnebre, de la que ellos mismos, por ocasiones, hablaban.

Para nuestro ejercicio, matamos por completo a la madre y padre de Hamm, para nosotros eran dos cadáveres, dos almas ya marchitas, estaban solo en las memorias de Hamm y Clov, pero que de vez en cuando Hamm creía que aún estaban vivos. La atmósfera de la soledad y los silencios importantes que traía en ciertos momentos, dejaba la voz a los cadáveres en diálogo con los sobrevivientes muertos en vida.

Logramos más adelante crear dos códigos de atmósferas: **la ficción**, la alegría vital, la repetición de lo que los hacía pensar en otra cosa que no fuese la muerte y **sus dolores físicos**, el juego entre ellos y **la realidad cruda** por la que estaban pasando que los hacía salir de aquellas fantasías delirantes. Así pues, partimos de la metaficción que ellos mismos crearon para pasar “el tiempo” y la “verdadera” realidad por la que vivían Hamm y Clov.

En consecuencia, podíamos ver el estatus que ambos tenían y sus cambios de giros en diferentes situaciones, mostrándonos a su vez el dominio y sumisión que cada uno tenía en el otro.

En los actos de habla en la interpretación vocal de los personajes, los fuimos apuntando en el texto impreso a medida que íbamos comprendiendo más el universo de la obra y los universos de cada personaje. Como lo mencioné anteriormente, nos tomamos mucho tiempo en la relectura del texto para no perdernos de ningún detalle de las acciones verbales, del contexto general, del macro acto verbal que se usaría como eje transversal en toda la puesta en escena, de los objetivos de Clov y de los de Hamm. Veíamos la constante repetición de acciones discursivas verbales y no verbales. Enunciados constatativos que nos describen con cierta claridad su cotidianidad.

Cabe señalar que, pudimos apoyarnos de estos conceptos gracias a algunos referentes valiosos que recibimos del curso de interpretación vocal con la Maestra Luz Dary Alzate en este mismo semestre, otra maestra a quien le agradezco mucho por su compromiso pedagógico en la Universidad. Aplicamos el conocimiento fresco que estábamos adquiriendo de interpretación vocal con el texto de *Final de partida* basándonos en el referente teórico - *Las cosas del decir* - que nos permitió ampliar más el análisis discursivo. (La constante práctica diaria también nos aportó en la consolidación de la emisión vocal final del texto).

[...] En realidad, plantea, siempre que emitimos un enunciado estamos haciendo algo que cambia el estado de las cosas – por ejemplo, nos comprometemos con la verdad de aquello que aseveramos -, por lo tanto, las palabras, además de su significado referencial, literal, constituyen una forma *de acción intencional cuando* son pronunciadas en la interacción. (Calsamiglia & Tusón, 1999, pág. 197)

Recuerdo que la premisa principal de la Maestra Sandra Camacho era ser fiel al texto de Beckett, podíamos modificar su estructura y omitir a los otros personajes, pero debíamos seguir al pie de la letra todas las acotaciones y enunciados que proponía su autor. Así fue. Anotaré que fue el

trabajo creativo más minucioso en todos los aspectos de construcción de personaje que haya trabajado. La precisión de las partituras de movimiento propuestas por Beckett y la exigencia de la Maestra por limpiar cada vez esas acciones y textos en cada pasón en los ensayos, me brindaron una filigrana de comprensión en el trato de mi cuerpo, los objetos de la puesta en escena, la línea de pensamiento del personaje, la interpretación del texto, la estética de la obra, los conceptos teóricos, todo iba tomando forma a medida que pasaban los días.

Claro, por primera vez me acercaba con lupa a ese amplio concepto de la creación de un personaje y creo, siento, que di lo mejor de mí como actriz: estaba inmersa, entregada, comprometida, enamorada de ese proceso, pues día y noche le trabajamos a esa puesta en escena comprendiendo y pasando por el cuerpo tantos conceptos, referentes y observaciones para llegar a su muestra final inmaculada. Sin duda pudimos haber hecho más, pues la composición de una obra teatral nunca tendrá fin. Este fue uno de los trabajos más valiosos e importantes para mí en el trayecto de mi carrera como actriz.

Bien, pareciera por todo lo anterior, que logramos una atmósfera de abandono del ser, en justificación de una guerra de nunca acabar, de una guerra interna, de una guerra destructiva de un No tiempo, de un no lugar y a esto me refiero con que cada personaje lo vivía diferente, pero compartiendo la misma tragicomedia en su temporalidad, a su ritmo, a su propia percepción de la vida y la muerte, de la soledad y la compañía que llega a ser contaminante y perjudicial para el espíritu. Llega un momento en que se prefiere morir antes que seguir viviendo en la inconformidad, en la ausencia de comprensión y empatía. La atmósfera que fuimos encontrando, cada vez más nos sentenciaba a la doble moral, al juego teatral de la vida con sus extremos (la realidad y la fantasía) como un escape de la monotonía, un escape de su propio juicio miserable y abatido. Los códigos en las acciones y en los textos nos permitían entrar y salir de aquel bucle

que día a día de las vidas de Clov y de Hamm se repetían una y otra vez. Eran pues, sus maneras de seguir con vida en la cotidianidad, aunque muertos sus espíritus yacían.

La espacialidad: Ahora veamos cómo la pieza teatral de Beckett nos da indicios concretos de la espacialidad, de los objetos y cada rincón de ese espacio donde todo transcurre, es evidente que todo está detalladamente descrito y a la hora de plasmarlo, a través del cuerpo en acción, se intensifica la construcción de este personaje, permitiendo de esta manera elaborar pensamientos, sensaciones, emociones, sentimientos verdaderamente profundos del ser, de su espíritu y mi ser deviniendo como actriz en representación de un personaje como Clov, en esos tiempos que aunque lejanos, tomaban cierta cercanía con los tiempos actuales, es decir, la estética de lo negativo se remontaba a todos los tiempos invadiendo cada pulso de su creación.

Añádase a esto, que por este periodo de tiempo estaba leyendo a Antonín Artaud con su teatro de la crueldad, en su libro *El teatro y su doble*. Así pues, descubrí la visceralidad y su propagación en el acto creativo de la interpretación actoral en el teatro, sus escritos me aventaron a desgarrar la superficialidad de la actuación, de los actos representativos carentes de verdad, de profundidad, de corazón. Recuerdo haber leído en un fragmento de este libro algo que me hizo encender el pecho:

Queremos transformar al teatro en una realidad verosímil, y que sea para el corazón y los sentidos esa especie de mordedura concreta que acompaña a toda verdadera sensación. Así como nos afectan los sueños, y la realidad afectan los sueños, creemos que las imágenes del pensamiento pueden identificarse con un sueño, que será eficaz si se lo proyecta con la violencia precisa. Y el público creerá en los sueños del teatro, si los acepta realmente como sueños y no como copia servil de la realidad, si le permiten liberar en él mismo la libertad mágica del sueño, que solo puede reconocer impregnada de crueldad y terror. De ahí, este

recurso a la crueldad y al terror, aunque en una vasta escala, de una amplitud que sondee toda nuestra vitalidad y nos confronte con todas nuestras posibilidades.” (Artaud, 1978, pág. 97)

En estos referentes lograba interiorizar sus enseñanzas asimilando sus teorías a través del cuerpo físico, algo que me cautivaba, ya que experimentaba por carne propia el procesamiento de aquello que leía. Como lo mencionaba anteriormente, confié netamente en mis posibilidades corporales expresivas y al hacer clic con lo teórico adquiero ciertos “superpoderes” en la escena. Mi energía vital como actriz aumentaba cada vez más a partir de la adquisición de nuevos descubrimientos que iban llegando en cada semestre, a mi vida.

Mi definición de personaje: Bueno, me atreveré a dar mi propia definición de personaje, con mis propias palabras, con lo que he podido experimentar durante mi formación profesional como actriz y en mi vida como tal. Considero que el personaje es un avatar, una versión análoga a lo que podría yo, actriz, ser y hacer en diferentes realidades, dimensiones, a través de mis posibilidades corporales, mentales, emocionales, sentimentales, espirituales, etc. El personaje para mí es una conciencia amplia de ser y hacer lo que uno desee proyectar desde el interior hacia el exterior. Se necesita investigar, prepararse, hacer trabajo de mesa exhaustivamente, sea cual sea la línea que se escoja, a esto me refiero en cuanto a lo que se desee representar en la escena (incluso aplica para la vida), estudiar con profundidad, conceptos, técnicas y temas que nutren el imaginario representativo y así, lograr ser un instrumento físico (sin miedos) del cual se pueda sacar infinitas melodías teatrales a partir de la propia existencia del todo. Somos arte. Somos creadores. Parimos ideas todo el tiempo. Somos creativas, creativos y entre más se estimule la creatividad en el ser, en el hacer, más propensos somos a liberar a nuestra alma empoderada.

La animalidad hecha carne en mi personaje: Es oportuno ahora mencionar que un lenguaje que utilicé para caracterizar al personaje de Clov fue la técnica de la animalidad, pues en el curso

de expresión corporal que veíamos también en ese semestre nos permitió explorar algunos animales, realicé varios, llevando más allá de mis límites a mi cuerpo físico. Me decidí por uno. Un insecto llamado “María palito”. Era supremamente complejo llegar a esa corporalidad, lo intenté de muchas maneras y todas me hacían sentir pesada, sin fuerzas, agotada, porque lo quería realizar literalmente desde el piso. Su balanceo constante con sus 4 o 6 patitas al trasladarse de un lugar a otro, su permanente quietud, su camuflaje como un palito de una hoja que da honor a su nombre, su velocidad cuando se sentía en peligro o su manera de actuar al hacerse el “muerto” cuando ya se sentía muy amenazado. Todo esto me parecía un gran reto y un derroche de energía en el proceso de imitar a este insecto, pero cuando empezamos a humanizar a ese cuerpo animal, todas las características del animal potencializaron mi partitura de acciones corporales, de movimiento, de la línea de pensamiento de ese personaje de Clov a través de su voz, de su ritmo, de su peso.

Ya luego, utilicé la descripción insinuada que Beckett hace de Clov – “No se puede sentar, es impedido de la cintura hacia abajo”- así que empecé a utilizar una extensión en mi cuerpo, un código que surgió en mi exploración de la animalidad que me permitiera bloquear la flexión de mis rodillas, perder cualquier tipo de flexibilidad de la cintura hacia abajo y seguí la lógica de un palo.

Amarré, a cada una de mis piernas, cuatro tablillas muy ajustadas que no me permitieran flexionar, así era fiel a la animalidad, a las características de Clov, a la situación propuesta por Beckett. Al principio era doloroso y bastante agotador por las acciones que Clov hacía al principio con la escalerilla y todos los desplazamientos que realizaba en el espacio, pero con el tiempo de los ensayos constantes, mi cuerpo se adaptó, se hizo más fuerte y ágil, ganando un ritmo que le daba dinamismo a la escena.

De los códigos a los lenguajes escénicos

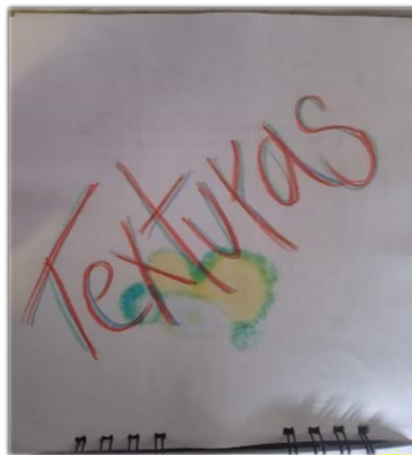
Echemos una mirada en rededor de este proceso práctico de la construcción del personaje de Clov junto a mi compañero de escena interpretando a Hamm. Como lo he mencionado, fuimos construyendo la puesta en escena según íbamos construyendo a los personajes con el trabajo de mesa previo y la compañía de la dirección, es decir, con la asesoría de la profesora. Fuimos encontrando códigos que transversalizaron la pieza teatral: El cambio de actitud emocional de los personajes en cuanto a su realidad; la metateatralidad. Podría esperarse que este par de hombres aburridos, deprimidos, solos, jugaran con su tragedia y construyeran su propio “espectáculo” que día a día representaban para olvidar tanta miseria, tanta guerra. Así pues, logramos en ciertos momentos de las escenas, incorporar la bipolaridad de Clov y de Hamm, una línea de pensamiento bastante espectral. La normalidad de lo absurdo en cuestión de la sociedad y de lo humano.

Otro código al que recurrimos fue la descomposición de aquellos cuerpos enfermos cuando todo ya estaba perdido, es decir, cuando estaban agotados de representar una y otra vez la misma historia por años. El cambio de luces armonizaba las situaciones también, cuando entraban y salían de sus “personajes vitales”, jugando con sus atmósferas emocionales. Los sonidos estruendosos de la guerra por momentos, la kinésica de sus corporalidades y la musicalidad interna, externa, eran también códigos a los que recurrimos. Toda la escena y los personajes tenían pequeños detalles visuales en acción que iban componiendo la puesta en escena. Logramos crear con cierta claridad esta puesta en escena gracias a las premisas y sugerencias de la dirección de la maestra, recuerdo mucho la reiteración de trabajar la limpieza de los movimientos, de los sonidos que emitían los personajes, de los textos, de la exactitud de los gestos en cuanto a la

acción, reacción y las acotaciones del texto. Todo debía tener una precisión rítmica que pudiera mantener aquellas cargas energéticas de los personajes hasta el final. El bucle de nunca acabar. Pero ¿qué sería del teatro sin su constante repetición? ¿Sin su constante ensayo y error? Pienso que el valor de *repetir para no repetir* (Eines, 2018,) es supremamente importante para la actriz/actor en sus procesos creativos sin duda, ya que esto le permite madurar sus representaciones, sus interpretaciones, a sus personajes a medida que avanza en su evolución de construcción.

Los elementos visuales que nos pedía la maestra en cuanto al vestuario, la paleta de colores, el maquillaje para los personajes lo hicimos al mismo tiempo que veíamos el curso de énfasis en técnicas escénicas de vestuario y maquillaje del programa académico. Este proceso fue de gran ayuda para vislumbrar el cómo abordar lo plástico visual de los personajes a través de sus vestuarios, en sus apariencias. Partimos de la forma, la línea, el color, la textura y los referentes posibles que se acercaban a la línea estética de *final de partida* y sus personajes.

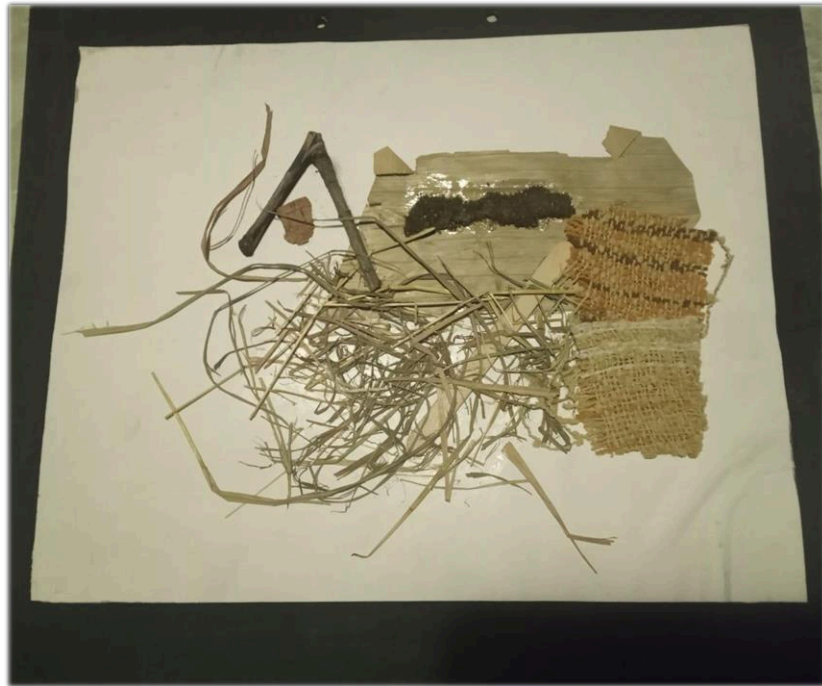
Texturas:



Fotografía# 4: Bitácora de la actriz, texturas



Fotografía# 5: Bitácora de la actriz, texturas

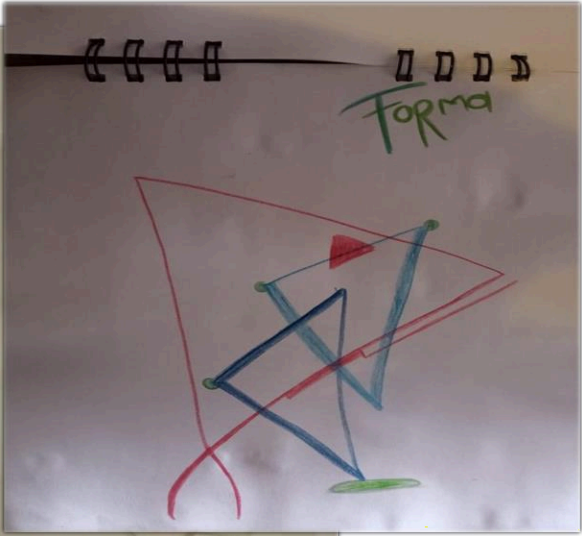


Fotografía#6: Bitácora de la actriz, texturas.

Formas



s# 7 y 8: Bitácora de la actriz, Forma.



Fotografía# 9: Bitácora de la actriz, Forma final.

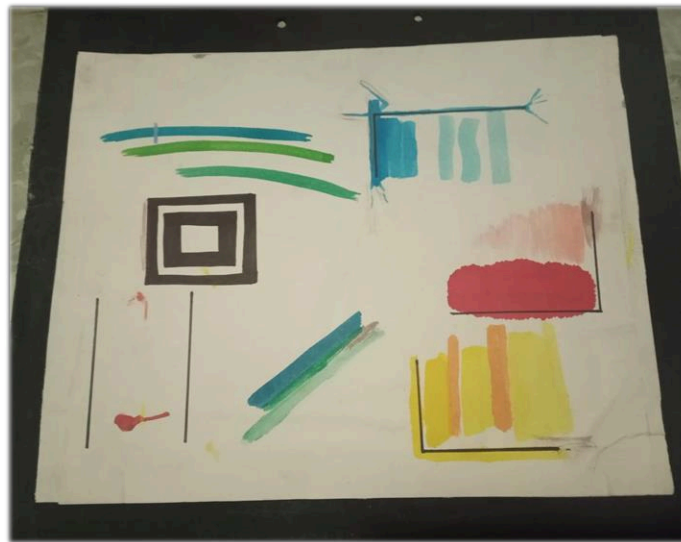


Fotografía # 10: Bitácora de la actriz, collage Clov.



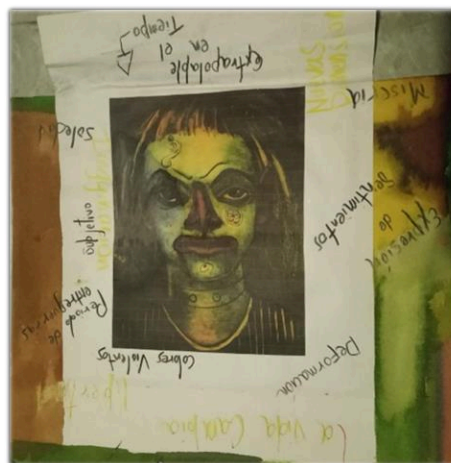
Fotografía# 11: Bitácora de la actriz, Collage final de partida.

Líneas escenográficas



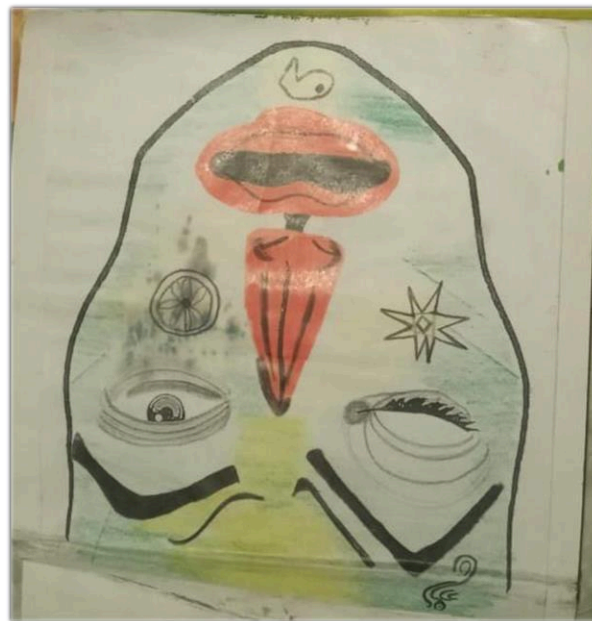
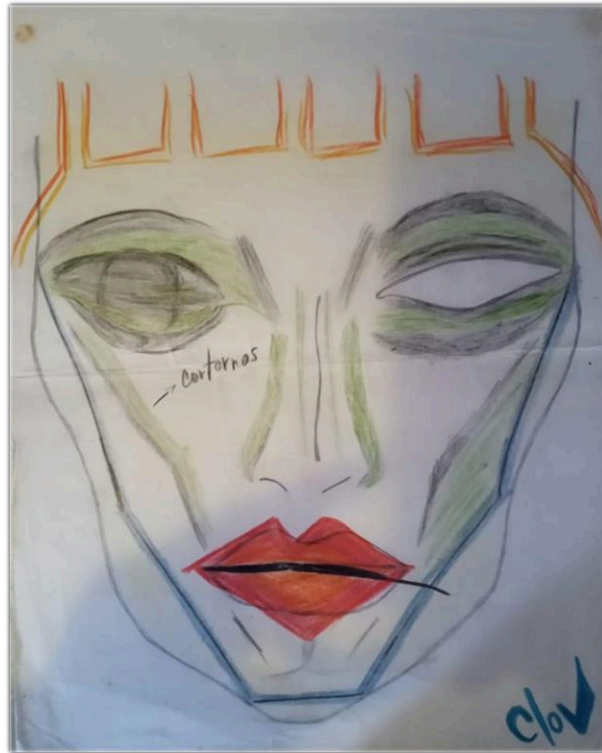
Fotografía#12: Bitácora de la actriz, Líneas escenográficas de final de partida

Color



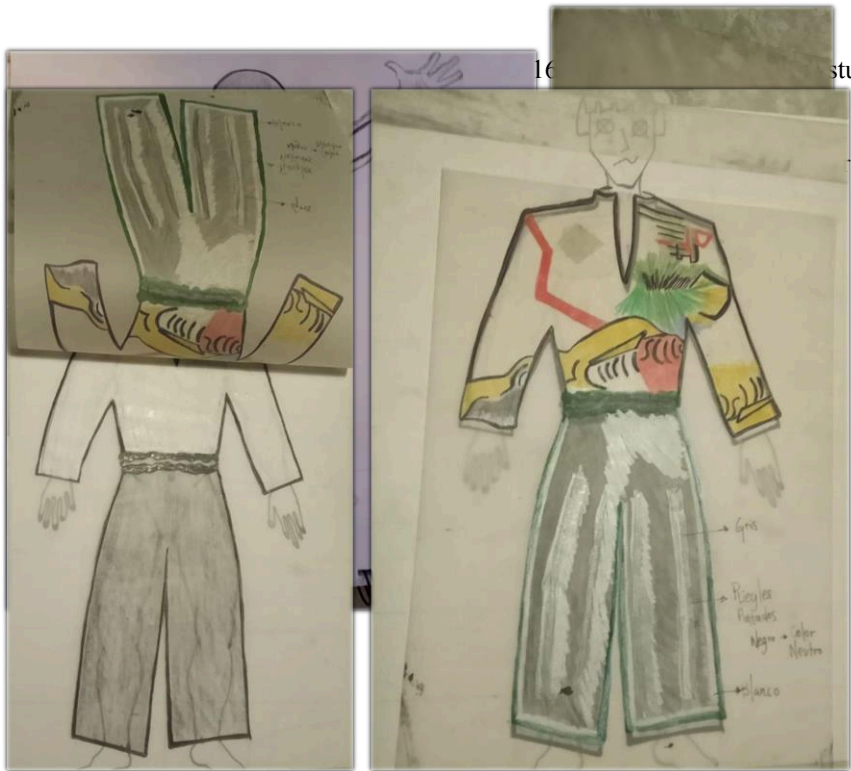
Fotografía#13: Bitácora de la actriz, color y aspecto.

Maquillaje Clov- Expresionismo.



Fotografía#14: Bitácora de la actriz, Maquillaje expresionista.

Vestuario Clov



16

estuario.

io final.

Al observar estas imágenes, que conforman mi archivo de creación del personaje, encuentro que es cierto que el proceso visual del personaje se va logrando mediante la búsqueda de ciertos referentes visuales, escritos, meditativos en cuanto a la reflexión del trabajo de mesa y el trabajo práctico, que van renovándose también a medida que se avanza en el proceso, para lograr llegar a cierta composición plástica. En las imágenes anteriores hay algunos bocetos que nos acercaron a lo que visualmente podría ser Clov. Mi Clov, el de mi imaginación, el de mi enciclopedia como actriz.

Sin embargo, con toda la construcción que logramos de aquellos personajes y la puesta en escena en ese corto periodo de tiempo, siento que pudo haber sido mejor. Mi trabajo de actriz está en constante autocrítica constructiva con deseos de crecer, con deseos de siempre lograr trabajos escénicos teatrales cada vez mejores a los anteriores, es una fuerza poderosa de mi alma que me motiva a dar lo mejor de mí como persona, como actriz. Es por esto que me comprometo con toda mi alma en mi quehacer actoral, me apasiona ver y saber que podemos ser más conscientes de lo que éramos antes.

En breve conclusión, al volver a observar detenidamente el registro audiovisual que capturamos en el parcial final del semestre, me cuestiono el tiempo de trabajo y dedicación absoluta para mejores resultados, porque 4 meses que dura el semestre más las otras obligaciones académicas de los otros, no permiten el desarrollo deseado de una construcción creativa netamente satisfecha, aunque algunos complementan y guían hacia el mismo camino creativo, el rigor por responder con excelencia es altísimo en la academia. Sí, el proceso fue exquisito, fue demasiado disfrutable y estoy tranquila porque aprendí otros recursos y técnicas que me ayudaron a comprender la creación de un personaje aplicando los conocimientos adquiridos en semestres anteriores, no propiamente del personaje, pero sí de otros conceptos.

A continuación, dejo el enlace del trabajo final de creación de personaje de IV semestre, Final de partida de Samuel Beckett adaptado y representado por Emerson Zapata y Katerina Alarcón.

Este video lo realizamos para el registro audiovisual del parcial final de IV semestre de Creación de personaje de la facultad de Artes, departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia.

[FINAL DE PARTIDA](https://www.youtube.com/watch?v=CYzGab_W6Mo&t=504s) —-Acercar la flecha a las letras azules y dar clic, ahí debajo aparece el link en youtube. - https://www.youtube.com/watch?v=CYzGab_W6Mo&t=504s. Dar click.



Montaje final

Agosto 2019-2

Este semestre de “Montaje” podríamos decir que es el penúltimo proceso creativo colectivo dentro de la academia. En este proceso se recoge todo el aprendizaje teórico-práctico adquirido durante los 6 semestres realizados para proyectar en el 8 semestre una obra teatral con más nivel de consciencia y profesionalidad en los temas fundamentales del teatro como la creación escénica

(acción - situación), la actuación (Creación de personaje), la interpretación vocal (argumentos discursivos de los dramaturgos en el texto y la comprensión de este mismo por parte de las actrices/ actores y director/a), conceptos de Estética (matriz, la pregunta, puesta en escena, composición conceptual escenográfica, de utilería y vestuario, etc.)

Es un proceso que, en suma, es la síntesis de todo lo explorado durante años en la formación actoral profesional llevada a cabo a través de una obra teatral.

Cabe aclarar que tiene un peso importante para la academia, pero no solo para esta, sino para quienes hacen parte del proceso creativo, pues allí se verá reflejado su trabajo durante esos años y hasta más. Es un proceso que está en el radar en todo el medio artístico de Medellín y sus alrededores. Pienso que ese proceso es la verdadera culminación de graduación de las actrices/ actores dentro de la academia educativa práctica.

A continuación, expondré brevemente mi camino individual de creación de personaje en este proceso tan disruptivo como lo fue el Montaje de “*Hamlet, en este país de ratas retóricas*” de José Manuel Freidel y adaptaciones del *Hamlet* de William Shakespeare. Este montaje fue dirigido por el Maestro José Fernando Velázquez.

Entre la vida y el arte

En tiempos de asambleas y paros, viendo clases en periodos de 3 semestres en un año en la Facultad de Artes, de pandemia y post pandemia, de accidentes casi mortales dentro del grupo creativo; este proceso de Montaje tardó tres (3) años y medio para salir a la luz. Este proceso ha sido de los más padecidos en toda mi historia académica formativa, se gana el primer lugar, mejor dicho.

Como mencioné anteriormente, el proceso tuvo varias etapas de pausas prolongadas, recordemos: “vacaciones”, pandemia- post pandemia- accidentes “mortales”. En estos tres momentos abismales el proceso no pudo haber sido más desalentador, pero sin embargo con todo el grupo creativo seguimos adelante, en pie de resiliencia durante ese tiempo, contra viento y marea. En el proceso de la “primera etapa” logramos definir personajes y algunas escenas (todo quedó en un boceto, en borrador) llegaron las vacaciones de diciembre y en febrero volvimos a retomar para empezar de cero básicamente. Mis papeles para interpretar eran cuatro personajes, entre ellos, tres ficcionales: Doña Luisa, uno de los sepultureros y una de las actrices del elenco de Freidel y uno meta-teatral: Katerina actuando de Katerina.

Quiero aclarar que el trabajo de creación de personaje a veces fue desmotivante para mí, debido a las interrupciones del proceso ya nombradas, sin embargo, fui lo más profesional que pude en ese momento y saqué adelante la construcción de los dos personajes que eran más importantes para el montaje: Doña Luisa y el sepulturero 1. Así que desarrollé los métodos y técnicas que había adquirido durante mi formación en semestres pasados: Trabajo de mesa, trabajo de campo, exploración individual (a solas fuera de clase) con la técnica de improvisación, exploración en lo colectivo con la técnica de improvisación en pro de la construcción de las escenas, ensayo y error, estructura “definida” del personaje; recordemos que en el teatro en general, la obra y todo lo que allí habita NO acaba por definirse del todo, pues siempre habrá una constante construcción y desarrollo para mejorarla.

El personaje desde mi ser personal

En lo personal, cuando construyo un personaje estoy alerta con la observación y escucha que el adentro (mi intuición) y el afuera (todo lo que el exterior me brinda cuando tengo en mente las

características de los personajes) están expuestas ante mí. Mi técnica es agarrar todo lo que me pueda servir y pasarlo por el cuerpo, la voz, la línea de pensamiento de los personajes y ejecutarlo de forma orgánica a través del juego de improvisación. Me divierto buscando corporalidades que me exijan cierta precariedad, trato de utilizar un tono de voz acorde a la construcción previa de la biografía que hago del personaje en la escritura. Imito ademanes de personas reales que veo por la calle que se acercan a mis personajes a construir. Creo que el secreto es el juego y el disfrute, además de la perspicacia de todo lo que nos rodea.

Con todo y lo anterior, el personaje de Doña Luisa experimentaba una exigencia distinta, una señora vendedora ambulante, instalada con todos sus productos frente a un teatro donde la abordaban actores y actrices que nunca sabía si hablaban en serio o no eran normales. Estos artistas se convirtieron en un reflejo de sus hijos y, por ende, pasado el tiempo, les tomó mucho amor y confianza igual que ellos a ella. Incluso Doña Luisa tenía días en que afloraba sus dotes de “actriz” novelera, gracias a estos deschavetados actores /actrices. Por eso, en ocasiones, salía con refranes que muchas veces ella misma se inventaba. Esas ocurrencias de las señoras que habitan día a día las calles del centro para conseguir el pan de cada día

- En las calles yo he visto de todo-. Un personaje con distintas personalidades para “encajar” y vender los productos de su tienda ambulante a todo el que se le arrimaba. Cigarrera desde niña, muy honrada y humilde. Madre soltera de “dos sinvergüenzas”. Habitante de esos barrios que “están más arriba del cielo” de Medellín. Noble, pero psico rígida al mismo tiempo. De un corazón invaluable, que “aprendió a guardar” para aquellos que valieran la pena, como a esos “teatros mamagallistas” que día a día la alegraban y le “sacaban canas verdes”. Este personaje de Doña Luisa, me permitió reconocer la dificultad de disociar entre varias actitudes en un periodo de tiempo muy corto de la escena por causas externas (la intervención de los teatros) y

causas internas (los dramas que ella misma se causaba cuando escuchaba su radio-novela), pues en su rol de madre, el hecho de ser atravesada por una montaña rusa de emocionalidades externas e internas con un ritmo álgido que exigía el director, lograban confundirme con facilidad, a mí como actriz,. Era agotador y en ocasiones frustrante.

Así pues, llegó la segunda etapa de pausa del proceso creativo, la pandemia. Allí logré hacer “clic” con el personaje de Doña Luisa, porque tenía todo el tiempo para explorar. Leí lo que había escrito de la señora, empecé a improvisar sobre su vida en situación cotidiana. En aquella época yo tenía guardados unos cigarrillos “pielroja sin filtro”, como el personaje fumaba, en algún momento de mis ensayos prendí un cigarrillo tras otro y en el tercero c me habitó una fuerza que no sabría como describir, quizás exista un término en el teatro para describir lo que en ese momento me ocurrió... Alguna vez leí un texto de teatro , al cual le perdí el rastro del título y del autor, pero que decía que “había momentos en que las actrices/actores eran recipientes habitados por el duende teatral a la hora de interpretar un personaje”. A mí eso me parece un poco mitológico, pero siento que me ha pasado mucho esta sensación de ser poseída por una fuerza externa y superior a mí en el momento de interpretar a personajes, y ese día de los cigarrillos me “conecté” con aquella energía de Doña Luisa y encontré la organicidad requerida que me demandaba el personaje. Hallé muchos detalles de su personalidad y así la fui construyendo durante el tiempo de pandemia; lo que seguía ahora era ponerlo en escena y saber si era aprobado o no por el director y los camaradas cuando volviéramos a retomar el proceso en post pandemia. Y efectivamente, mi trabajo con Doña Luisa durante ese tiempo de pandemia funcionó, el director dejó de “molestarme” y ahora su objetivo era nivelar la energía grupal con lo que yo les traía de propuesta del personaje. Para el grupo era complejo, ya que sus personajes requerían de una actuación natural, ser ellos mismos representando a un grupo de actores y actrices de los años

80 (para representar el colectivo de José Manuel Freidel por en ese entonces: “La Ex Fanfarria Teatro”), pero con la presencia escénica que se necesita en el teatro, dejando a un lado esas voces características superpuestas de la academia teatral cuando el texto se memoriza de una u otra manera. El director quería trabajar sobre los “vicios que las actrices y actores cogen a través de la voz cuando ya se saben el texto. El director nos exigía que en las escenas que tenían momentos de meta-teatralidad (dramaturgia de Freidel) tuviésemos voces orgánicas y naturales, las cuales contrastaban con las voces que teníamos, al realizar las escenas adaptadas por Freidel del Hamlet Shakesperiano; estas voces tenían que ser netamente técnicas y engoladas.

Con respecto al otro personaje que tenía que crear en este montaje, debo decir que fue totalmente diferente a la construcción de Doña Luisa. Aunque fuera una adaptación a la obra de Shakespeare, este personaje del Sepulturero 1 me brindó la frescura y ligereza que nunca antes había sentido con otro personaje. La investigación no fue muy profunda, tampoco el trabajo de mesa, sin embargo cuando leí el texto, lo pude interiorizar, con inmediatez, como si miles de años lo llevara interpretando. La creación del Sepulturero fue improvisación pura, los juegos escénicos que surgieron eran tan simples que allí se veía el disfrute de la sencillez, en las dos escenas seguidas que lo interpreté en el montaje, no me cabe duda de que estaba, como decimos los colombianos, “en mi salsa”. La técnica del clown brotaba en cada texto y acción por mis entrañas. Ese personaje salvó mi estancia en ese montaje y confieso que surgió de lo más natural, sin ningún esfuerzo de trabajo, ya que en cada ensayo componíamos entre mi compañero de escena, Mateo Velázquez y yo, las partituras de movimiento que nos llevaron a la aprobación continua del director. Él lo disfrutaba mucho, en su momento no entendíamos por qué, sin embargo, hoy reflexiono y pienso, siento, que era por la misma razón que lo disfrutamos nosotros, su particular sencillez jocosa tan natural que teníamos, la realidad de dos actores

jugando a montar un clásico. Aunque no puedo negar, y esto a modo de confesión, que el largo texto (“ladrilludo”) de este personaje del Sepulturero 1, fue el detonante para el trabajo interpretativo con mayor dedicación y disciplina, el resto (las acciones, el juego... todo), fue pura improvisación.

Una vez hecho el trabajo de campo y de mesa con el sepulturero 1, busqué los referentes visuales del personaje y se las compartí a nuestra asesora de vestuario Mónica Callejas, con el profesor de canto para actores y música, Jhony Restrepo, trabajamos la musicalidad de algunos fragmentos que tenía el sepulturero. Debo aclarar que no hice una bitácora escrita constante del montaje ya que en ese tiempo, antes y después de pandemia, me dediqué a grabar las clases y el proceso que llevábamos, pero lamentablemente la memoria audiovisual, fotográfica y los archivos que tenía de ese montaje los perdí en un accidente de tránsito que tuve, previo a la muestra final del Montaje con jurados, finalizando el semestre.

Las siguientes, son algunas fotografías hechas durante el semestre de proyección del montaje:



Fotografía# 19: Bitácora de la actriz, Personaje de Doña Luisa.

: Bitácora de la actriz, Personaje Doña Luisa y Santiago.



Fotografías:#22 y 23: Bitácora de la actriz, Doña Luisa y el grupo de actores.

Sepulturero 1



Fotografia#24: Bitácora de la actriz, Personaje de Sepulturero 1.



Fotografia#25: Bitácora de la actriz, Personajes Sepulturero 1 y Sepulturero 2

Febrero 2023-1

Al llegar aquí, luego de intentar hacer un recuento de mi proceso de formación de actriz y las experiencias que pude tener en la creación de personajes, me propongo ahora a describir mis “Prácticas Artísticas Culturales”, las cuales hacen parte de lo que podemos decir “mi último proceso creativo en la academia formativa”.

Para la asignatura “proyecto de prácticas artísticas, elegí, sin dudarle un segundo, la construcción de “personaje itinerante” en el parque Comfama de Rionegro, Tutucán (en Antioquia). Lo que queda de este proyecto lo desglosaré meticulosamente en las siguientes páginas dando a conocer este proceso creativo fuera de las instalaciones de la Facultad de Artes del Departamento de Teatro de la Universidad de Antioquia.

CAPITULO II. DESARROLLO METODOLÓGICO PARA LA CREACIÓN DEL PERSONAJE ITINERANTE

MARCO CONTEXTUAL

Construcción de Personaje Itinerante

- Caracterización del centro de práctica final del proceso académico artístico cultural del pregrado

Tutucán es una réplica de un pueblo colonial antioqueño con un área de 33.000 metros cuadrados. Este pueblo artificial, hace parte del parque Comfama⁴ ubicado en la zona veredal del municipio de Rionegro y tiene la vocación de ser un museo vivo donde se representa un territorio Antioqueño Re-imaginado.

Para el desarrollo de esta práctica artística desde el rol de actriz, Tutucán es a su vez, el escenario para la creación e investigación desde una mirada teórica, práctica, idónea para el crecimiento profesional y por supuesto personal.

- Caracterización de la población participante a intervenir en las prácticas artísticas culturales del pregrado

La población que visita al pueblo de Tutucán varía entre familias y personas afiliadas y no afiliadas a la caja de compensación, además de caracterizarse por ser muy diversa en cuanto a universos e imaginarios culturales. Sus visitantes pueden ser turistas o grupos empresariales que

⁴ Caja de compensación familiar de Antioquia- COMFAMA.

los eligen para su recreación libre o realización de distintos eventos y celebraciones. En la temporada de inicio de cada año, los contenidos artísticos de Tutucán pueden llegar a impactar algo más de 15.000 personas en un mes.

La experiencia que se vive a través de los personajes con el público es enriquecedora, la humanidad es cómica por toda la variedad de pensamientos y *modus operandi* en sus vidas, las maneras de accionar y reaccionar son en parte una herramienta de creación colectiva, todos y todas estamos creando, compartiendo en el día a día nuestras diversidades a través de las artes escénicas, la comedia y la cotidianidad.

Referentes Teóricos

Acerca de los referentes teóricos en este semestre de prácticas artísticas culturales en Comfama Rionegro, pueblo de Tutucán iniciaré con un proyecto que se empieza a preguntar por la pregunta de los nuevos propósitos que tiene Comfama para invitar a más poblaciones a re-imaginar un nuevo discurso de inclusión y mejoramiento de sus espacios culturales:

“Puente Consultorías Culturales realiza entre los meses de octubre 2019 a febrero de 2020”: una investigación con el fin de encontrar las líneas conceptuales y generar una matriz de estrategias de implementación que servirán como ruta de trabajo para el desarrollo de la renovación del relato de Tutucán.”

Como indican en esta primera página sus investigadores que en ningún momento son mencionados en el proyecto, ya que tengo entendido es una empresa como tal de consultorías culturales que se mueve bajo ese sello empresarial.

Su objetivo es dar un giro mirando de frente hacia las nuevas generaciones y responder a su desarrollo de otras necesidades sin deconstruir la cultura costumbrista de Antioquia y de esta manera resaltar los verdaderos valores que esta región ofrece al mundo.

De este trabajo surge una cartilla guía titulada: “Renovación del relato de Tutucán”, que empieza como proyecto, a mediados del año 2019 e inicios del año 2020 durante la pandemia. Este proyecto fue un acontecimiento, especialmente para el elenco de actores y actrices de Tutucán que fueron el foco principal para la renovación del discurso del pueblo, siendo partícipes de este, puesto que surgieron cambios que modificaron muchas de las formas de trabajo creativo escénico y llevaron a los personajes del pueblo a transformar por completo los actos discursivos, visuales y performativos que allí se realizaban. De esta manera se desarrollaron lenguajes propios del Pueblo de Tutucán a una escala más investigativa, orgánica y actual, proyectando transformaciones más allá de lo ya establecido, de lo ya conocido, aportando otros planteamientos del discurso teatral, brindando más calidad de valores en cuanto a la cultura Antioqueña en las experiencias que se regalan en el parque de Comfama en Rionegro a sus visitantes.

Este proyecto me ha permitido conocer más de cerca los principios de creación del equipo actoral de Tutucán a través de una mirada más técnica y externa por parte de los consultores culturales, pues lo que se vive estando dentro del elenco es una mirada totalmente diferente a lo que se plantea, sin dejar de lado las actualizaciones generacionales.

En suma, podríamos decir que nuestro trabajo creativo se verá siempre interceptado por las circunstancias de los cambios y transformaciones de los procesos en cualquier lugar donde lo ejerzamos, es un añadido a nuestra capacidad de resiliencia innata, no podemos quedarnos con una sola idea, pues aferrarnos a una sola idea nos podría limitar en el acto creativo en colectivo y

personal. Trabajamos para los otros y estamos a merced de todos los cambios posibles. ¿Cómo salimos de lo ya construido durante muchos años en cuanto a la creación de un personaje, de lo que sé que me sirve y ha funcionado ante un público? Esta es una pregunta que constantemente se hacen los actores, actrices de Tutucán y trataremos de responder aquí, a partir de nuestra experiencia:

Es importante creer en nuestra capacidad creativa, en nuestra imaginación que puede modificar nuestros entornos dentro de las artes vivas bajo la mirada de la vida misma que siempre está en constante cambio. Dejar de aferrarnos a lo que fue y verlo como una manera de proponer otras experiencias creativas evolucionadas en el presente ya con otros aires, otras perspectivas, otras reflexiones, otras indagaciones, otras preguntas, otras técnicas, nuevos mundos creativos que se abran como una oportunidad de mirar nuestro trabajo creativo actoral como lo que es: Una infinita posibilidad de imaginarios re-imaginados en torno a las artes escénicas, sea cual sea el entorno, el tiempo, el público, las técnicas, etc. Salir de nuestra zona de confort y enfrentarnos a nuevos retos actorales brindan posibilidades que jamás creíamos poder alcanzar.

Por último, la observación que se hace va más allá de la sola idea de crear un personaje en situación itinerante; puesto que detrás de todo esto hay un inmenso poder de movimiento consciente de entregar y recibir, de apropiación cultural e identificación común con todas las personas que visitan el pueblo de Tutucán.

Como ya lo hice notar antes, el referente teórico “Puentes consultoría ‘reimaginando a Tutucán’”, fue la primera base que pisé para comprender sus “nuevos” principios creativos. Este documento es netamente investigativo ya que hacen un recuento sobre la cultura Antioqueña y sus más importantes pilares como civilización: Economía, educación, religión, política, cultura, historia y arquetipos que dieron el empuje para su desarrollo. Además de un trabajo investigativo, fue un

trabajo pedagógico para establecer las miradas de la actualidad y su intervención artística durante más de 28 años con los personajes (actrices, actores) que han pasado por el pueblo. Muchos de ellos han estado allí por más de 13 años con un mismo personaje, las variaciones se han dado por las creaciones de personajes en los sainetes de cada mes y las fechas especiales como semana santa, el mes de tango, los años sesenta (que tengo entendido es un formato reciente) y la Navidad.

Ahora, todo ha cambiado gracias a la sugerencia de crear nuevos relatos en el pueblo, algunos de los personajes desaparecieron por no modificar el discurso (el texto), las acciones, la línea de pensamiento, el aferrarse a unas mismas maneras creativas que funcionaban, pero que ahora con el nuevo reto se desfiguraba. Varios personajes no pudieron dar el salto cuántico y se prefirió cambiar de arquetipo para empezar de nuevo. Para algunos actores/actrices, esta fue también una manera de soltar, de desprenderse de sus maneras acostumbradas de trabajar en la creación de sus personajes.

Es cierto que cuando se tiene muchos años construyendo un mismo personaje resulta bastante ganador, pues cada día se descubre y se reafirman un sinfín de planteamientos que van creando una especie de “ADN”, con una estructura muy consolidada y por tanto, difícil de romper, porque ya se tienen interiorizados pensamientos, emociones, discursos, acciones, sentimientos, rituales, sus universos, incluso la manera de abordar a los visitantes y de hecho, la patentabilidad que adquieren estos personajes ya que muchas de las personas que van, solo van a ver a tal personaje.

Así pues, hubo mucha controversia con este nuevo proyecto de “Puentes consultoría” que planteaban un nuevo discurso re-imaginado en el pueblo de Tutucán, una dirección que fue enviada desde la planta administrativa de Comfama para llegar a más poblaciones.

Ya con estas bases investigativas argumentadas, nos dispusimos luego, los actores y actrices a hacer un diagnóstico práctico de observación y escucha durante una semana de todo el entorno de Comfama Rionegro, pueblo de Tutucán y el trabajo propio al interior del elenco artístico actoral. Nos dimos cuenta que muchos de los cambios se establecen como un sello personal, por decirlo de alguna manera, en el elenco de personajes, ya que se observaba una línea creativa acorde con los nuevos lineamientos que proponía “Puentes consultoría”.

Al escuchar y observar los comportamientos de los personajes, la modificación del discurso se enfoca en los paradigmas culturales de la actualidad en la región antioqueña, de las nuevas generaciones sin dejar a un lado las anteriores. De esa amalgama de épocas que convergen en el presente, permitían brindar mejores experiencias de inclusión en el pueblo de Tutucán.

Registrado esto, “Puentes consultoría” hizo parte fundamental de la práctica artística cultural en el pueblo de Tutucán como referente teórico que nos acercaba a los nuevos lenguajes escénicos y a sus principios.

Ahora bien, los referentes teatrales ya mencionados anteriormente en mi “enciclopedia de aprendizaje” obtenida en la academia, son traídos como base para el desarrollo de creación de personaje en Tutucán, es decir, todo lo aprendido durante el pregrado lo apliqué en la práctica artística, por fuera de las instalaciones de la Universidad y que para este caso fueron los parques de Comfama que están prestos a relacionarse directamente con un público (espectadores) heterogéneo que los visita constantemente.

Prácticas artísticas

Al comenzar mis prácticas artísticas en Comfama, tenía como propósitos experimentar y encontrar otras estrategias para la creación a través de los principios creativos que utilizaba el elenco artístico de Tutucán. Estos entrelazados con mis habilidades de creación artísticas adquiridas en el programa de la universidad y fuera de ella, para potencializar los recursos técnicos y prácticos de la creación de personajes. La línea que seguí fue la que ya está definida por el programa que orienta la PAC⁵, es decir, adaptarme a lo que tiene estipulado la institución que me recibe para hacer mis prácticas, para este caso “lo establecido para la creación de personajes en el pueblo de Tutucán”. Este me llevó a la apropiación de otros relatos diferentes a los míos, a partir de la revisión y creación de estrategias de diferentes lenguajes y acciones como: La inmersión y observación del lugar de prácticas, la creación del personaje con los principios del elenco de Tutucán y sus intervenciones estratégicas con el público entrelazados con mi experiencia creativa; por último la conclusión y reflexión de todo el proceso creativo.

2.1. Tipo de investigación: Cualitativa

Este tipo de investigación es apropiado para el desarrollo y la sistematización de las prácticas artísticas culturales, del cual elegí la línea de creación de personaje, puesto que permitía plasmar

⁵ PAC (Prácticas Artísticas Culturales) Universidad de Antioquia. Facultad de Artes, departamento de Teatro. (2023).

Líneas de conceptos a investigar: Creación de personaje.

Tallerista de actuación, voz, cuerpo, producción teatral, Clown.

Dirección teatral, puestas en escena y títeres.

Dramaturgia de texto narrativos y teatrales.

Gestión Teatral.

Apreciación Teatral.

Teatro aplicado.

Proyectos de investigación en grupos de la facultad y el programa, acompañamiento procesos de Bienestar.

en la investigación, las experiencias vividas en la escritura, a través de un lenguaje cotidiano pero que al mismo tiempo se basaba en argumentos académicos.

Esta línea investigativa cualitativa aporta a la comprensión de los estados creativos del medio actoral, que cultural y socialmente se expresan en diferentes territorios. Podemos acercarnos a conceptos, referentes, técnicas, reflexiones, pensamientos, sentimientos, opiniones que van surgiendo de la experiencia vivida del artista, lo cual se convierte en un asunto que valida el campo investigativo; entendiendo este como un desarrollo avanzado del “banco referencial” para el medio artístico a través de criterios, argumentos y discursos con varias perspectivas y formas de creación individual y colectivo en nuestra sociedad.

Es a partir de las principales características de la investigación cualitativa donde podemos abarcar una biografía que se despliega en síntesis de toda una historia de creación de personaje de la actriz (empírica y profesional) y que para finalizar su pregrado utiliza en las prácticas artísticas culturales en Comfama Rionegro, en el pueblo de Tutucán, un área donde se siente familiarizada, pero que al mismo tiempo al llegar a este nuevo territorio su búsqueda es, de nuevo, inagotable, puesto que en cada lugar, en cada grupo artístico, se ve reflejado un sello, principios, fundamentos que los identifica como una línea creativa propia.

Por consiguiente, al llegar a Comfama, realicé entrevistas a las actrices, los actores y al director de Tutucán, con el fin de indagar sobre el funcionamiento creativo, sobre sus estructuras, sus experiencias, sus bases, sus referentes, para que de esta manera, la producción final de la creación del personaje que yo iba a construir allí, fuera acorde y funcional al lenguaje ya establecido en la institución.

Sin duda, la observación y escucha que tuve por un periodo de tiempo como espectadora de los quehaceres de los personajes culturales en Tutucán, fueron de gran valor para poder sincronizar la

expresividad que se maneja entre ellos, entre ellos y los visitantes y “la familia Comfama”, con mis propias formas de trabajar.

La metodología cualitativa usa como objetos de estudio características no cuantificables, pero sí susceptibles de ser observadas y descritas. En términos muy gruesos, este tipo de investigación es la más utilizada en las ciencias humanas, donde los objetos de estudio presentan un nivel y un tipo de complejidad que sería imposible llevar exclusivamente a magnitudes discretas. Más que entrar aquí en el detalle de las posibles metodologías cualitativas (que incluyen, a grandes rasgos, las historias de vida --en sus diversas variantes: historia natural, análisis comprensivo, análisis temático, análisis interpretativo y análisis de la identidad--, la teoría fundamentada --método de análisis de entrevistas--, los grupos focales --o *focus group*-- y su aplicación en estudios de opinión pública; la teoría de las representaciones sociales; el análisis de las entrevistas en los medios, análisis crítico del discurso y lingüística crítica, entre otras), lo que me interesa de estos enfoques es su énfasis en el paradigma de la *comprensión* más que en el de la *explicación*. (Grass. 2011, pág. 81)

Enfoque: Durante el semestre de prácticas artísticas culturales, nuestro enfoque fue netamente “la construcción de personaje”, pero específicamente para mí, “itinerante”, el cual fue construido a través de un tejido hecho entre mis habilidades creativas formativas actorales y las necesidades establecidas por el elenco artístico actoral del pueblo de Tutucán en Comfama. El enfoque está basado, primero, en una estructura de trabajo de mesa, en la que se determinan las características del personaje, según las premisas dadas por la dirección artística, que en este caso estaba a cargo de Alejandro Álvarez. Para definir las características, surgen las primeras premisas que están compuestas por preguntas base: ¿Qué personaje arquetípico antioqueño representar?

¿Cuál es su origen histórico? ¿De dónde viene? ¿Cómo se llama? ¿Tiene familia? ¿Qué hace para vivir? ¿Su profesión y lo que disfruta en los tiempos de ocio? ¿Cuántos años tiene? ¿Por qué llegó al pueblo de Tutucán? ¿Cuál es su propósito de vida y como se identifica con el propósito principal de Comfama? Todas estas preguntas se resuelven para dar el siguiente paso de creación de una "décima"⁶ es un recurso muy utilizado para la presentación de los personajes habitantes en las veladas culturales públicas y privadas que se realizan dentro del pueblo de Tutucán y por fuera de este cuando es solicitado. En esa décima se va a sintetizar algunas de las preguntas ya resueltas de las características del personaje. Para concluir, el personaje se enfoca en la línea itinerante de improvisación a la hora de interactuar con el público que visita al pueblo de Tutucán con base en los elementos ya encontrados anteriormente desde la escritura de su biografía. Recordemos que el enfoque principal del pueblo de Tutucán es la remembranza de las tradiciones culturales antioqueñas de los años 20, 30, 40 y por supuesto, con las nuevas actualizaciones contemporáneas.

Método, sistematización de experiencias: El método de sistematización de experiencias de las prácticas artísticas culturales que se realiza en Comfama, pueblo de Tutucán, se plantean a través de unos formatos académicos dados por la dependencia del curso para ese semestre, los cuales permiten llevar semana a semana, desde febrero hasta agosto, toda la dinámica creativa de la línea escogida, en este caso: La construcción de personaje.

En palabras de Jara :

⁶ La décima espinela es una estrofa de diez versos octosílabos creada por el músico y poeta rondeño Vicente Espinel en el año 1591. Sus rimas son consonantes (todos los fonemas a partir de la vocal acentuada coinciden) y se organizan de la siguiente manera: abba accddc. Entre el cuarto y quinto verso hay una pausa obligatoria. Desde el punto de vista del sentido, el quinto verso se liga al sexto por encabalgamiento, es decir que la unidad de sentido empezada en el quinto se completa en el sexto. Por lo general en una décima se desarrolla un solo tema.
<https://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/litterature-latino-americaine/poesie/el-papel-de-la-decima-espinela-en-la-cultura-latinoamericana>.

La sistematización es aquella interpretación crítica de una o varias experiencias que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre o explicita la lógica del proceso vivido en ellas: los diversos factores que intervinieron, cómo se relacionaron entre sí y por qué lo hicieron de ese modo. La Sistematización de Experiencias produce conocimientos y aprendizajes significativos que posibilitan apropiarse de los sentidos de las experiencias, comprenderlas teóricamente y orientarlas hacia el futuro con una perspectiva transformadora. (Jara Holliday, 2011)

De esta manera se logra llevar en orden los formatos de bitácora, de planeación de actividades y de diario de campo con diferentes ítems a tener en cuenta para realizar una sistematización de experiencias del proceso creativo de inicio a fin. Es fundamental resaltar la importancia de estos documentos de sistematización, ya que registran con detalle las etapas, las vivencias, las reflexiones, los avances, las investigaciones de los procesos creativos, permitiendo de esta manera enriquecer el campo histórico del desempeño cultural de las actrices y actores en nuestro medio artístico.

Técnicas de recolección de información: Para realizar las técnicas de recolección de datos de información, tendremos un referente que nos ayudará a comprender este concepto mejor, Bolívar (2012) que se especifica en el orden de investigación cualitativa en el que nos encaminamos como biográfico-narrativa.

La investigación biográfico-narrativa incluye, al menos, cuatro elementos: (a) Un narrador, que nos cuenta sus experiencias de vida; (b) Un intérprete o investigador, que interpela, colabora y

“lee” estos relatos para elaborar un informe; (c) Textos, que recogen tanto lo que se ha narrado en el campo, como el informe posterior elaborado; y (d) Lectores, que van a leer las versiones publicadas de la investigación narrativa. (Bolívar, 2012)

Este proceso investigativo cualitativo, nos acerca a la funcionalidad de poder recoger información a través de la profundidad íntima de las memorias de la actriz, de ir hacia las preguntas y respuestas, escudriñando aquellas experiencias que se han vivido en relación con la creación del personaje durante su exploración, para luego analizar aquellas circunstancias de aprendizaje dándole cierta evolución al conocimiento y poder de una manera más clara, consciente y dinámica compartir el resultado de todas las experiencias en niveles más apropiados y avanzados al medio artístico profesional. Me gustaría dejar claro que las herramientas de recolección de datos que se utilizaron en este proceso fueron: Bitácoras de la actriz, registro audiovisual y fotográfico, conversatorios y entrevistas con diferentes personas del medio actoral en el pueblo de Tutucán, Comfama.

Cronograma de Actividades: Orden metodológico para la creación de personaje en Tutucán, Comfama.

1. Observación y diagnóstico del espacio de prácticas culturales: Conocer la historia del pueblo de Tutucán y los procesos creativos que se han desarrollado anteriormente y que con el paso de los años se han transformado para mejorar.

2. Escritura sobre la creación del personaje:

La Gitana: ¿Quién es? ¿De dónde viene? ¿Qué hace? ¿Cómo se llama? ¿Qué edad tiene? ¿Es soltera o casada? ¿Tiene hijos? ¿Dónde vive? ¿Cuál es su propósito de vida y si se alinea con el propósito de Comfama? ¿Cuál es su propósito en el pueblo de Tutucán? ¿Por qué Tutucán?

¿Cuáles son sus conductas a través de la acción en el pueblo, es decir, su identidad, su universo?
 Su historia de vida. Crear una décima que abarque toda esta información del personaje de la Gitana.

3. Crear una estructura de presentación del personaje de la Gitana para las veladas culturales en Tutucán que se realizan los fines de semana. Éste es otro principio fundamental para la creación de un personaje en Tutucán.

4. Salir con el personaje de la Gitana a itinerar en la plaza del pueblo y recordar todo lo que sabemos de ella e irle sumando en la construcción, a través de la improvisación con las premisas dadas por el Director Alejandro Álvarez, lo que surge con las personas que nos visitan (afinar el repentismo) y los habitantes del pueblo en el día a día.

CRONOGRAMA DE		<i>Actividades</i>				
ACTIVIDADES	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO
OBSERVACIÓN Y DIAGNOSTICO DEL LUGAR DE PRACTICAS		Realizar un primer acercamiento a los principios de creación del elenco de Tutucan.				
Construcción del personaje de la Gitana en la escritura a través de los principios de creación de Tutucan		Trabajo de mesa: Investigación sobre la comunidad ROM. LOS GITANOS. Trabajo escrito sobre la vida de la Gitana. Creación de la décima para la presentación de la Gitana en el pueblo de Tutucan.	Estrategias: La utilización de objetos para el apoyo de la itinerancia. La técnica de la improvisación. La escucha y la contrapropuesta para la itinerancia y en las veladas culturales.	La improvisación y el repentismo son recursos muy frecuentes que se utilizan por medio de la palabra y la acción en el día a día en el pueblo de Tutucan, a través del humor en la itinerancia del pueblo.		
Apoyo creativo:			Ensayos previos para el mes de Abril con los eventos de Semana Santa y el día de los niños, niñas.	Estar en disposición actoral para representar otros personajes ya creados: Evento de Semana Santa.		

Cabe aclarar que este cronograma fue realizado con base en las principales premisas que se dieron desde el programa de prácticas artísticas culturales y el director del elenco artístico de Tutucán. Ya después del mes de abril, se modificó el cambio de personaje para construir, con las

mismas premisas descritas antes, a la **Maestra de Educación física**. En los anexos de los formatos de planeaciones de actividades y diario de campo de la actriz se desarrolla más la información sobre las modificaciones dadas.

Consideraciones éticas: De acuerdo a la normativa internacional en nuestro caso el Reporte Belmont, el cual defiende los derechos de los individuos que van a ser estudiados por los investigadores, los derechos éticos básicos sobre los cuales nos regimos, son: el respeto a las personas, la beneficencia y la justicia, respondiendo a lo anteriormente señalado realizaremos las aplicaciones que sean consecuentes a dichos preceptos, como los son en este caso los consentimientos informados del uso de la información audiovisual.

Así pues, respondiendo a la autonomía y respeto que merece nuestro grupo objetivo de investigación, estaremos atentos a cumplir cabalmente con los requisitos que este proyecto conlleve.

El proyecto presenta su propuesta de acuerdo con las orientaciones éticas que rigen la investigación social:

- Consentimiento informado.
- Integralidad del proceso investigativo.
- Uso adecuado de las fuentes y los autores.
- Respeto por la diferencia de saberes, opiniones, visiones, patrones de comportamiento.
- Principio de reciprocidad, confidencialidad y anonimato.
- Retorno social de los avances y resultados del trabajo investigativo.

CAPITULO III. 3, 2, 1 ;ACCIÓN!: TUTUCÁN - EXPERIENCIAS HÍBRIDAS

Febrero 2023-1

Observemos ahora cómo todo este trayecto de experiencias vividas, que han sido puestas a disposición para la creación de personajes a lo largo de mi vida, en la que he sido intérprete de la existencia misma, nos ayuda a plantear otras formas de creación en diferentes espacios en la actualidad, con diferentes códigos de creación, pero no muy alejados de nuestra propia enciclopedia creativa, ya que muchos de los actores y actrices que conforman el elenco artístico de Tutucán han sido egresados de la Universidad de Antioquia del Departamento de Teatro. Podría decir que soy una privilegiada por haber tenido la oportunidad de laborar y estudiar en mi área artística. Pues lo vivido y lo aprendido en el teatro fue con personajes itinerantes en ambientes culturales y comerciales. Estoy muy segura de que estas experiencias híbridas fueron y han sido de gran potencialidad para mi desarrollo como actriz, me gusta actuar, estar en proyectos que me exigen más de lo que puedo dar, no solo como actriz sino como humana y de esta manera seguir apostándole a la siembra del conocimiento consciente de las artes y de la vida. Quizá, entonces en este “último” proceso creativo académico en las prácticas artísticas culturales en el pueblo de Tutucán, se me hizo supremamente familiar sus maneras de creación, pues la improvisación, la itinerancia, la comedia, la trova, la música, las celebraciones, el contacto de cerca con el público que visita el pueblo y las dinámicas creativas del elenco las capté de inmediato como si llevara toda la vida allí. Mientras estudiaba en los primeros semestres, había anhelado poder trabajar con ese equipo creativo de Tutucán y bueno, somos creadores de nuestra realidad. Finalizando mi carrera

universitaria ya estaba a la altura de ese gran equipo y pude ser parte de ellos como actriz, artista interdisciplinaria a través de las prácticas artísticas culturales.

3.1 Desarrollo del proceso artístico en el pueblo de Tutucán

Desarrollo de actividades que tuve que realizar para la creación de personaje a través de los principios fundamentales del elenco de Tutucán y mis habilidades creativas:

1. Historia por escrito del personaje (Biografía)
2. Construcción de la Décima espinal con muchos de los datos del personaje.
3. Vestir al personaje (Elementos que existan en el camerino)
4. Sacar a la luz al personaje de **la Gitana** en el pueblo de Tutucán. Improvisación.
5. Seguir la construcción del personaje sobre la marcha en la itinerancia dentro del pueblo de Tutucán.
6. Propuesta de elementos: objetos para potencializar las intervenciones del personaje de la Gitana: instrumentos musicales, juguetes circenses como el aro y la bola de cristal. (Acción, reacción).
7. Improvisación de ahí en adelante con el personaje de la Gitana de cara al público que visita al pueblo de Tutucán y los otros habitantes.

Etapa 1: Propuesta del primer personaje a realizar en el pueblo de Tutucán: *La gitana*

Días antes al contrato de aprendizaje de las prácticas artísticas culturales, empecé a investigar por internet sobre el trabajo artístico actoral de los habitantes del pueblo de Tutucán. Busqué textos referenciales que hablaran de esos procesos creativos, pero no encontré, así que empecé a

observar videos más que todo que me permitieran ampliar la panorámica de los personajes arquetipo ya establecidos. Así que me encontré con videos de elencos artísticos anteriores y videos de la actualidad. Como lo mencioné en algún momento, algunos de los actores y actrices llevan bastantes años con el mismo personaje.

Mientras veía los videos, hice un análisis sobre cuáles podrían ser los personajes que podría proponer y que estuvieran acordes con los conceptos de la época del pueblo; recordemos que Tutucán principalmente es un pueblo que evoca las costumbres antioqueñas de los años 20, 30 y 40, por eso también toda su arquitectura se basa en el urbanismo campesino, lo rural, donde encontramos la plaza principal, la iglesia, la alcaldía, le herrería, la casa cural, la casa cafetera, la escuelita, la casa cultural, la carpintería, el tapial, la casa ganadera y ya luego las casas de las familias que en esa época no tenían nomenclatura sino que ponían el apellido de la familia en la fachada: la casa de los Jaramillo, la casa de los Restrepo, la casa de los López y así sucesivamente, se hacían nombrar en los pueblos. Por eso en la jerga paisa de Tutucán y en general en esa época (primera mitad del Siglo XX) se nombraban como “montañeros, montañeras” por decir campesinos, campesinas. Se utiliza mucho la jerga antioqueña de antaño en el pueblo de Tutucán por lo mismo, para recordar viejos tiempos.

Volviendo al análisis sobre los arquetipos de los personajes que podría proponerle al Director artístico de Tutucán que se relacione al concepto con base a los videos observados y que no “existieran” aún, pensé en varios personajes como la yerbatera, la cocinera, la pitonisa paisa y una soldada (militar).

Quiero aclarar que al investigar, observar los videos y tener las propuestas de personajes, no tenía idea de los cambios internos que habían surgido con el propósito más importante para Comfama, el de una Antioquia re-imaginada, un discurso renovado para los antioqueños de inclusión, pues

era un tema nuevo que apenas se estaba instalando en las poblaciones que utilizan los servicios de Comfama y que poco a poco se veían reflejados en sus instalaciones.

Cuando ya se valida el contrato de aprendiz, mis actividades laborales de aprendizaje empiezan el 6 de febrero de 2023, me encuentro con el director Alejandro Álvarez el primer día que me da una inducción amplia de todas las dinámicas que se realizan en el pueblo de Tutucán. Quiero recalcar que allí en Comfama Rionegro, en el pueblo de Tutucán se maneja un horario laboral de 8 horas, 5 días a la semana y sin excepción, yo entraba en esa dinámica. Ese día, hicimos un recorrido por todo el pueblo, por los restaurantes (concesionarios) que nos prestaban el servicio a los empleados, etc., y mientras hacíamos todo estos recorridos el coordinador me iba empapando de la historia del pueblo de Tutucán, así que de sus propias experiencias vividas, ya que él primero había hecho parte del elenco actoral y apenas llevaba cinco años dirigiendo al grupo. Ellos, Comfama y el elenco artístico de Tutucán, habían estado haciendo muchas transiciones de nuevos cambios durante estos años, lo cual fue complejo y retador al mismo tiempo para todos y todas.

Después de toda la información que me dio ese día, porque además fui a conocer y a presentarme con el administrador del parque Comfama Rionegro, finalizando la jornada nos reunimos en la casa de convenciones con Alejandro Álvarez. En el lugar había un gran tablero para plantear las propuestas de personaje. Yo le di mis propuestas y mis argumentos, y él me argumentó cuales no se iban a elegir. La yerbatera no fue escogida porque en el pueblo ya existía un personaje que se encargaba de la medicina de las plantas llamada Josefina la hortelana, además con los nuevos discursos una yerbatera es sinónimo de bruja y este tipo de adjetivos se quieren evitar dentro de los nuevos discursos que quiere Comfama compartir a sus usuarios, aunque algunos pueblos Antioqueños hoy día tengan fama de que existan las brujas.

Por otro lado, la cocinera tampoco fue escogida ya que el personaje de la abuela Clemencia tiene la línea de la cocina tradicional. La Soldada (militar) tampoco fue escogida por temas más acordes a la resiliencia por la violencia que se ha vivido en Antioquia. Y ya por último quedó la pitonisa, que se acercaba mucho más a la cultura Room, los Gitanos y que en el pueblo de Tutucán eran recibidas estas etnias por el tema de la inclusión, además no era ajeno ya que varios actores, actrices los habían representado en diferentes tiempos, pero que en el momento no había una gitana en el pueblo. Así que la Gitana fue quien ganó.

Algo que me pareció muy valioso de lo que me dijo Alejandro Álvarez cuando nos reunimos para analizar los personajes que tenía para proponerle fue que me dio señales sobre algunos de los principios creativos del elenco artístico tales como: -Que yo me debía sentir cómoda con el personaje, que me sintiera identificada de alguna manera con el universo del personaje a crear, porque lo que más se valoraba era la conexión que tuviera con el personaje, que le permitiera fluir con sus características y quehaceres propios del personaje, ya que las jornadas eran largas durante los cinco días de trabajo a la semana. De esta manera se podría ahondar más en el universo propio del personaje, a sabiendas de que había un interés más sincrónico y verdadero con la actriz.

Etapas 2: Lectura de los referentes teóricos teatrales cercanos a investigar

Conviene agregar, que para este proceso de creación de personaje en el pueblo de Tutucán, con ese público especial que deviene *espect-actor* la mayoría del tiempo en su visita, el único referente en mi radar que me podría brindar cierta guía era Augusto Boal (2001) que con cierta intuición llegaba a mí con su *Teatro del oprimido*. Puedo decir que me seducía su lenguaje de que todos éramos actores y sí, la itinerancia en el pueblo de Tutucán me lo fue demostrando día

tras día, porque es que es inevitable no actuar, no jugar en ese espacio teatral que revive un gran plano arquitectónico escenográfico de un pueblo Antioqueño con habitantes (personajes arquetípicos) y vocabularios que rememoran situaciones del pasado pero que también suscita el presente acciones simultáneas de experiencias, de sentimientos encontrados en relación con los visitantes, quienes también, mientras haces sus recorridos por el pueblo, entran en el juego; así, “Todo el mundo actúa, interactúa, interpreta. Somos todos actores”, como lo diría Boal (Boal, 2001, pág. 21)

Una aclaración breve sobre este referente antes de continuar es que durante mis primeros años de teatro “calle” yo ya había abordado a Boal (1931- 2009) con sus conceptos de “teatro invisible”, “teatro foro”, “teatro imagen”, “teatro documental” y desde entonces me habían parecido sus ejercicios teatrales una fuente inagotable de situaciones con diferentes perspectivas y maneras de abordar la teatralidad de la vida, porque si podemos analizar bien su propuesta, la improvisación es su mayor recurso para provocar opiniones y ajustes de la realidad que se esté viviendo por parte de los “espect-actores” y actores. Por esta razón me atreví a yuxtaponer sus técnicas en el entorno del pueblo de Tutucán, porque preví y sentí que las relaciones de espectadores y actrices, actores en este lugar jugaban un papel de teatro invisible, teatro foro muy disfrutable y valioso, bajo otras miradas distintas de la opresión, de los oprimidos, claro, pero que cabía dentro de esa forma de relación entre público y actores/actrices que participaban mutuamente de sus opiniones, observaciones, creando debates, conversaciones “serias” que surgían de la profundidad de las situaciones que nos atravesaban estando en el juego teatral.

Yo estimo que con el mero hecho de involucrar a las personas en los universos de los personajes, como por ejemplo, invitándoles a tomar el rol del arquetipo para ponerse en los zapatos de éste, conocer su discurso frente a las problemáticas que les acaecían y que ellos mismos (las personas

del público) planteaban, podríamos decir que entrábamos en una versión del teatro foro interpersonal, es decir, en la que los mismos “cuestionadores”, “jugadores”, “opinadores”, al verse en esa posición de observados, recapacitan sobre sus discursos y lo transformaban al darse cuenta que los tiempos cambian, que existen muchas maneras de ver la vida.

Sobre esto, voy a dar un ejemplo con la Gitana: Un día, un señor solitario se le acerca para preguntarle ¿dónde está el marido, por qué está tan sola? a lo que ella le responde con una sonrisa y con otra pregunta: ¿ Y dónde está su esposa? Él le responde que está soltero y anda buscando novia, a lo que ella le responde que: ella está soltera también pero que ni ganas tiene de tener novio porque quiere tiempo libre para ella, para hacer lo que quiera sin tener que dar cuentas a nadie. De pronto aparece una mujer de la nada y se hace cerca del señor, a lo que la Gitana le dice a la señora, mire, este señor está buscando novia. Está soltero. Y la gitana dirigiéndose a el señor le dice: ¿Verdad que sí? Y sin saber la Gitana, esa señora era la esposa del señor. La gitana vuelve a decir su pequeño discurso de que porque no quiere novio y la señora asienta con su cabeza mirando al señor diciendo : -yo también, yo no quiero tener más novios. Vuelvo a decirlo, dándole la razón a Boal (2001), el teatro del oprimido puede asumir varios roles dentro de las situaciones “ficticias” de nuestra realidad, lo cual nos permite reconocernos como espectadores y como actores/actrices dentro de la vida misma, dando y recibiendo una verdad, la verdad de cada quien; el pueblito de Tutucán se presta para todo tipo de percepciones teatrales y también para las “reales” que muchas veces es un convivio, como lo nombraría Dubatti (Dubatti, 2019., pág. 44-54) pues allí convergen todo tipo de vínculos “personajísticos” que entran y salen del lenguaje teatral a su antojo. En el pueblo de Tutucán ya existe un lenguaje de fantasía y ávida imaginación, que quien lo visita, inmediatamente entra en su juego de representación teatral.

Etapa 3: Escritura biográfica del personaje a realizar

Creación del personaje de la Gitana con los principios fundamentales de creación del elenco artístico del pueblo de Tutucán y mis capacidades creativas.

Su historia gitana: Frika Celestina Zaragoza Montenegro es una mujer joven con muchos sueños en la vida. De origen antioqueño, envigado. Desde muy niña viajó por muchas partes de Colombia por la precariedad que conllevaba su etnia, hasta que por fin se instalaron en envigado, trabajaron y se organizaron como grupo étnico ROM y lograron que envigado fuese el primer municipio en reconocer como patrimonio nacional a la cultura étnica Rom después de muchos años de arduo trabajo y así toda su familia pudo seguir creciendo en un terreno más estable. Su pasión es viajar, por eso prefiere estar soltera y sin hijos, además considera que es una gran responsabilidad tener una familia, por eso va despacio y disfrutando. Ella tiene muchos conocimientos holísticos por su herencia familiar y por haber viajado tanto. Es una mujer misteriosa, sin embargo, es muy amigable y le gusta compartir todo lo que sabe ayudando a las personas. Ella es artesana, tarotista, artista y amante de la vida. Tiene un vínculo muy hermoso con lo espiritual y cree que somos energía. Le gusta escuchar a las personas y sus creencias no la limitan, sino que le permiten ser más sensible y expandirse sin juzgamientos. Siempre le ha interesado la vida de campo, los animales y la naturaleza viva es su refugio. El valor de la acción y de la palabra son muy importantes para ella, igual que el amor a su familia, a sus tradiciones, la han hecho una mujer humilde y serena. Sonríe todo el tiempo y le gusta contar historias de sus viajes.

No le gusta quedarse quieta, siempre la veremos aprendiendo algo nuevo o mejorando lo que ya sabe o compartiendo.

Los vientos soplaron susurrando a sus oídos que debía viajar a un hermoso pueblo de los grandes valles de San Nicolás, el pueblo de Tutucán, donde encontraría nuevas historias, nuevas experiencias y podía leer en los corazones de aquellos habitantes una esperanza de vida en bienestar.

Décima de la gitana:

*Yo soy Frika celestina
Zaragoza Montenegro
de andar el mundo me alegro
con mi aire de adivina.
Tu mano es mi vitrina
es mi puerta, mi
ventana, para abrirte la
persiana y ver lo lindo
de tu alma,
respira, tómallo con calma
soy del pueblo la Gitana.*

Esta décima fue construida por mí, pero con la ayuda incondicional del director Alejandro Álvarez, después de varios intentos míos sola en la construcción de décimas. Utilicé el *Gran Diccionario Iberoamericano de Rimado* de Orlando Velásquez Velásquez como apoyo para utilizar palabras no tan comunes.

La construcción de décimas es una tarea compleja, pues se trata de sintetizar lo que es el personaje y casi todo su universo en 10 frases. Me pareció un gran reto esta actividad y me motivó a seguir creando más décimas hasta lograrlo con más facilidad.

Además, la itinerancia me brindó más seguridad en la evolución del personaje, pues en el día a día se reciben y se dan unos imaginarios sacados de libros fantásticos donde todo es posible por parte de todo el entorno. Además, el público que nos visita es simplemente mágico, genuino, soñador, las personas que conforman el público devienen actores/actrices como lo nombraba anteriormente y siempre hay un juego de ficción compartido entre quienes habitamos el pueblo y quienes nos visitan.

Quisiera añadir que este personaje de la Gitana no fue el único que interpreté en el pueblo de Tutucán, pues hubo varios personajes que interpreté en este periodo de tiempo de las Prácticas artísticas culturales: Salomé (Semana Santa), Frutos (Sainete de Simón el curioso), Aura María Parra Rincón la maestra de educación física que sustituyó luego a la Gitana. Miriam y Cleo: un par de personajes en el montaje del mes de tango. Todos estos personajes fueron creados con los mismos principios, códigos, lenguajes creativos ya establecidos por el elenco artístico de Tutucán y tejidos con mis conocimientos, capacidades y habilidades actorales.

Etapa 4: Creación de partituras físicas e interpretativas

Paralelamente a la creación de la décima de la Gitana, iba componiendo una partitura de movimientos e interpretaciones (aunque la Décima ya tiene un tono de interpretación instalado) que me permitiera presentarme ante el público, tanto en la velada cultural de los fines de semana como en la itinerancia. En la velada cultural esta partitura de movimientos consistía en pasar al frente con un baile gitano muy clownesco hasta llegar al micrófono, luego, los brazos de la Gitana se abrían de par en par pidiendo inspiración al cielo con su cabeza reclinada y ojos cerrados recibiendo la luz del astro sol. Un súbito movimiento de sus manos juntas (palma con palma) para agradecer, quedando en posición de oración, abriendo los ojos en ese preciso instante

para observar con sus ojos grandes y saltones a todo el público presente, zigzagueando con sus cabeza cual serpiente danzarina, penetrando la mirada de cada espectador, espectadora con su mirar misterioso para luego pegar un alarido inesperado onomatopéyico gitanesco, que seguidamente la llevaría a un canto : Ahhhhhhhhh (aquí la interrumpen los otros habitantes preguntándole que ¿qué le dolía?) lo cual ella respondía con otro alarido: ¡ahhhhhhh! no me duele naaaaa, no me duele naaaaa no me duele naaa porque yoooooooo soy la gitanaaaa, soy la gitanaaaa de este pueblo hermana, oiga pues.

Después, en ese preciso momento con ritmo escénico ella lanzaba su Décima para darse a conocer y presentarse ante todo el público, finalizando con unas adivinanzas sobre su tierra natal, con su acento bien paisa montañero:

-A que no adivinan de dónde soy yo, preguntaba

-Yo soy de las tierras donde crecen unos árboles gigantescos, así de gruesos (un gesto de amplitud) con los que hacían vigas para las iglesias, casas, trapiches.

El público opinaba sin lograr adivinar.

- Bueno pues, con ésta si adivinan de donde soy yo, volvía a decir.

- Yo soy de la tierra donde construyeron la primera iglesia, cerquítica de Medellín (cabe aclarar que la cultura paisa costumbrista es muy arraigada a las tradiciones religiosas, así que uno de los principios del elenco artístico de Tutucán era recalcar su devota religiosidad al público), sin embargo, a pesar de darles pistas al público para que adivinaran las preguntas que se le hacían, nadie lograba adivinar de dónde era la Gitana.

Por último, ella decía de manera apasionada:

- “Vea pues, con ésta ahí mismito se la pillan de dónde soy yo: Yo vengo de donde huele a puro amorrrrr ... cilla hijuemama.” Y sin chistar, todos decían: ¡DE ENVIGADO!

Otro ejemplo de lo que la Gitana compartía con su discurso y su cuerpo expresivo, se relacionaba con su oficio holístico, pues leía la mano, el ombligo, las pestañas, los lunares, las horquillas del pelo de las mujeres, la barba de los hombres y todo lo que se le ocurría dependiendo de lo que veía en las personas que intervenía; también hacía rituales con su instrumento musical el (El didgeridoo) la Gitana lo hacía llamar con el nombre de ‘el desencamaronador’, porque este nombre consistía en que cuando lo hacía sonar alrededor de la silueta de las personas su sonido se conectaba con Dios para atraer más bienestar a su vida e invitaba a las personas a realizarlo con ella; con un trabalenguas ella invoca a los vientos del Valle de San Nicolás para que interviniera en la vida de las personas: Los hacía repetir este trabalenguas- Camaronero desencamaronemela... el alma. Juegos como este y muchos otros, gracias a la improvisación, surgían en los días que la Gitana habitaba en el pueblo de Tutucán. Cada día nacían relatos y formas diferentes de intervenir a las personas, que gracias a esto, el personaje de la Gitana iba adquiriendo más fuerza, más “carnita” como dicen, más carácter.

Cabe reconocer que también hubo días que la Gitana se repetía en su discurso y en sus acciones, sin embargo, con el tiempo, fue adquiriendo esencia, su sello propio. Y para no caer en su zona de confort, jugaba con su universo de Gitana cada vez más para descubrirse con distintas maneras de crear. Los retos jamás faltaron, como por ejemplo, decir siempre “Sí”, pues el decir “No”, era imposibilitar la relación con los demás y cerrar la puerta de la diversión, de lo que Stanislavski llamaba el “sí mágico”. Fue un reto también, porque no todas las personas que visitaban el pueblo de Tutucán, estaban en disposición del juego, además el arquetipo de la Gitana para algunas personas en Antioquia es negativo, es sinónimo de ladrones, de mentirosos, de invasores, de usureros, etc. Por esta razón también se escogió este personaje de la Gitana, porque de los nuevos discursos de Comfama “Antioquia Re-imaginada”, aquellos arquetipos “negativos” que han sido

hitos en Antioquia, se debían tratar, mostrando lo positivo también, resaltando sus virtudes y formas de vida que hicieron que este departamento fuera una tierra pujante y echada para adelante.

Etapa 5: Propuesta de vestuario y utilería instrumental

Cuando ya tenía una idea del personaje de la Gitana durante la semana de la escritura, recopilé unas imágenes por internet, a partir de referentes sobre su vestimenta entre los años 20 y 40, en Antioquia. De esta manera podía compartir las ideas visuales a una de las compañeras, Alejandra Aciceri, del elenco artístico de Tutucán, que se encargaba de la parte del vestuario siendo actriz también, ya que ella sabía con más exactitud la línea visual que ellos manejaban y me podría asesorar para no perder el lenguaje visual ya establecido. La búsqueda del vestuario se hizo en el “gran closet de vestuario y accesorios” que allí tenían. Buscamos varios atuendos para vestir a la Gitana de la manera más cercana a su etnia y que refleja también las culturas Antioqueñas, basándonos en los referentes que yo les proponía. Lastimosamente, de los atuendos que escogimos, no se tomó registro sino de dos, pero hubo hasta cinco estilos diferentes para vestir a la Gitana, pero el director sólo aprobó dos. A continuación, comparto el collage de los referentes visuales de vestuario de la Gitana:



Fotografía# 26: Bitácora de la actriz, Collage del Personaje de la Gitana.

Ahora bien, estos referentes nos ayudaron a acercarnos un poco a esa línea Gitanesca y es muy gratificante encontrar en el camerino de Tutucán elementos que dieron por sentado su “look”, su estilo final.

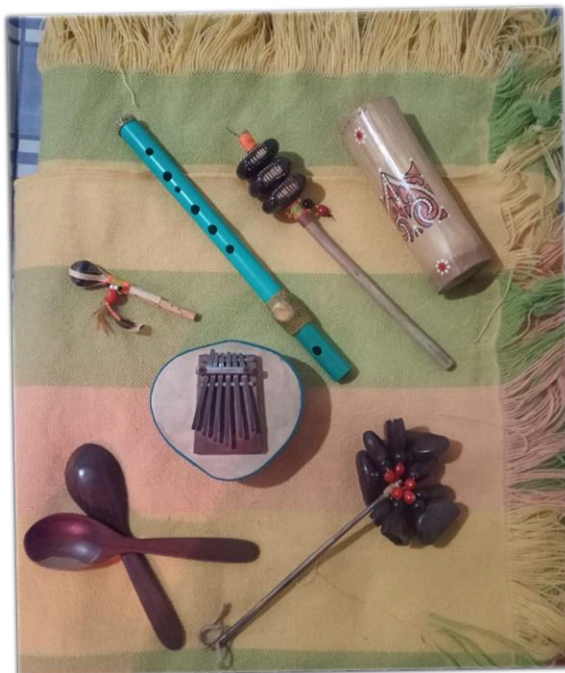


sobre el
ue un
toda la

aborígenes australianos, pertenece a la familia de las trompetas. Básicamente es un tubo de madera, el cual se hace sonar al hacer vibrar los labios en el interior en uno de sus extremos, sobre la boquilla. Esta vibración, al ser amplificada por las paredes del tubo, genera su característico sonido. Es posible modular la vibración obtenida, moviendo los labios y la lengua, o sumando a la vibración sonidos surgidos de la garganta. Este instrumento quizás no tiene nada que ver con los orígenes étnicos de los gitanos, pero su misticismo sí, su sonido llamativo grave de tierra vibrante sí, además de ser un elemento vivo, de madera, lo hace parecer una especie de báculo sagrado para realizar rituales.

Etapa 6: Propuesta escénica a través de la acción del personaje.

La gitana también utilizaba varios instrumentos para su compartir y divertimento con los visitantes del pueblo de Tutucán, recreando melodías holísticas y misteriosas. Su entusiasmo la llevaba a dar todo lo más bello de su cultura, entre ellas la música. Música para el alma.



Fotografía# 29: Bitácora de la actriz, instrumentos de percusión menor: Sonajeros, Kalimba, flauta traversa hechiza, llama vientos, cucharas de madera.

Todavía más: esta gitana soñaba con un carruaje lleno de arte que se paseara por todo el pueblo llevando alegrías, como anteriormente su cultura lo hacía. Quería compartir todo lo que sabía de las artes en una casa rodante y además tener un espacio donde las personas la visiten, ya que era la única del pueblo de Tutucán que no tenía casa propia. Ella quería territorializar un espacio, hacer su propio nicho. Lastimosamente la idea era bastante “novedosa” y compleja para este pueblo, que limitaron su deseo de construir un espacio que se abriera a todo el público en cualquier parte del pueblo.



Fotografía# 30: Bitácora de la actriz, referentes visuales de carrozas para la casa de la Gitana.

Siempre me ha parecido que si las ganas, la voluntad y la disciplina están, todo se puede lograr, esta idea de la carroza era muy posible, ya que se había gestionado todo para crearla: materiales, mano de obra, bueno siendo sincera, no se había podido gestionar todo, faltaba la validación del director, que era lo más importante.

Esta idea tenía la posibilidad de crear infinitos mundos en el universo de la gitana, ya que sería un espacio cultural para brindar experiencias con ese sentido de avivar aquellos recuerdos de antaño donde llegaban cientos de caravanas con variedad de gitanos cargados de proezas, arte, alquimia, cultura, nuevos conocimientos, pues al ir de aquí para allá por todo el mundo, lograban una amplia gama de saberes que los compartían para subsistir.

Sin embargo, la Gitana no se quedó con las ganas de crear un espacio para ella, y puso en medio de la plaza un toldo con estera, cojines, atrapa sueños y sus valiosos instrumentos de creación mágica. Fue bien recibida y siguió yendo de allí para acá por algunas zonas del pueblo con su “casa al lomo”.

Etapa final – Experiencias y aprendizajes, bitácora de una actriz.

Podemos decir que durante esos siete meses en las prácticas artísticas culturales en el pueblo de Tutucán, fueron muchísimos los aprendizajes, infinitas experiencias que llenaban mi corazón de muchas emociones, sentimientos, ideas creativas, alianzas permanentes, cariño incondicional por todos y por todo. Lo más valioso fue el disfrute, la aceptación a los cambios, el aprendizaje de abandonar la primera idea y seguir adelante con todas las capacidades y habilidades que se puedan tener “ocultas” y ya conocidas. Todo sumaba, cada premisa, cada intervención, cada palabra de agradecimiento que recibía por parte de los compañeros y compañeras del elenco artístico y por supuesto, del público que nos visitaba. Todos los días estaban cargados de cosas nuevas, de personas nuevas, de apreciaciones y críticas constructivas que me permitían reflexionar, para cada vez hacerlo mejor que el día anterior.

Aprendí de cada uno de los integrantes del elenco artístico, valores y actitudes impresionantes sobre el arte y la vida. Hubo personas del público que se quedaron en mi memoria por su genuina manera de ver la vida, por su sentido de pertenencia, por su disponibilidad de abrirse a lo nuevo. Fueron pocas esas personas porque es que además cada fin de semana era impresionante la cantidad de público que llegaba, estamos hablando de 10.000, 20.000 personas al mes. Comfama es un gran espacio de aprendizaje, no solo en el área artística, sino en su cultura de “bienestar”, que es básicamente su gran valor, en el sentido de que es una institución que brinda una cultura consciente del cuidado, del ocio con propósito, de la educación para todas las edades, de oportunidades para el crecimiento y el desarrollo del ser individual y colectivo. Además sus espacios (sus sedes), especialmente sus parques, están recargados de naturaleza, de lugares para compartir en familia y entre amigos, mejor dicho, es claro que el propósito más importante, es el de consolidar y expandir una clase media trabajadora antioqueña consciente, libre, productiva y feliz. Durante mi experiencia, personalmente, me pareció que lo están logrando y me da mucha alegría saber que fui parte de ese propósito, porque las bases que me brindaron quedan en mi alma grabadas como una de las más bellas experiencias creativas de mi vida.

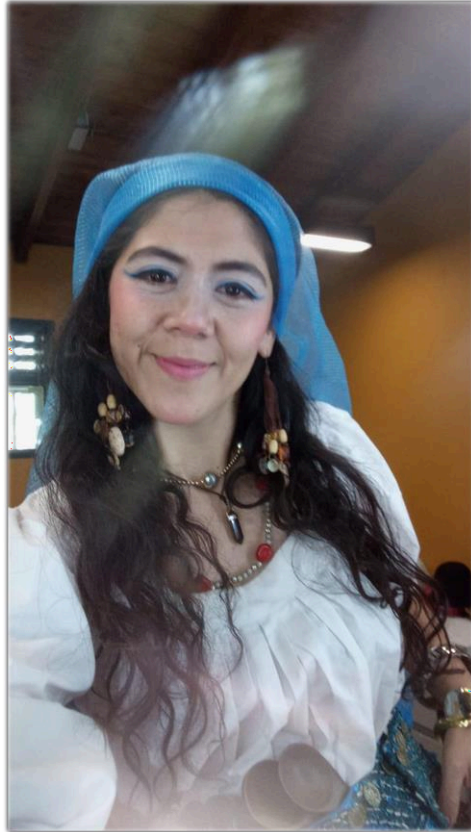
Quisiera compartir algunas fotografías que logré guardar del proceso, hubiese querido ser más disciplinada en toda mi carrera profesional con este tema del registro audiovisual y fotográfico, solo me queda aprender de ello y de ahora en adelante ser más consciente para futuros procesos, porque vale la pena tener registros que soporten tu trabajo y dedicación:



Fotografía#31 : Bitácora de la actriz, Personaje de Frutos.



Fotografía#32: Bitácora de la actriz, Personaje de Miriam en Noche de Tango.



Fotografía#33: Bitácora de la actriz, Personaje de la Gitana Frika Celestina



Fotografía#34: Bitácora de la actriz, Personaje de Salomé. Semana Santa. B



Fotografia#35: Bitácora de la actriz, Personaje de la muerte. Semana Santa.



Fotografia#36: Bitácora de la actriz. Personaje de la muerte.



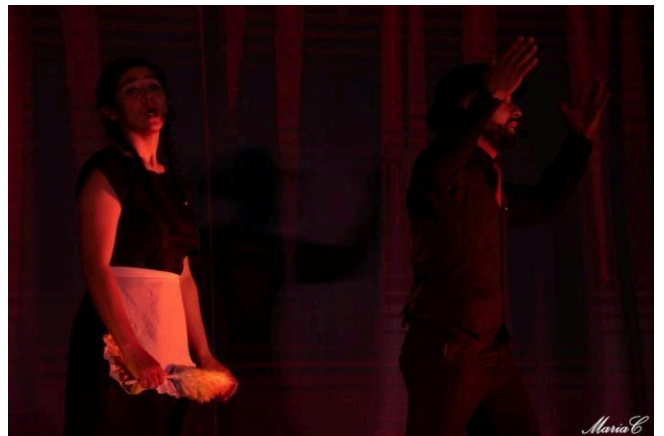
Fotografía#37: Bitácora de la actriz. Personaje de Salomé.



Fotografía#38: Bitácora de la actriz. Personaje de Miriam. Noches de Tango.



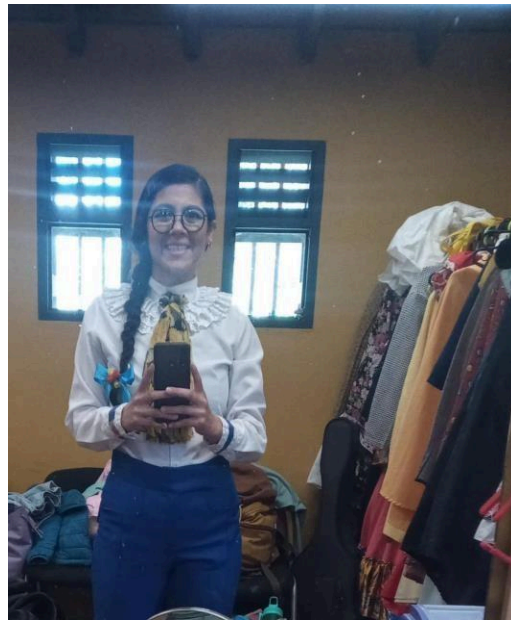
Fotografía#39: Bitácora de la actriz. Personaje de Frutos..



Fotografías#42 y 43: Bitácora de la actriz. Personaje del teatro, la muchacha de servicios varios.



Elenco artístico de Tutucán.



CONCLUSIONES

En todo este tiempo de formación académica, las experiencias son un gran suelo en el que se puede cimentar las posibilidades de creación en las artes representativas hacia un futuro, a partir de la mirada propia de cada individuo creador, en este caso, el devenir actriz / actor profesional.

Todos los procesos vividos durante el periodo de formación en la academia se sintetizan en el proceso final de las prácticas, pues allí “afuera” de la academia, se instauran otras reglas y normas que se deben seguir para lograr una funcionalidad acorde a lo que las entidades corporativas requieren, tejiendo en sí, mis habilidades creativas frente a la demanda solicitada.

Hacer este recorrido por algunos semestres importantes durante la formación académica, me permitió aterrizar en mi proceso de creación de personajes a través de la acción escénica,, concepto que considero fundamental para la creación de personaje.

Así se puede constatar desde mis inicios en el proceso académico hasta este último proceso creativo de formación (Las prácticas artísticas culturales), el cual tuvo una durabilidad de siete meses, de los cuales cinco días a la semana, tuve que asistir en un horario de 8 horas, realizando mis labores como actriz practicante de la Universidad de Antioquia en el programa de Maestra en Artes escénicas de la Facultad de Artes. En el pueblo Tutucán realicé varias propuestas de personajes escénicos, donde la reunión sin falta y con la mejor actitud, persistían con el elenco artístico para habitar, interactuar, expresar, brindar, itinerar, compartir y convivir en este pueblo tan visitado y lleno de muchas experiencias culturales artísticas, que cuentan la historia del departamento antioqueño a través de la cotidianidad de aquellos habitantes (personajes) de lo que se vive en un pueblo de antaño.

- Me siento muy afortunada de haber podido habitar el Arte a través del bienestar, de la empatía, del valor a una profesión que muchos no creen que pueda existir: Las Artes representativas.

-Mi trayectoria como artista integral, como actriz, me llevó a la creación de diversos personajes de una manera genuina y espontánea.

-Me enfrenté a un reto grande de creación fuera de la academia, pues tuve que observar y absorber, por decirlo de alguna manera, todos los códigos establecidos entre los artistas y la Dirección de Tutucán para la expansión de los propósitos de Comfama.

- Desde las primeras semanas, Alejandro Álvarez el director, actor creativo de la parte artística de TUTUCÁN, me invitó a navegar con él hacia una bella historia del nacimiento de un pueblito paisa dentro del oriente antioqueño, en Rionegro. Con cafecito en mano me regaló parte de su tiempo para adentrarme al mágico mundo de Tutucán, me mostró el pueblo, las fotografías de todas las épocas y no faltaron las grandes historias que hacían del encuentro un espacio del recuerdo en el presente muy fortuito.

Con su acompañamiento, me hizo sentir bienvenida y tranquila, me la pasé muy bien escuchándole y percibiendo el nuevo entorno que me abrazaba con diferentes climas, atmósferas, energías, me sentí en un hogar anhelado. Recorrimos el pueblo de Tutucán escuchando sus historias y percibiendo las dinámicas de trabajo de los habitantes del pueblo.

-Tengo entendido que el pueblo nace de la idea de una imitación de un pueblo que construyeron en Venezuela dentro de otro pueblo, también se dice que fue a partir de los encuentros de “colonias” que hacía Comfama para que los comerciantes de la zona vendieran sus productos. Su construcción fue toda una hazaña, compraron terrenos y fueron ampliando lo que era el parque Comfama hace 28 años con este nuevo proyecto de tener un pueblo verdadero con casas, alcaldía, plaza e iglesia que representara la Antioquia de esos tiempos. Cuentan que los mismos

vendedores, empleados y administrativos de Comfama se ponían la batuta para recrear personajes muy representativos de Antioquia y en general: El cura, el policía, la viuda, el bobo del barrio, la loca, el alcalde, entre otros. Eran actores naturales, sin preparación académica, lo hacían por puro gusto y el placer de ver crecer ese megaproyecto, porque para la región, fue el boom de la época cuando lo inauguraron.

Mientras todo transcurría con normalidad en los primeros días de encuentro con el pueblo de Tutucán y todo el parque en general, dentro de mi espíritu estaba un presente que había sido muy anhelado por mí, pues desde hacía varios años atrás, había deseado como actriz, como artista y como persona, laborar establemente con el Arte en el pueblo de Tutucán de Comfama; se me llenaba el ser de inmensa emoción positiva al estar allí tan presente, tan viva. Así como aprendiz.

- Durante esta experiencia, me encontré con la pregunta sobre ¿cómo y con qué personaje podría proponer una dinámica que me diera la posibilidad de jugar con la palabra, al mismo tiempo que con la acción -reacción, con la comedia, con la improvisación, en fin, con todas las herramientas que había adquirido en la academia y por fuera de ella. ¿Cómo lograr utilizar el juego para conectar con los códigos ya establecidos por los habitantes del pueblo y su público fiel a través del Alcalde, la jardinera, la hortelana, la peluquera, el notario, la reportera, el arriero, el agricultor, la abuela , el maestro de música, el pescador de Urabá, el médico, entre otros que iban apareciendo por medio de los sainetes. Mi primera misión, como ya lo he mencionado antes, era hacer un trabajo investigativo, un trabajo de campo, es decir, una vez que supe que era la gitana el personaje con el que iba a habitar este pueblo, tuve que consultar toda la información sobre su etnia y empezar a escribir sobre la historia de aquel nuevo personaje itinerante.

- Por último, debo decir que tuve que aprender a adaptarme a un trabajo exigente, en el que hice prueba de mis capacidades de adaptación y de escucha para trabajar con un equipo que

aunque

me recibió muy bien, yo debía entender y seguir sus propias dinámicas, construidas por el elenco de Tutucán desde hacía tiempos. Todos los fines de semana, por ejemplo, en el pueblo se realizaban las veladas culturales que son las festividades del pueblo. Estas tenían una estructura propia y sobre ella, el equipo artístico de Tutucán (con sus personajes), realizan una serie de actividades: Presentación de los habitantes del pueblo con canciones escritas en décimas, que hablaban sobre ellos a partir de las cuales se improvisaba, con el fin de regalar a los espectadores momentos de humor y de diversión desde sus ocurrencias en el momento.

Tuve también que aprender a adaptarme a la “activación de los decretos del alcalde”, que eran variados y que podían apreciarse entre bailes, cantos y propuestas que cada habitante tenía sobre su propio universo. A los sainetes, que mes a mes variaba su programación, y a esa una franja final que se llamaba “de repente”, en la que los habitantes del pueblo improvisan trovando.

Fui adaptándome a todas estas dinámicas, que pude apreciar más de cerca los principios de creación de los personajes, gracias a esa variedad de propuestas artísticas que nos iban relatando sobre la vida que tiene el pueblo de Tutucán y sus habitantes, lo cual era una manera de representar a través del teatro, nuestro mundo de hoy, a su vez ensoñando un mundo de antaño, para no perder las costumbres que mantienen la tradición e identidad de toda una región viva y pujante que sigue forjándose.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A continuación, les comparto los libros, artículos, revistas, sitios webs que me ayudaron en este proyecto de grado. Además, pondré otros referentes que no mencioné en el trabajo de grado pero que, aunque esporádicamente me aportaron mucho para mi crecimiento actoral.

ARTAUD, A. (1982) *El teatro y su doble* traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelenda. Barcelona: Edhasa.

ARISTOTELES, *Poética* Publicación del departamento de humanidades, unam, 1946 [primera edición]. Disponible <http://www.traduccionliteraria.org/biblib>

BARBA, E. (2000). *La transmisión de la herencia. Aprendizaje teatral y conocimiento tácito*. Documento: Odin Teatret

BARBA, E. SARAVESE, N. (2009) *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Editorial Escenología, México. Primera edición 2009.

_____ (2009) *La canoa de papel: tratado de antropología teatral*. Editorial Catálogos.

_____ (2000a): *La ficción de la dualidad*. Documento del Odín Teatret (sin publicar).

BACHMANN, M. L. (1998) *La Rítmica. Jaques-Dalcroze. Una educación por la música y para la música*. Ediciones Pirámide

BERGSON, H. (1985) *La Risa*. Ediciones S.A. SARPE.

BOAL, A. (2001) *Jogos para atores e não atores*. Alba Editorial, S.I.U.

BOLIVAR, A. (2012), *Metodología de investigación biográfico- narrativa: Recogida y análisis de datos*. University of Granada. See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/282868267>

BLOCH, S. (1987) *Modelos efectores de las emociones básicas: Un método psicofisiológico para entrenar actores*. Documento en PDF

CARVAJAL, M. (2015) tesis doctoral: *El entrenamiento del actor en el siglo XX. Fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos y pedagógicos entrenamiento del actor*

_____ (2014) *Aproximaciones al concepto de training o entrenamiento del actor: La innovación pedagógica del siglo XX en el teatro occidental*. Editorial académica española.

CALSAMIGLIA, H. TUSÓN, A. (1999), *Las cosas del decir*. Manual de análisis del discurso. Editorial Ariel. Barcelona.

CHEJOV, M. (1999) *Sobre la técnica de la actuación*, Traducido por Antonio Fernández Lera. Madrid : Alba Editorial.

_____ (2006) , *Lecciones para el actor profesional*, Recopilación de Deidre Hurst du Prey. Barcelona: Alba Editorial.

CORRALES, P. (2009) (Magistrales de E.M.T. de silla V), *Técnica y verdad en la interpretación*. Valencia: Universitat de Valencia.

DUQUE, F. PRADA, J. (2004) *Santiago García: El teatro como coraje*. Colección Teatro Colombiano. Vuelo a la memoria. Investigación Teatral Editores. Ministerio de Cultura. Bogotá.

DUBATTI, J. (2011), *Introducción a los estudios teatrales*. Diseño Editorial: Natalia Palma. México.

EINES, J. (2020) *Repetir para no repetir*. Editorial Gedisa.

_____ (1998), *El actor pide*, Gedisa editorial, Barcelona.

_____ (1997), *Alegato en favor del actor*, Editorial Fundamento, Madrid.

ESCOBAR, M. (2009) *Poesía Franca*. Editorial Litografía ÉLITE Ltda. Apartadó. Antioquia.

GRASS, M. (2011), *La investigación de los procesos teatrales. Manual de uso*. Frontera Sur Ediciones. Colección Ediciones Apuntes.

GABRIELE, S. *Las culturas teatrales en el cambio de siglo: un encuentro con las neurociencias*. Documento en PDF

GROTOWSKI, J. (2002). *Hacia un teatro pobre*. Traducción Margo Glantz. México : Siglo XXI.

JARA, J. (2014), *Un navegante de las emociones*. Editorial Octaedro.

JARA, O. (2011), *Orientaciones teórico- prácticas para la sistematización de experiencias*. Biblioteca Electrónica sobre Sistematización de Experiencias:

<http://www.cepalforja.org/sistematizacion>

JOHNSTONE, K. (1979). *IMPRO, improvisación y el teatro*. Editorial Cuatro Vientos. London.

LABAN, R. (1950), *El dominio del movimiento*. Editorial Fundamentos.

LAYTON, W. (1990), *¿Por qué? Trampolín del Actor*. Editorial Fundamentos. Madrid. España.

LECOQ, J. (2003) *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*. Alba Editorial, primera edición 1997.

MANTOVANI, A. CORTÉS, B. CORRALES, E. MUÑOZ, J. y PUNDIK, P. (2016),

IMPRO: 90 Juegos y ejercicios de improvisación teatral. Editorial Octaedro Recursos.

MARTÍN, D. (2011) *Notas sobre el riesgo, la negación y la destrucción: una aproximación al problema de la mimesis*. Revista Telón de Fondo Revista electrónica: www.telondefondo.org

N13-julio, 2011

MEYERHOLD, V. E. (2003) *Teoría teatral*, Traducción Agustín Barreno Madrid : Editorial Fundamentos.

PAVIS, P. (2016), *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Traducido por Magaly Muguercia. México: Paso de Gato, Colección Sobre teoría y técnica.

PUENTE CONSULTORÍA. (2019,2020), Puente Consultorías Culturales - *RENOVACIÓN DEL RELATO DE TUTUCÁN*. Entrega final- Etapa 1, Rionegro, Antioquia.

RICHARDS, T. (2005) *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. Con prefacio y el ensayo "De la compañía teatral al arte como vehículo"* de Jerzy Grotowski. Traducción Marc Rosich y Elena Villalonga. Alba Editorial

SARRAZAC, J.P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Serie Teoría y técnica Paso de Gato. México.

STANISLAVSKI, C. (2007) *El trabajo del actor sobre su papel*. Editorial Quetzal. Méjico

_____ *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Editorial Quetzal. Méjico

_____ *El trabajo del actor sobre sí mismo en proceso creador de la vivencia*. Editorial Quetzal. Méjico

VARLEY, J. (2010), *Piedras de Agua: Cuaderno de una actriz del Odin Teatret*. 1a ed. Buenos Aires: Inst. Nacional del Teatro.

VARGAS REYES, E. (2011). *El cuerpo Poético del teatro*. 9º Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias, 13 al 17 de junio de 2011, La Plata, Argentina. EN: [Actas]. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Educación Física. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9929/ev.9929.pdf

VELASQUEZ, O. CASTILLO, G. (2016), *Gran Diccionario Iberoamericano de Rimas*. Editorial SAVE. Medellín.