

CAMINORRIAL

Costumbres campesinas a través de la mirada infantil

TEATRO TESPYS
El Carmen de Viboral

Vereda El Porvenir - Cañón del río Melcocho
Noviembre de 2019

ANTIOQUIA PIENSA EN GRANDE
La Cultura y el Patrimonio



INSTITUTO DE CULTURA Y PATRIMONIO DE ANTIOQUIA



GOBIERNO REGIONAL DE ANTIOQUIA



TEATRO TESPYS

Corporación Cultural

1998

Proyecto ganador de la Convocatoria Pública Estimula a la Creación 2019
Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia



UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA
1 8 0 3

CAMINORRIAL: ENTRE TEATRO Y RURALIDAD

Sistematización de investigación y puesta en escena

Norvey Alejandro López Ramírez

Trabajo de grado para optar al título de

Maestro en Arte Dramático

Asesor

John Jairo Jaramillo Sánchez

Licenciado en Educación-Danza

Licenciado en Educación-Teatro

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES ESCÉNICAS

EL CARMEN DE VIBORAL

2019

A Lucero, Juan José, Jerónimo, Emanuel,

Dante y a la Corporación Cultural

Teatro Tespys 1988.

Gracias a mi familia, a la Universidad de Antioquia Seccional Oriente y su programa de regionalización, a la Facultad de Artes, Departamento de Artes Escénicas, Programa de Arte Dramático. Igualmente agradezco a Clara Arango, Jhon Jairo Jaramillo, Carlos Gabriel Arango, Beatriz Prada, Mauricio Celis, Nadine Holguín, Duván Chavarría, Mario Wilson Bustamante, Fernando Arcángel, Gerson Góez, Juan Guillermo Velásquez, Ana Milena Restrepo, Jhony Restrepo, Michelly Giraldo, Felipe Ortiz, Nataly Ruiz Hurtado, Carlos Dario Caycedo, Juliana Giraldo, Lavinia Sorge, Mario Martínez, Ramón Pérez, Rolando Felipe Hernández Jaime, Ross Marín, Thamer Arana, Anibal Parra, Jorge Alberto Pérez, Maribel Cíodaro, Ana María Vallejo de la Ossa, Claudia Garcés, Janeth Fernanda Aguirre, Gabriela Galvis, Juan Carlos Arroyave, Cristian Albeiro Pulido, Luis Miguel Marín, Mario Cardona, a mis compañeras Camila Ríos, Geraldine Doria, Isabel Zapata, Luisa Toro y Cindy Cano.

Tabla de Contenido

1. CAMINORRIAL: ENTRE TEATRO Y RURALIDAD	7
1.1 Resumen	8
1.2 Introducción... ..	9
1.3 Justificación.....	11
2 Planteamiento del problema.....	13
2.1 Antecedentes de la propuesta	15
3 Objetivos.....	16
4 Metodología	17
4.1 Fases de investigación.....	19
4.2 Cronograma de actividades semanales.....	22
5 Análisis de obra.....	23
5.1 Herramientas/escogencia del material.....	23
5.2 Panorámica	25
5.3 Impactos	26
6 Marco conceptual	27
6.1 Teatro y ruralidad	27
6.2 Método Creación Colectiva.....	34
6.3 Comunidad/Interaccionismo.....	37
7 Escena.....	42
7.1 Historia del cuerpo en la construcción escénica de imágenes teatrales.....	42
7.2 Improvisación como recurso teatral: Tipos de improvisación: análoga y poética....	48
7.3 Naturalismo en el teatro, síntesis y observación de lo real.....	51
7.4 Cuerpo: definición y planteamiento. Énfasis en watching	53

8 Descripción del proceso por etapas 55

9 Conclusiones62

10 Bibliografía.....63

1. CAMINORRIAL: ENTRE TEATRO Y RURALIDAD

1.1 Abstract

The development of theatrical images around distant realities of our daily differentiated occurrence, which impules the search routes for knowledge and the appropriation of traditions inside a territory. The community of Melcocho river canyon comprise vast rural geography of the township of El Carmen de Viboral, they're target for the sake of proyects developement with high environmental, economic and cultural impact. When facing the encounter of realities, the crossing of meanings, like simbolics and experiential, make of the scene a place of meeting for the appreciation and recovery of customs where universes are evidenced such as childhood, beast paths, rivers and biodiversity.

Key words

Scene, Comunity, Rurality, Corporeities, Interactionism.

1.1 Resumen

El desarrollo de imágenes teatrales alrededor de realidades distantes a nuestro acontecer cotidiano, diferenciado, el cual impulsa la búsqueda de rutas para el conocimiento y la apropiación de tradiciones dentro de un territorio. La comunidad del cañón del río Melcocho comprende una vasta geografía rural en el municipio de El Carmen de Viboral, objetivo de miradas en aras del desarrollo de proyectos de alto impacto ambiental, económico y cultural. Al enfrentar dicho encuentro de realidades, el cruce de significados, tanto simbólicos como vivenciales, hacen de la escena un lugar de encuentro para el reconocimiento y rescate de costumbres, donde se relevan universos como la infancia, los caminos de arriería, los ríos y la biodiversidad.

Palabras clave:

Escena, Comunidad, Ruralidad, Corporeidades, Interaccionismo.

1.2 Introducción

“Consciente del mestizaje étnico y cultural que permea la sociedad colombiana en su triple origen, lo hizo objeto de estudio y lo transformó en material artístico.” (Cardona, 2004)

El cruce teatro - ruralidad, a continuación, se aborda desde el proceso de montaje y proyección de las corporeidades escénicas en la obra de teatro *CAMINORRIAL Costumbres campesinas a través de la mirada infantil*, escrita y llevada a escena en creación colectiva por el grupo investigativo de la **Corporación Cultural Teatro Tespys**. El grupo se fundó en el año 1988, ha desarrollado trabajo continuo de gestión, producción de proyectos culturales, comunitarios y artísticos desde hace más de treinta años en el municipio de El Carmen de Viboral.

Con ensayos dirigidos, sesiones autónomas de trabajo de producción escénica, actuación de las situaciones y sucesos, se emprende la búsqueda de preguntas alrededor de los personajes para la estructura escénica, con un fuerte componente de tradiciones, que se enmarcan en la cotidianidad de la vida rural, además, evidencian problemáticas sociales en cuanto defensa del territorio, como autonomía campesina en la zona rural de El Carmen de Viboral. Alrededor de trece personajes, entre complejos y secundarios, completan la amalgama de caracteres que configuran la obra. Hallar aquello de grotesco que habita la escena desde los contrastes que generan el cruce de significados entre teatro - ruralidad, la cotidianidad, la fantasía del imaginario y el mito comunitario, configuran la búsqueda escénica de imágenes teatrales que se decantan desde y para la ruralidad.

Objeto de estudio que aborda el análisis, la determinación de las características a investigar, dentro de un proceso de puesta en escena, donde se superponen diferentes puntos: personal, académico, social, comunitario, experiencial de vida y voz de las personas que habitan la ruralidad del cañón del río Melcocho, que adopta su nombre de un árbol milenario del cual se extrae madera fina que fue empleada en la construcción de vías ferroviarias.

Acuerdo social como suceso desencadenante o hecho diferenciado, diferenciador, verificable y concreto, dentro de procesos autóctonos de reconocimiento de identidades propias, ajenas al acontecer diario, disposición dada a partir del estudio y análisis práctico y crítico del tema o temas abordados. La observación detallada de diferentes contextos y cambios producidos desde la investigación misma o desde la continuidad del análisis, la verificación continua de datos recolectados por el conjunto, conforma el complejo investigativo por analizar.



Visita de la Corporación Cultural Teatro Tespys a la vereda El Porvenir. Nov. 29-30, Dic. 1/2019

1.3 Justificación

Una oportunidad de acercar el arte a comunidades distantes de centros académicos, asistir la presencia institucional en la región del oriente antioqueño; la Universidad de Antioquia y su programa de regionalización, hacen posible la conformación de procesos continuos para el desarrollo de propuestas de montaje y proyección artística; y en aras de la transformación de territorios, el desarrollo de investigaciones enmarcadas en la primera corte del programa de teatro de la universidad en las regiones. De esta manera, la conformación grupal de estudio, en aras a la producción de una obra teatral, que represente el estado social de comunidades distantes, sus formas de comunicación y comprensión de realidades paralelas a la existencia corpórea, como parte del cuerpo social dónde habita; desde la academia y los componentes

investigativos que corresponden a la misión del arte actual en nuestro territorio, apunta a un desarrollo rural cultural desde el rescate de tradiciones como las nuevas formas de poner en escena, la inclusión de comunidades aisladas dentro del quehacer investigativo y creativo donde prime la correlación de la academia con los procesos solidarios alrededor del arte teatral.

Así, el arte lanza nuevamente la pregunta desnuda: ¿Qué es la vida y cómo hacemos de ella una ruta para la revaloración de la existencia propia y en conjunto? Es el trabajo en equipo la ruta infalible para el acuerdo pedagógico-artístico, académico, social y que resulta divertimento inteligente para poblaciones que asisten al acuerdo de ver la realidad a través del lente teatral; o de poblaciones que dedican su quehacer al análisis, crítica y construcción del arte con énfasis al desarrollo de propuestas de la escena contemporánea, circundante en realidades poco relevantes en una sociedad donde prima el bien individual, enfrentando sus problemáticas y oportunidades.

Resultado de un proceso de formación académico y artístico, en el cual, convergen la observación del individuo como motor de la colectividad y la fuerza del clima de grupo en aras de la estructuración de estéticas alrededor de preguntas acerca de las realidades históricas y actuales de los sistemas que han regido las sociedades desde tiempos antiguos. El desarrollo y aplicación de técnicas escénicas que acompañan y amalgaman de atmósferas las situaciones de la escena por medio de imágenes corpóreas, musicales, lumínicas, verbales y vocales; la apropiación de elementos útiles en el acontecer diario de la comunidad. El estudio, la materialización de las atmósferas sonoras y escenográficas, así como de la apariencia de cada personaje desde los vestuarios, accesorios, maquillaje y herramientas escénicas adquiridas desde cada particularidad a representar, trazan rutas investigativas que

conflictúan las situaciones, que, en sesiones continuas, cooperan a la construcción de la estructura escénica.

Es el pregrado de Arte Dramático de la Universidad de Antioquia Seccional Oriente, un potenciador del desarrollo académico y artístico de las poblaciones que se acercan al proceso investigativo, desde la participación directa y/o la observación del efecto en proceso; fase cumbre del programa de investigación, donde, luego de recolectar la información adquirida, se da la asimilación, la apropiación de la amalgama de saberes que rodean el quehacer de la investigación artística y teatral; pragmática y dinámicas, secuencias cíclicas de transformación de comunidades y realidades.

2. Planteamiento del problema

Sobre el planteamiento de la puesta en proyección de una pieza teatral, con enfoque académico, experiencial y comunitario; donde los aportes de cada individuo que compone el equipo de producción escénica, determinan las estéticas que configuran la propuesta. Es indispensable, para la materialización de la idea, la escogencia del tema abordado y sus diferentes vertientes. Las problemáticas emergentes de la observación de las historias hechas voz, en los habitantes de la zona, donde se evidencia la necesidad de preservar, potenciar las costumbres, tales como su gastronomía, su música, su palabrear en largos caminos de herradura que comunican las comunidades rurales, aseguran la interacción, el diálogo, el intercambio de productos y el transporte de propios y foráneos. La observación de las dinámicas de las zonas rurales apartadas, el objeto de materializarlas escénicamente, retribuyen, de esta forma, a las comunidades campesinas, el impacto de su participación dentro de las dinámicas culturales del territorio, mediadas por la creatividad crepitante del

grupo que se proyecta en la manifestación viva de corporeidades inconclusas desde la apropiación de imaginarios propios a la dinámica del colectivo. Para Meyerhold:

“Esta forma abre al artista maravillosos horizontes. Por una parte, se trata de su “yo”. De su actitud personal, única frente al mundo. Escoge la materia de su arte, no según la verdad real, sino según su capricho artístico.” (Meyerhold, 2003, pág. 60)

Así, se acogen las imágenes teatrales de tradiciones rurales, como el campo de significación de la obra escénica que, aparece de forma grotesca como una realidad imaginada; a decir verdad, poco se diferencian de las realidades y experiencias recopiladas en dichos territorios, propios; realidades que contienen tanto de mística como de misterio; ahora es propicia la sistematización del proceso creativo desde la práctica, la teoría, la técnica y los resultados. Término a llevar desde la investigación de referentes teóricos, vivenciales y de recepción de la propuesta artística.

La incidencia de los desarrollos técnicos, digitales en contrapropuesta a la conservación de los caminos de herradura o caminos de bestia que distancian el auge de visitantes que, como le llamarían los propios de la zona, en un turismo desordenado, irrumpen en la conservación genuina del territorio. Ahora bien, ¿Cuál es la relevancia de co-crear una obra de teatro a partir de anécdotas o experiencias en la ruralidad para reconocer la idiosincrasia de un territorio distante?

2.1 Antecedentes de la propuesta

El Carmen de Viboral es una población situada en la subregión del oriente antioqueño que actualmente cuenta con aproximadamente 59.000 habitantes, de los cuales 25.000 habitan la zona rural del municipio compuesta por 56 veredas que comprenden la mayor parte de extensión del territorio carmelitano. La población rural se dedica en su mayoría a la ganadería, la arriería y la producción agrícola.

La Corporación Cultural Teatro Tespys emprende el desarrollo de proyectos para el fortalecimiento, la apropiación de procesos artísticos y culturales alrededor de la idiosincrasia de la población rural del municipio. Iniciativa que ha conducido al reconocimiento por parte de los pobladores de las diferentes zonas rurales del municipio y de la comunidad carmelitana.

De esta manera, surge la inquietud por profundizar en las experiencias, en la memoria colectiva de las personas que habitan sistemáticamente la ruralidad carmelitana para la producción de una obra teatral, donde puedan ver reflejadas sus costumbres y tradiciones que, por su distancia, se ven diferenciadas de la arraigada tradición cultural de los centros poblados. Así surge la idea de *CAMINORRIAL*.

3. Objetivos

Objetivo General

Sistematizar el montaje escénico y reflexiones alrededor de corporeidades en la obra *CAMINORRIAL* desde la recolección de datos y experiencias campesinas.

Objetivos específicos

- Recopilar experiencias e historias de los habitantes de las zonas rurales aisladas del municipio como insumos de creación de las corporeidades inconclusas escénicas.
- Crear una obra de teatro alrededor de la ruralidad desde la estructura del Método de Creación Colectiva.
- Reflexionar sobre la incidencia del arte y sus aportes en territorios distantes a centros poblados.

4. Metodología

El presente estudio aplica el método de investigación acción participación (IAP) cualitativa, donde se emprende el desarrollo de actividades para la recopilación, la apropiación y la puesta en pedagogía social, en pro del reconocimiento histórico, geográfico, crítico y artístico de comunidades en dialogo directo; así como la investigación - creación en artes, conforman el sistema de creación y proyección de la puesta en escena de la obra *CAMINORRIAL*, donde se vierten diferentes fenómenos sociales, pedagógicos y estéticos, para los cuales se hace referencia el trabajo de investigación cualitativa que

“incorpora elementos propios de este paradigma. Es fenomenológico por que aborda parte formativa de la vida de los sujetos –objetos de estudio- desde su particular punto de vista y se acerca a conocer, a interpretar el sistema de significados, que eventualmente comparten –o no- con su comunidad educativa. Es biográfico-narrativo porque a través de la narración de los relatos de la vida de los hablantes se adentra en sus biografías y significados. Es etnometodológico al indagar en los procedimientos cotidianos regulares de los sujetos como integrantes de un sistema que comparte “un modo de hacer las cosas” y, finalmente, apunta a través de un enfoque de teoría fundamentada a levantar un modelo explicativo y teórico –integrado- de los fenómenos sociales con los que se va encontrando, a partir del material narrativo que ofrecen los hablantes.” (Mauro, 2019)

El proceso investigativo comprende la búsqueda del objetivo propuesto mediante el compendio de narraciones a viva voz de los habitantes de la ruralidad, entrevistas a docentes, niños y pobladores de dichos territorios, el estudio analítico dentro del grupo creador, la puesta en imagen, la voz de las historias y anécdotas recopiladas, la improvisación de los sucesos y acontecimientos emergentes desde las descripciones e interpretaciones narradas

por los habitantes, llevadas a escena por el equipo investigativo para una posterior selección de las escenas por fijar dentro de la estructura dramática; finalmente las conclusiones que abarcan las experiencias del diálogo interactivo entre artistas y pobladores rurales. A continuación, un acercamiento a las fases de investigación y cronograma de actividades:

4.1 Fases de investigación

Periodo comprendido entre Agosto de 2019 y marzo de 2020

2019			
AGOSTO			
Semana 1	Semana 2	Semana 3	Semana 4
Agenda/Elaboración del cronograma	Visita al territorio/Recolección de datos	Trabajo de campo/Trabajo en la huerta	Entrenamiento Psicofísico/Juegos de improvisación
Estudio preliminar/Trabajo de mesa	Estudio del palabrear antioqueño	Entrenamiento psicofísico/Asesoría sonora	Escucha de audios recolectados en entrevistas
Pesquisa e investigación/Cuentos del tío conejo	Trabajo escénico/ Improvisaciones musicales	Intercambio de experiencias con habitantes del territorio	Sistematización/Asesoría investigativa
Entrenamiento psicofísico/ Entrenamiento vocal	Asesoría académica/Análisis de datos	Documentación sobre labores de arriería	Búsqueda de elementos para puesta en escena

SEPTIEMBRE			
Semana 1	Semana 2	Semana 3	Semana 4
Agenda/Elaboración del cronograma	Entrenamiento psicofísico/Juegos escénicos	Asesoría sonora/Énfasis en la respiración Lucas Rodas	Asesoría académica/Teatro de tesis
Fijación de la fábula/Búsquedas vocales y corporales	Asesoría investigativa/ a pregunta	Exploración musical/ Instrumentos artesanales	Estudio de imágenes de costumbres/Análisis dramático de la escena
Análisis de información recolectada	Improvisaciones libres/ imágenes vocales y corporales	Acercamiento al teatro para niños	Asesoría vestuario/Apariencia - Significado
Lectura de Cuentos para Contar	Pisajes de sonidos/Paisajes ambiente	exploración musical/ Instrumentos artesanales	Profundización sonoridades/Estructuras melódicas

OCTUBRE			
Semana 1	Semana 2	Semana 3	Semana 4
Agenda/Elaboración del cronograma	Creación colectiva/Actor festivo	Trabajo grupal/Análisis sociológico	Sistematización/Fases de investigación
Entrenamiento psicofísico/Entrenamiento vocal	Asesoría investigativa/Investigación Creación en Artes	Escritura dramática/Estructura escénica	Narración musical/Repentismo
Conceptualización/Contextualización	Creación de personajes/Análisis del rol	Improvisaciones dirigidas/Dramaturgia de la imagen	Imagen verbal/Imagen teatral
Análisis ¿Cómo enjalar una mula?/Doma racional	Geografía escénica/Trayectorias escénicas	Estudio escénico/Análisis práctico	Etnobiografía/Biografía del personaje

NOVIEMBRE			
Semana 1	Semana 2	Semana 3	Semana 4
Agenda/Elaboración del cronograma	Entrenamiento grupal/Cuerpo y voz del actor	Juegos teatrales/Marchas y rudimentos	Entrenamiento psicofísico/Actuación de escenas
Espectador y teatro/Metodología y Territorialización	Antropología y psicología/Asesoría investigativa	Actuación por escenas/Definición de las acciones	Análisis investigativo/Asesoría Académica
Método I.A.P./Investigación Acción Participación	Psicodrama y reparación/Constelaciones familiares	Improvisaciones libres-dirigidas-análogas/Análisis del estudio práctico	Visita al Cañón del río Melcocho/Pre estreno en el territorio
Conceptualización ruralidad/Cartografías escénicas	Toma de decisiones/Estructura por escenas	Asesoría teatro campesino/Sainete: Folclorismo	Concepto: comunidad/Interacción o simbólico

2020	
ENERO	
Semana 3	Semana 4
Agenda/Cronograma de actividades	Entrenamiento Psicofísico/Cuerpo antropomorfo
Dramaturgia textual/Revisión grupal	La mirada del actor/El coro
Depuración escénica/Escritura y Memoria	Construcción de personajes/Partitura de acción
Lectura en voz alta/Voz general de la obra	Acontecimiento teatral/Entorno Escénico

FEBRERO			
Semana 1	Semana 2	Semana 3	Semana 4
Lectura dramática/La voz escénica	Musicalidad campesinas/Rimas octasílabas	Entrenamiento psicofísico/ La bandada	Entrenamiento Psicofísico/Vida rural
Entrenamiento Psicofísico/Animalidad. Vida escénica	Sonoridades rurales/Atmósferas. Paso del tiempo	Clima de grupo/Análisis participativo	El vestuario escénico/Particularidad gestual
Intertextualidad/ Multiplicidad	Definición de acciones escénicas	Ensayos parciales/Ensayos técnicos	El objeto escénico/Desarticulación de significados
La fragilidad/Encanto humano	Ensayos parciales/ Imágenes musicales	Luz-Color-Sombra	Hibridación/Multiplicidad

MARZO			
Semana 1	Semana 2	Semana 3	Semana 4
Agenda/Elaboración del cronograma	Entrenamiento psicofísico/Asesoría musical	Divulgación/Programación	Fin del semestre
Análisis contextual/Forzamientos	Asesoría teórica/Depuración de la información	Ensayos generales	Función en CARMEN TEA
Entrenamiento psicofísico/Contrastes-Oposición	Clima de grupo/Análisis participativo	Entrega de la propuesta/Pre estreno de la obra	Celebración día internacional del Teatro
Dramaturgia escénica/Geografía espacial	Definición de acciones escénicas	Análisis de recepción de la obra	

4.2 Cronograma de actividades semanales		
Lunes	Martes	Miércoles
2:00-4:00pm	3:00-10:00pm	3:00-10:00pm
<p>Reunión general.</p> <p>Espacio para la programación de actividades proyectadas durante la semana, el mes y la agenda general del grupo. Evaluación de eventos y acciones realizadas durante los días anteriores. Ajuste de actividades a realizarse en los días posteriores a la reunión.</p> <p>Determinación de las responsabilidades que competen a cada integrante del grupo investigativo y creativo.</p> <p>Compartir y tertulia.</p>	<p>Ensayos parciales.</p> <p>Entrenamientos actorales.</p> <p>Acondicionamiento físico y adiestramiento. Preparación sensible. Lectura de referentes y apreciación de audios recopilados. Cena en grupo. Improvisaciones y búsqueda de imágenes teatrales y sucesos que componen la escena.</p> <p>Determinación de los acontecimientos principales que componen la dramaturgia. Ensayo escénico.</p> <p>Despedida.</p>	<p>Ensayos dirigidos. Se emprende la ruta para la configuración de las escenas. Ejercicios de actuación, fortalecimiento del clima y escucha grupal.</p> <p>Actividades enfocadas a la construcción de personajes.</p> <p>Cena colectiva. Profundización en la disposición de las imágenes teatrales. Ensayos detallados por escenas. Repetición de los fragmentos en labor.</p> <p>Desbandada.</p>

Jueves	Viernes	Sábados
8:00am-12:00m	4:00-9:00pm	4:00-9:00pm
Aseo de la sede. Trabajo en huerta. Compartir. Trabajo autónomo.	Función de la obra en temporada. Asistencia a actividades programadas en la sala de teatro y en lugares alternos a ésta. Diálogo y compartir.	Función de la obra en temporada. Tertulia con los asistentes a la función. Aromática y diálogo grupal.

Otros: Durante la semana se atienden diferentes compromisos con funciones programadas y proyectos en marcha. Circulación local, departamental y nacional.

5. ANÁLISIS DE OBRA

5.1 Herramientas / escogencia del material

La relevancia que tiene el patrimonio, el abordaje de la vida campesina, la incidencia de la infancia en el proceso cooperativo entre comunidades, las vías de comunicación, fuente de labores propias e intercambio; generan el título a la propuesta investigativa, de participación y creación comunitaria: *CAMINORRIAL Costumbres campesinas a través de la mirada infantil.*

Sendas que dan vida a realidades imaginarias y de subsistencia campesina, testimonios vivos, pintorescos, fundacionales e imprescindibles para la convivencia comunitaria, desde la conversación espontánea, y a su vez, justificativa sobre las experiencias y expectativas ante un acontecer, que a este punto, se concreta en la presencia viva del arte, como surtidor de

imágenes vivas, alrededor de mitología y tradición oral, que perviven en la memoria de campesinos, haciendo zoom en la participación clave, que con su perspectiva de realidad campesina, aporta y comunica la infancia.

La mula, el perro, acompañantes incansables que, como una amistad perdurable, soportan largas rutas para la movilidad efectiva; desde la compañía y las fuerzas de los mulares y equinos, se hace energía en constante transformación en pro del bienestar del campesino, la cotidianidad y convivencia entre lugareños y foráneos.

La musicalidad es relevada por el rescate de ritmos populares festivos, como el pasillo, el bambuco fiestero y la parranda; despecho entre los cuales están el corrido y la ranchera; también el rescate del repentismo en rima, que, con ritmo de trova, se enfrentan los cantores campesinos en sus fiestas y reuniones. Las atmósferas sonoras se construyen desde los aportes dados en la construcción artesanal de instrumentos como silbatos, ocarinas, pitos y flautas ancestrales que evocan los sonidos del viento; instrumentos percutivos que emulan sonidos de sapos y ranas de estanque, otros retienen entre sus fibras la sonoridad de ríos y cascadas. Sonidos que configuran atmósferas y llenan de antiguos ecos los sucesos escénicos, al son de guitarra y tiple colombiano.

Los vestuarios tradicionales y coloridos, refuerzan la vivacidad de los paisajes campesinos y destacan en la memoria las costumbres ancestrales y campesinas reconocidas y rescatadas de un folclor casi extinto.

La propuesta es pensada para teatro de sala con atmósferas lumínicas alrededor de paisajes campesinos, y al mismo tiempo considerada para ser presentada en escuelas, patios y canchas deportivas, que serán escenario, en los territorios donde se presentará en la ruralidad.

Personajes que evidencian la vida rural vista a través del marco de la infancia, donde un par de hermanos, Ancízar y Esmeralda, emprenden una travesía por el camino real. Durante el recorrido, se encuentran con personajes típicos de la tradición campesina, como trovadores, posaderas, arrieros y culebreros; otros, de carácter imaginario, como la bruja y el duende; así como de carácter sagrado: el río y la familia. Los animales serán encarnados por actores que bien pueden, desde la animalidad, cuerpos antropomorfos, adaptar sus caracterizaciones internas y externas, en una simbiosis que dota de ritmo y caracteres diversos la escena y acompañan las situaciones dramáticas.

Los sucesos se enmarcan en las peripecias y encuentros que deben sobrepasar un niño y una niña, hermanos campesinos, al atravesar una ruta a favor de una encomienda, responsabilidad otorgada desde el hogar, en pro de la vida en comunidad. El compendio textual y dramático, bien puede ser enmarcado en un tipo de dramaturgia de trayecto.

5.2 Panorámica

Luego de recopilar las herramientas que servirán de estructura, como personajes, fábula, musicalidad, sonoridad, entornos, superficies, geografía escénica, trayectos y situaciones, por configurar; emerge la improvisación, ruta para el desarrollo de imágenes teatrales como disposición de la narrativa teatral. Improvisaciones dirigidas al rescate de imágenes de la vida campesina, la ritualidad de las comunidades, la mecánica de lo vivo, el misterio de tradiciones de carácter mítico, religioso y de misterio, así como festejos y sucesos en medio del trueque de productos e intercambio cooperativo propio de la colectividad.

Los textos dramático y dramático de la obra se construyen a partir de los acontecimientos y diálogos surgidos en la escena desde las improvisaciones libres, dirigidas y análogas, donde la búsqueda de emocionalidades y estados comunes en la vida campesina,

se relevan paulatinamente en la escena. Las grabaciones de entrevistas realizadas en la comunidad, enriquecen la narrativa lingüística de la propuesta.

La proyección de la obra escénica, así como los resultados evidenciados en las textualidades dadas desde el texto dramaturgico, cuadernillos de espectadores, cuñas radiales, afiches y promo televisivo, serán parte de la perspectiva y proyección de la propuesta.

5.3 Impactos

En el caso del análisis del proceso de montaje teatral *CAMINORRIAL*, podemos observar el tipo de impacto a cuatro categorías principales:

1) Nivel individual (personal); horizonte que, como foco esencial de la interacción entre comunidades, es la persona como soporte experiencial de procesos de análisis, en quién se defiende la capacidad humana de pensar en grupo.

2) Comunidad rural (campesinos); siendo la ruralidad el eje transversal, objeto de estudio y creación de la investigación, análisis y creación teatral, se convierte en el espacio real y simbólico que, inicialmente, se verá transformado desde los procesos en desarrollo.

3) Gremio artístico (teatro); La obra se presentará en diversos escenarios y proyectos como: *La carreta de Tespys por las veredas*, *Estudiantes espectadores de teatro*, entre otros eventos de carácter artístico y social, donde se conocerá la relevancia del arte como eje transformador del pensamiento en comunidad. De igual forma, generar vínculos entre la academia y colectivos de teatro, fortalecen la labor y el impacto social de la universidad.

4) Comunidad de estudio (academia): la sistematización de experiencias artísticas con enfoque comunitario, permite, en carácter de memoria material y filosofía simbólica, la posterior consulta y conocimiento recopilado para la revisión histórica y concreta como

información verificable, dentro de las fases de estudio ejecutadas en etapas determinadas y vistas a través del lente académico. Es decir, esta sistematización será una forma de rescatar la memoria como material de registro que otras personas verán.

5) Sociedad en general (humanidad), siendo el espectador el principal receptor de las creaciones teatrales, es la comunidad, quién habitualmente, aprecia y genera reflexiones a partir de las vivencias que, el teatro, como soporte de realidades e imaginarios colectivos, permite la transformación continúa, no solo de quienes, habitualmente, son receptores del arte, sino, de la onda que viaja a través de los espectadores a otros ámbitos sociales como la familia, el entorno laboral, guetos y agrupamientos comunitarios.

El espectador, la academia, el arte, el individuo, la ruralidad, comunidades particulares y originarias y la sociedad en general son el foco filantrópico de iniciativas que, emergen de la comunidad y retornan a sí mismas, multiplicadas y diversificadas en relación a sus incentivos y aportes, generados en temporadas teatrales, encuentros, foros, festivales y giras.

6. MARCO CONCEPTUAL

6.1 Teatro y Ruralidad

Una manada entre hombres y bestias emprenden un largo camino de herradura para dar continuidad a un proceso de apropiación de la cultura alrededor del quehacer campesino. La alegría y el acompañamiento por parte de las personas oriundas del cañón del río Melcocho, hacen del trayecto, una oportunidad para el cruce de historias y anécdotas que han hecho de sus vidas y las nuestras, un cruce participativo y experiencial, donde prima el intercambio entre comunidades que, si bien, distan a una jornada de trayecto, compartimos la idiosincrasia de un territorio en constante disputa por hallar su valor dentro de una sociedad.

La diferenciación trazada por la cultura entre lo rural y lo urbano, parece disolverse entre el agua cristalina que baja por las cañadas, entre las sonoras rocas, el lodo que desprenden los barrancos que salpican las enjalmas, la carga y hasta los jinetes son salpicados entre caminantes incansables, que nos atrevemos a cruzar la invisible y a su vez marcada línea que nos separa de una ruralidad recóndita, que nos acoge entre verde y serpentear del camino real o *CAMINORRIAL*, como lo llaman los lugareños.

En un intento por definir similitudes y diferencias entre territorios, surge, como de un surtidor de imágenes la siguiente definición propuesta por Ibáñez:



Conversatorio-taller con la comunidad del Cañón del Rio Melcocho.

Nov 30/2019.

*“¿Quién ha trazado la raya que separa lo rural –el campo- de lo urbano –la ciudad-¿
¿Cómo? ¿Por qué? ¿Para qué? (...)*

*Las rayas pueden ser reales –separan cosas-, imaginarias –separan imágenes- o
simbólicas –separan conceptos-. Si proyectamos una hélice sobre un plano, se produce,
mediante una transformación, un círculo (sincronía), mediante otra, un zig-zag
(diacronía). El círculo es el circuito por el que circulan los objetos, los sujetos y los
mensajes. El zig-zag la fractura de ese círculo para que se puedan constituir como
entidades separadas el emisor y el receptor. Si por el eje longitudinal de la espiral pasa
un plano, este plano representa la raya epistemológica que divide el conjunto. Esta raya
es necesaria para que haya comunicación entre una parte (emisores) y otra parte
(receptores). La comunicación de energía no necesita raya. La energía continuamente.
La de información, sí. La raya sobredetermina lo real por lo imaginario.” (Ibáñez,
1991)*

Entonces, de lo anterior se puede inducir que, las diferencias entre contextos, permite el intercambio entre comunidades, que, aunque distantes, es posible entablar diálogos alrededor de diferentes realidades entre teatro y ruralidad. Ahora bien, si la diferencia entre territorios, con una línea real, como frontera que divide geográficamente centros poblados de zonas distantes, la línea imaginaria hace de la realidad, un campo de juego, en el cual, dejando de lado los estereotipos e imposiciones culturales, se genera un pacto simulado, o línea imaginaria entre la puesta en escena de las corporeidades que, al ser intercambiadas desde la escena, se tornan inconclusas, en cuanto a interpretación, dada desde la particular usanza y hábitos de acciones representativas; surge como un nuevo atlas de realidades compartidas y a su vez, reflejadas desde la observación y acción participativa entre colectividades.

De otra manera, el cruce simbólico, que atraviesa la delgada línea entre conceptos significantes, permite el abordaje de cuestionamientos alrededor expansivo de experiencias

que afectan y erigen otras formas de ver lo meramente real, dentro de una zona de posibilidades, que apuntan a la valoración de las diferencias, como oportunidades de aprendizaje y, de esta forma potencia el encuentro y desarrollo de procesos, que competen tanto a cada uno de los individuos que se enfrentan a las disertaciones artísticas y sociales, así como, de procesos epistemológicos, dentro de los campos investigativos involucrados, por ejemplo: sociológico, psicológico, filosófico y antropológico.

Retornando a un acercamiento campesino, en el capítulo Crisis y renacimiento rural, en *Sobre el concepto de ruralidad*, Bartolomé registra:

“A pesar de las dificultades teóricas, existentes hoy más que nunca, para definir y operativizar “lo rural” y de los discursos sobre “la crisis” del mundo rural y de ciertos modelos (...), están emergiendo planteamientos renovadores que reflexionan sobre “el renacimiento rural” (...) y que reclaman la especificidad e identidad de lo rural. Este renacimiento se manifiesta en situaciones objetivas (...) que afectan al repoblamiento de determinados espacios rurales, y a la recomposición de la propia sociedad rural, tanto en su dimensión geográfica, como específicamente social.” (Bartolomé, 1991)

Ahora, ¿qué cualidades posee la apropiación de un territorio, observado y llevado a escena mediante un filtro teatral? La creación de imágenes alrededor de un concepto en crisis, y a su vez, potencia de procesos etno-culturales, donde reposa gran parte del patrimonio vivo de un territorio; allí, el Arte, como puente, recorre costumbres biológicas y simbólicas para el reconocimiento de roles y oportunidades que circundan el quehacer comunitario y la cotidianidad campesina; un proceso Co-creador, dónde prima el diálogo y la interacción entre partes, permite acercar, intercambiar vivencias, tanto reales, como simbólicas, que, hacen de la ruta artística un camino de participación activa en los cambios

destinados a una comunidad, así como en la programación para la exploración y apropiación de nuestro folclor, costumbres y potencias.

“Por ello la participación en el proceso de planificación a nivel micro-regional, o local, posibilitará la sustentabilidad en el tiempo de las eventuales soluciones que se implementen para lograr mejores condiciones de vida de los grupos involucrados.”

(Jhon Durston, Francisca Miranda, 2002)

La Carreta de Tespys por las Veredas, es un proceso que la Corporación ha desarrollado desde sus inicios, con el fin de visitar periódicamente la población campesina del municipio de El Carmen de Viboral, para compartir las experiencias grupales alrededor del arte escénico, fomentar la pedagogía del arte en poblaciones distantes y fortalecer la labor artística desde los aprendizajes que emergen del estudio y análisis de las vivencias en comunidad.

“Considerada como una síntesis de lo mejor de “ambos mundos”, y una vez “blanqueada” a través del anatema racista y la arrogancia del neoiluminismo, la ruralidad es reivindicada como esencia de la identidad colectiva nacional. En la búsqueda de una expresión teatral propia, la nostalgia de esta ruralidad en fuga se infiltra de manera constante, como un valor de refugio frente a los cambios y mutaciones que propulsan la sociedad (...) hacia su “modernidad”.” (Chuecas, 2006, pág. 491)

Personajes extraídos de la realidad campesina como la matrona, el arriero, la beata, la tendera, el juglar; otros caracteres que brotan de las historias de espanto y del imaginario popular, conforman la estela de roles asumidos por el equipo creador:

“La ruralidad es la marca ambiental del drama. Domingo Miras, en (...) “Selección de la historia”, manifiesta su predilección por la bruja rural por su “mayor simplicidad, ignorancia y, en definitiva, inocencia de las brujas rurales”. Esta característica la

encontramos perfilada a través de las formas expresivas que, nuevamente, funcionan como elemento caracterizador. La base lingüística que configura el carácter inculto y campesino de estos personajes se sustenta en el término de uso familiar y el vulgarismo, casi siempre léxico.” (Serrano, 1991, pág. 206)

La revisión de los paisajes de costumbres, la vida cotidiana de la comunidad, la ritualidad y religiosidad, la observación activa del territorio y su geografía, configuran el material cartográfico en pro del desarrollo de procesos creativos a favor del arte teatral, así:

“El uso de material cartográfico (...) permite enriquecer el proceso de aprendizaje al facilitar la incorporación de la espacialidad como categoría de organización del mundo. Por esta vía, se amplía el repertorio de relaciones que se pueden establecer a partir de cualquier materia tratada. Así mismo, se refuerza la adquisición de contenidos con un soporte complementario al de la expresión escrita, oral o artística.” (Palma, 2003)

CAMINORRIAL es entonces, una búsqueda de símbolos alrededor de la reconstrucción histórica de acontecimientos que han marcado la vida en la ruralidad colombiana. Sucesos que nos enfrentan a una historia llena de aciertos y descontentos vivenciales. Territorio vivo de resistencia continua, frente a la violencia recalcitrante y a las amenazas constantes, sin más reparo, que las difusas intenciones de apropiarse del territorio campesino y de los recursos naturales que abundan entre montañas. De esta forma, el caudal de imágenes y recursos para la escena, se hacen visibles desde cada palabra e imagen que, ante nuestros ojos, se vislumbran:

“Desde una perspectiva formal, la obra está compuesta de sucesivos cuadros que recurren al imaginario popular, a sus seres más característicos, a la música, a las variadas formas de métrica y, en general, a la riqueza artística de la ruralidad. Se trata,

en síntesis, de una interpretación libre y hasta poética de la religiosidad popular (...), poseedora de algunas escenas de gran belleza lírica.” (Piña, 2014)

6.2 Método Creación Colectiva

Teatro Tespys ha llevado a escena diferentes obras con procesos de creación colectiva, hibridando procesos y diversificando metodologías tanto de Santiago García como de Enrique Buenaventura, así mismo pone en juego las ideas propias del grupo y cada participante de las metodologías que han aportado diferentes estudiosos del arte teatral, que han hecho presencia en los diferentes festivales de teatro, entre los que se destacan el Festival Internacional de Teatro *El Gesto Noble*, liderado y llevado a cabo en El Carmen de Viboral por más de treinta años, y llevado a diferentes veredas del municipio con espectáculos nacionales e internacionales.

De esta manera, surge la idea de montar una obra alrededor de la vida comunitaria y campesina, luego de haber visitado la ruralidad con obras como: Chiribitil Titiritesco, Mamoncillo, Achicia, Dios lúdico, De cierta tierra, Papayasos Colwn, Los Gatos, Volpone, Galería del amor, Las bodas de plata, Pervertimento y El jardín de las víboras. A continuación, tenemos una definición de Creación Colectiva en el Trabajo de Buenaventura por Mario:

“Se trata de una obra amplia que indaga en diversas fuentes que van desde el teatro medieval, la cultura popular y las tradiciones indígenas y afrocolombianas hasta las propuestas teóricas más renovadoras de las ciencias sociales.” (Cardona, 2004)

Se plantea la posibilidad de influenciar en comunidades distantes y, a su vez, promover la circunstancia de dirección bajo la mirada grupal, a los actores y actrices del elenco, y se constituye un colectivo en aras del trabajo del montaje, que hace de la creación escénica un

auténtico compromiso de conjunto, como un mecanismo de acción y participación alrededor de competencias tanto de dirección, como de dramaturgia, diseño y actuación.

“En este sentido, la inteligencia del (...) director está en comprender pedagógicamente ese nuevo reto; no se trata solo de alumnos para formar, sino de alumnos que acceden al nivel de la profesionalización; entonces, este tránsito parte de un modelo de compañía teatral para convertirse en un equipo posibilitador de una nueva estructura, con una metodología de trabajo; (...) en esta nueva etapa está precedido y acompañado por la investigación a diferentes niveles: histórico, sociológico, político e investigación científica en torno al propio trabajo artístico.” (Garzón, 2009)

Entonces, la premisa investigativa consiste en apelar a las facultades del actor-creador, para que, desde las experiencias personales, se de forma a las estructuras escénicas que, configurando diálogos interactivos con los contextos e historia misma del teatro, se constituye cada vez, un lenguaje que, bebiendo de fuentes cercanas y distantes, hacen de la escena, un nuevo multi-universo, permeado de la sociabilidad, de intercambio de símbolos interactivos, filtrados por la sensibilidad artística.

“El teatro (...) se desarrolla desde dos perspectivas: en primer lugar, la interacción y el diálogo entre las necesidades temáticas y expresivas locales y las influencias del teatro europeo moderno, que determinan la producción de obra dramática; y, en segundo lugar, la interacción de los creadores con los políticos, interacción que describe el acercamiento del teatro a las localidades y sus prácticas de presentación.” (Borrás, s.f)

Se trata entonces de promover el arte de teatro bajo el Método Creación Colectiva, como una vía de rescate de tradiciones propias y de otros territorios y culturas, para la apropiación de significados recopilados textual y escénicamente; generando la participación directa e indirecta, con aportes concretos a las comunidades rurales, artísticas y académicas.

“Así, Buenaventura tejió un rico corpus con las tradiciones precolombinas, las de origen africano y las europeas, y lo fue recogiendo en sus obras dramáticas, en sus poemas, en sus cuentos y en sus ensayos. Es esta la labor de un humanista contemporáneo que considera la cultura y el arte un bien común; por lo tanto, nunca se ha aislado de sus raíces, sino que ha entablado un diálogo dinámico que enriquece lo propio y lo sitúa en el momento actual; de esta forma, el maestro ha iluminado los procesos ideológicos y los conflictos sociales que han afectado a los colombianos y al ser humano moderno.” (Cardona, 2004)

En la actualidad, las diversas problemáticas de carácter socio-cultural, han permeado las diferentes expresiones de las comunidades, como posibles rutas de configuración de búsquedas, para la mediación de intereses en aras de beneficio común que hacen parte del intrincado que busca el bienestar humano para los diferentes grupos sociales. El teatro, en particular, intenta hallar aquello que oculto en la cotidianidad, es cimiento de problemáticas y cuestionamientos de minorías, transformadas en materia de arte, contraste dado en relación a la globalidad actual.

“La concepción del método está permeada por el desarrollo de disciplinas de las ciencias sociales (historia, filosofía) y de la comunicación (lingüística, análisis literario), es decir, el método no nace aislado, es un esfuerzo colectivo por categorizar un procedimiento para la puesta en escena, procurando objetivizar lo que de subjetivo tiene la creación artística y, de este modo, brindar al movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, un método de análisis estructurado que permita apropiarnos de nuestra realidad y crear.” (Cardona, 2012)

El teatro es, indirectamente una especie de fluxión de núcleos cognitivos de diferentes disciplinas de estudio, que circunda tanto las comunidades, como las formas de creación alrededor del arte de la escena

6.3 Comunidad e interaccionismo

“La enorme potencialidad política, cultural y económica de las comunidades campesinas, (...) podría pensarse como el resorte de una modernización alternativa a la encarada por las élites criollas.” (Liceaga, 2013)

Es la comunidad, que convoca a las personas, entendidas como parte activa de la transformación de las políticas que rigen la sociedad; es decir, somos seres que vivimos en comunidad, en cuanto formamos parte de un territorio común, nos percibimos pertenecientes a él y, por tanto, aportamos al flujo e intercambio progresivo y transformador de las dinámicas propias de cada territorio, donde permanecemos o visitamos. Son múltiples las determinaciones que configuran el concepto *comunidad*, vinculado a las raíces que dan origen a la sociedad humana como cultura de convivencia en grupo. Sin embargo, como apunta Marinis, la comunidad está fuera de los goznes de cualquier disertación científica o filosófica:

“Más allá de que (...) se esté hablando mayormente de otros textos, tanto añejos como más recientes, (...), subyace a todos ellos una intención, en algunos casos no directamente declarada pero de todos modos siempre presente, y que tratándose de ciencias sociales debería ser casi obvia o evidente: la de —a través del rodeo que supone la crítica y elaboración conceptual— contribuir de alguna manera a la elucidación de lo que se ha dado en llamar el “revival de la comunidad” en el presente, esto es, la verdadera explosión de retóricas comunitarias o de impronta comunitarista que ha tenido lugar en las últimas décadas y que impregnan el pensamiento político y social contemporáneo, marcan el formato que crecientemente asumen las políticas públicas y resignifican las prácticas identitarias y de agregación colectiva.” (Marinis P. d., 2010)

Si la comunidad es fuente de cambios sociales dentro del territorio, es entonces, la oportunidad de acrecentar la observación de los fenómenos interactivos dentro del intercambio simbólico dado a partir de las reacciones entre comunidades aportantes a dichas representaciones dadas desde la comunidad hacia el territorio y permanentemente incluye la transformación ciclica de actitudes y conductas interpretadas así, de manera colectiva, pues es *“la comunidad es el fruto de la interdependencia natural de las voluntades humanas.”*

(JARIEGO, 2004)

La reciprocidad de significados e interpretaciones del discurso, emitido y en recepción continúa de los cambios producidos dentro de la comunidad, en aras de la proyección de referencias propias del acontecer y paulatino intercambio simbólico de experiencias e iniciativas colectivas, dispone y apunta a la conformación de acciones conjuntas, para el caso con lo concerniente a la vida en culturas de origen campesino. Como señala Mossbrucker:

“Las instituciones creadas por los campesinos son construcciones dinámicas y su contenido, por tanto, puede cambiar. La economía de los campesinos es capaz de reaccionar frente a los procesos que se desarrollan dentro de la sociedad nacional, así como también de emprender nuevos desarrollos propios.” (Mossbrucker, 1990)

La filología sobre el acontecer interactivo entre comunidades rurales, despliega y considera, en síntesis, la contribución cooperativa, como aportes congénitos a la colectividad y defendidas a través de la ruralidad.

Entonces, las diversas relaciones dadas con carácter colectivo, se conforman de acuerdo a intereses particulares sobre los cuales prima, el aporte a la colectividad, como ente veedor del bienestar común, dado a la concordancia de necesidades particulares en cada etapa de desarrollo de procesos, en aras de promover la participación activa de los grupos que aportan

sistémicamente al intercambio de recursos físicos y cognitivos, dentro de un campo de significación.

“Las relaciones sociales están codificadas mayormente en la forma de relaciones de parentesco, pero también pueden ser organizadas con la ayuda del parentesco ritual (compadrazgo) o de la cercanía física (vecindad).” (Mossbrucker, 1990)

De esta manera, la creación investigativa en artes genera la posibilidad de dejar entredicho realidades que, si bien, no son el objetivo de la investigación creativa, se traspapelan en los personajes presentes o ausentes, revelando la realidad de un país desangrado por manos visibles. Temas como la desaparición forzada, el asesinato de líderes sociales y la problemática del turismo desordenado y basuriego, conforman el intrincado subtextual que, a simple vista no son parte de la partitura dramática; sin embargo, son acontecimientos que no pasan de largo en la vida de las comunidades colombianas, por lo tanto hacen parte del imaginario simbólico que configuran una mirada de mundo como menciona Jacob:

“Esto equivale a decir que una comunidad, para ser llamada tal, deberá compartir –al menos en cierto grado- una visión del mundo, una interpretación de la vida cotidiana. Esta cultura común es construida y reconstruida permanentemente a través de la comunicación. Puede o no incluir la existencia de determinados ritos, conductas o incluso objetos de significado cultural. Lo esencial es que contenga representaciones sociales propias (...) y por lo tanto interpretaciones compartidas de las experiencias que se vivan comunitariamente” (Jacob, s.f)

La relevancia de la intercomunicación entre comunidades que, a su vez genera interacción directa, forma de la convivencia y el desarrollo de proyectos de alto impacto, no solo en la comunidad en donde surte origen e iniciativas de cambio, sino, en los recorridos que desde el

proceso se desprenden y sus correlaciones asociadas a la metodología y definición de acción social e interacción entre miembros de diferentes comunidades.

“Se considera toda interacción social como un entramado de estímulos-respuesta entre dos o más personas las cuales otorgan un significado concreto a esos estímulos que emiten y a las respuestas que reciben de forma recíproca.” (Fontana, 2014)

El significado o concepción de un símbolo, es tal significado, si la acción asiste a la aplicación. En apertura, lo que señala con la idea de la realidad, es la correlación de la idea y del conocimiento a categóricos **métodos trascendentes**, a fin, con la creatividad en marcha, que evidencia realidades, ocultas tras un velo de inexistente calma. Lo que no omite, relaciones de disfrute y festejo comunitario.

“Así, el yo es el organismo que reacciona a y en una situación aprendida y captada como social (-me-). Cuando ambos se funden (en el patriotismo, en el trabajo en equipo, etc.) se producen situaciones de entusiasmo, de afirmación de la persona y de la comunidad a un tiempo” (Espinosa, s.f., pág. 107)

Entonces, si partimos de que la comunidad es comunicación entre individuos, este intercambio, genera esclarecimiento de realidades palpitantes, sobre las cuales se funda la reflexión sobre historia y actualidad, a la par, con las definiciones que otorga el individuo a la vida comunitaria. Es la acción participativa, la que promueve deliberaciones situacionales y metodológicas con significados concretos, para la resignificación de la ausencia, el dolor y la angustia, en actos reparadores para la memoria de comunidades, a favor de acontecimientos que fortalezcan la interacción continua de experiencias comunes.

*“Así, del enunciado de que la sociedad es fundamentalmente interacción se deriva el postulado metodológico de que la dinámica de las instituciones sociales sólo puede ser analizada en términos del proceso de **interacción** entre sus miembros. La creatividad*

*del yo se traduce en el postulado de que la conducta social no puede explicarse sino a través de la **interpretación** que los sujetos hacen de la situación, y no puede concebirse, por tanto, sino como innovación o emergencia.” (Espinosa, s.f., pág. 110)*

Así, el interaccionismo simbólico instaura relaciones directas entre concepto, metodología y experiencia, determinante en la conducta, si no relevante en la transformación de comunidades, si en la participación conjetural dentro de la colectividad. Preferentemente, correlaciona las actitudes de los individuos dentro de un programa en desarrollo. La toma de decisiones y reflexión en cuánto a la recepción y emisión de mensajes acordes a la intencionalidad del efecto a producir en el entorno.

“Como rasgos comunes a los interaccionistas simbólicos, (...), podemos distinguir la insistencia en que los individuos son reflexivos y actúan, por tanto, consciente o, al menos, inteligentemente, la importancia que dan a lo simbólico como determinante de la conducta y su insistencia metodológica en la necesidad de comprender la definición que da el individuo de sí mismo y de la situación para comprender la acción social.”
(Espinosa, s.f., pág. 116)

El intercambio de imaginarios alrededor de instituciones y comunidades, generan conceptos derivados, paralelos a la significación lingüística en determinados territorios; interconexiones simbólicas, constituyen aportes dentro de las relaciones interpersonales en aras de la construcción de realidades que perviven a través del tiempo y el espacio. Aportes dados, voluntariamente, desde una comunicación asertiva.

“Así, en el caso de un hablante aún no socializado, por ejemplo, un niño, los símbolos no significan aun lo que posteriormente significarán y, sin embargo, ya comienza a haber actividad cooperativa y, sobre todo, toma del rol del otro; sin embargo, dado que en este caso el sujeto aún no está en posesión del código lingüístico, su capacidad de tomar el rol del otro tiene que ser, al menos

relativamente, independiente de su madurez lingüística.” (Espinosa, s.f., pág. 122)

Si observamos los aportes de cada individuo en la cooperación comunitaria, a fin de la expansión simbólica de la conciencia colectiva, realidad que afecta el devenir situacional en un territorio, encontraremos el valor de la acción, como motor de la innovación en materia de comunicación e interacción participativa próxima a la conformación sistémica de cooperación comunitaria.

“Una teoría sociológica de la motivación sería entonces posible, ya no como mera etiqueta externa, sino como justificación real de una conducta frente a otro que no la comprende. La conversación justificativa sería entonces no un formalismo externo legitimador de mi voluntad abstracta, sino una verdadera comunicación que expresara a uno la visión del mundo de otro.” (Espinosa, s.f., pág. 132)

7. Escena

7.1 Historia del cuerpo en la construcción escénica de imágenes teatrales

El hábito que soporta la experiencia creadora de imágenes teatrales próximas al intercambio y en las rutas que enmarcan la búsqueda hacia otras expresividades corpóreas, espaciales, sonoras, rítmicas, atmosféricas y visuales; es propio hacer énfasis en el tratamiento de las corporeidades de la escena; siendo esta ruta, el soporte de las exploraciones emprendidas escénicamente y las reflexiones que rodean el cuerpo del actor en la escena.

“No solo en normas e instituciones. Los actores actúan estratégicamente. Son seres racionales que toman incluso las normas como recursos normativos a usar para sus fines e intereses. Estos mismos, los intereses, implican valoraciones. ¿Por qué a los actores les interesa esto o aquello? Si les interesa será porque de algún modo lo valoran. Es más, las estrategias concretas que elaboran para alcanzar esos fines o intereses también nos vuelven a hablar de las preferencias de los actores, de la negociación o compromiso entre eficacia (en relación a sus fines) y principios morales. Actuar estratégicamente implica preferir una u otra línea de actuación. Tendremos que comparar esas estrategias con el panorama más general de las situaciones en las que se aplican y del contexto global del lugar en el que estemos estudiando para encontrar las claves de la razonabilidad de tales preferencias. De ese modo podremos empezar a comprender qué valores han guiado esas decisiones. Si los actores están dispuestos a pagar un cierto precio, en términos de esfuerzo o coste humano, para el logro de un determinado objetivo, ahí tendremos una medida aproximada del valor relativo de ambos extremos: del objetivo y del coste humano, todo lo cual nos irá ayudando a matizar de un modo muy ajustado a su cultura, a su lugar y época, lo que encierra el valor bajo la aparente uniformidad de su nombre.” (Arce, 2001)

La materia es energía en constante transformación, así es necesario adoptar lecturas de las corporeidades de acuerdo a la plasticidad desde donde se afrontan los retos y exigencias del trabajo escénico, así como la conservación de la energía que requiere tanto el entrenamiento corporal, como la representación escénica abordada por los cuerpos del teatro; para lo cual es pertinente la revisión de autores que se han preguntado por las distintas formas de incluir entrenamientos para la distensión de sujetos abiertos y dispuestos a las premisas que

circundan el trabajo de la acción expresiva: remitiéndonos a la mística: Para Chopra¹, es indispensable 1- La concentración de la energía. 2- La respiración y la distensión corporal. 3- La dificultad de la acción a realizarse. Así:

“Quédate con esa energía. Sólo con sintonizarla darás el primer paso hacia una nueva consciencia de tu cuerpo. No te congeles ni te pongas tenso. Respira tranquilamente; relaja tu cuerpo. Si la imagen tiene que ver con desvestirte en el gimnasio, visualízate en ese lugar, pero en vez de sentir todas las miradas sobre ti, genera un cambio. Haz que la gente mire a otro lado sin prestarte atención. Repite varias veces esta nueva escena. Visualízalos mirándote, haciendo que te sientas avergonzado, luego haz que dejen de mirarte. Al repetir este proceso empezará a disiparse la energía que rodea este tema.” (Chopra, 2010, pág. 105)

Dichas exploraciones con miras a la activación y transformación del imaginario colectivo, energía desnuda, contenida, y a su vez emitida desde la escena a la estésia de cada individuo que, de acuerdo con el pacto ficcional y la comicidad que surge entre los cuerpos, rítmicos, de la escena y la recepción y reacción de los espectadores dispuestos a ser, de una u otra forma, violentados conceptualmente por las imágenes de la escena, buscan modificar o deconstruir las formas establecidas socialmente durante el transcurso de la historia humana. Entonces, para Sánchez en *Artes de la escena y de la acción*, en su pregunta por el cuerpo del actor de la escena, halla un paralelo comparativo entre Appia y Craig, dos de los grandes reformadores de la escena de principios del siglo XX², anota:

“La liberación de la tensión sexual permitió a Appia llegar más lejos que Craig en sus reflexiones sobre el cuerpo del actor. Le ayudó sin duda su colaboración con Jaques-

¹ Deepak Chopra es un médico, escritor y conferencista indio nacido en Nueva Delhi. Ha escrito sobre espiritualidad y el poder de la mente en la curación médica. (Wikipedia)

² Referenciado de vestuarioescenico.wordpress.com

Dalcroze, convencido de las virtudes de la euritmia³ no sólo para el desarrollo técnico de los músicos y los bailarines, sino para el desarrollo integral de la persona. En el pensamiento de Appia y Jaques-Dalcroze, el cuerpo rítmico aparecía como lugar de encuentro entre lo material y lo espiritual: sometido a las leyes de la rítmica, trascendía las resistencias de lo orgánico y se convertía en caja de resonancia de lo espiritual. Lo que el espacio escénico debía garantizar entonces era que tal resonancia producida en el cuerpo se ampliara a la totalidad del teatro.” (Sánchez, 2006, págs. 59-60)

Es decir, la contención de la energía del cuerpo del actor y su ritmo cambiante, próximos a ser develados, *pasionalmente*, ante la mirada crítica y/o desprevenida de los espectadores, que se disponen a recibir las calidades rítmicas desarrolladas por los cuerpos/actantes, que, en el momento de la representación escénica, pasan a ser sujetos (corporeidades) escénicas abismados en una ruta filosófica de la existencia, hacia la construcción de un pensamiento que se atreven a liberar ante el auditorio. Líneas estéticas, filosóficas, antropológicas, abordadas desde las heterogéneas lecturas de las realidades históricas y actuales de la humanidad, entre la certeza de lo que tiene frente a sus ojos y la incertidumbre de no saber lo que está a punto de revelarse ante sí. Es la sinergia entre el cuerpo y su dimensión desconocida, en espacios que la escena construye, dando cuenta de espacialidades inexploradas y hechas plausibles para otros cuerpos interesados en recibir las paradójicas historias representadas a favor de la transformación de la materialidad hecha pensamiento, el registro vivo de experiencias imaginadas e inimaginables para la monótona existencia humana; lanzada desde mundos, aparentemente, desconocidos, mundos que por el encuentro imaginario y la reproducción de historias e interpretaciones de las mismas, se presentan de súbito, ante la disposición receptiva de quienes observan. Entonces, afirma Sánchez que para

³ Euritmia: Conjunto armónico de líneas, proporciones, colores y/o sonidos. Movimiento poético. Creada por Rudolf Steiner en 1912 denominada: Canto visible. Alfabeto plástico. (alonnisoscentremedic.wordpress.com)

Appia un artista es quien no teme a su propio cuerpo y ama la totalidad de cuerpos humanos, y el comienzo de este aprecio inicia en el propio cuerpo del artista.

“El hecho de “experimentar” el cuerpo conduce, entonces, al artista a modificar, incluso, la relación entablada, hasta entonces, con la imagen, que, para algunos –según se ha dicho-, llega a convertirse en una superficie inútil. Este entusiasmo en “sacar” el cuerpo de la imagen, tan propio del siglo XX, no tiene nada que ver con la euforia. El sentimiento dominante es que el cuerpo nos huye, que su representación derrapa, o se muestra vana, desustancializada. La razón principal, sin duda, reside en los encuentros traumáticos de la crisis histórica del humanismo que impulsa la modernidad; una crisis que va a hallar sus acentos más fuertes en las filosofías pesimistas (Freud, Valéry, Unamuno) en las defensoras de absurdo (Camus, Beckett), y, por supuesto, en la implacable tesis de la “muerte del hombre” de naturaleza inteligible. La modernidad, en materia de representación artística del cuerpo, supone, al contrario, la irrupción de lo imposible del cuerpo y de su pendant lógico, la “imagen cuerpo” imposible, ya sea ésta, incesantemente, arriesgada, reiterada y tentada.”

(Navarro, 2004)

De acuerdo a lo anterior, las inquietudes que surgen desde la dimensión desconocida del cuerpo, creador de la escena y su interés por descubrir aquello que contienen los cuerpos, individuales y colectivos, comprendiendo, la fuerza grupal como un impulso y aplicación de la energía, que se encuentra superpuesta, a la exigua energía que compone un solo cuerpo en acción. Confluyen y se superponen las fuerzas corpóreas, sentimientos y emocionalidades hechas pensamiento, que genera altos estados de concentración de energía. Impulsos y contra-impulsos intercalados, incorporados como reflejo de la imaginación humana. Lo que

se logra con la acumulación de fuerzas es el empeño por mantener la grupalidad de los individuos en pro de un objetivo común.

“Su inconsciente –aceptando esta noción como una totalidad propia de cada cual, pero inaccesible al escrutinio directo emite tantos deseos, memorias, impulsos y contra impulsos, tan intermitentes y ambiguos, que nadie en sus cabales se fiaría de una noción así, de una realidad así.” (Pombo)

Instantes e instancias de realidad, pasada a través de una gasa de abstracción de la percepción del individuo, que se convierte, en intentos múltiples por resignificar sus experiencias, dadas, ciertamente del devenir mismo de la circunstancialidad proporcionada desde los individuos hacia su entorno, condicionado por la observación atenta de otra corporeidad inconclusa, actante en intercambio emocional y físico, rodeado de las imágenes mentales que motivan sus expresiones:

“Mirar las nubes, las montañas y lanzar el sonido “que llegue hasta allá y se devuelva.” Un sonido de “Una sierra que traspasa la pared: Hagan sonidos de trabajo acompañados de una acción que no necesariamente sea la ilustración del trabajo.” En seguida recordamos un texto que sabíamos de memoria, lo decíamos primero dentro de sí, mentalmente, y luego corriendo lo repetíamos en voz alta. Parar.” (Cajiao, 1997, pág. 149)

A lo largo de la historia de la puesta en escena han surgido múltiples interpretaciones de lecturas y teorías que apuntan a esclarecer la misteriosa e inagotable facultad de la creación escénica, dada por cuerpos en intensa acción, que buscan modos de experimentar la acción común y ritualica de los cuerpos, con miras a la transformación de la realidad humana, que no tiene otro fin que el cambio constante. Aparición y desaparición dada desde la

performancia de la escena, natural y abstracta, que impacta constantemente, desde la antigüedad hasta nuestros días.

“El hombre está ligado al mundo por un permanente tejido de emociones y sentimientos. Los acontecimientos lo conmueven sin cesar. A primera vista, para el sentido común, la afectividad parece un jardín secreto en que se cristaliza una interioridad de donde nacería una espontaneidad sin falla.” (Müller, 2007, pág. 149)

Emisión y atributos de una realidad pensada y creada, dónde el artificio de máscaras, vestuarios, cantos, danzas y modificaciones de la naturalidad de los cuerpos, producen la catarsis aristotélica colectiva que, inminentemente, genera cambios en los individuos y por ende en las comunidades.

7.2 Improvisación como recurso teatral: Tipos de improvisación: análoga y poética

“Nunca puede estar seguro de que le entenderán completamente.” (Magistrado , 1846, pág. 24)

Es la corporeidad el componente base del trabajo teatral, sin embargo, es su entorno, los elementos que le rodean, su disposición, las distancias y trayectorias, que dotan de sentido la acción de actantes que conforman las atmósferas, las sonoridades, los ambientes sonoros y la interacción de la luz y los pigmentos, las texturas y los volúmenes que denotan y configuran el/los contextos escénicos, a partir de los temas y subtemas que abarcan la totalidad de la pieza; en unos casos, el desarrollo de escenas dónde prevalece la exaltación del autor y la época a representar, y por otra parte, la construcción escénica con miras al desarrollo de la escena misma, es decir, el abordaje de las propuestas artísticas, sin ninguna intención más,

que plantear, analizar y resolver el trabajo escénico. Ambas rutas, implican la inmersión del cuerpo del actor y sugieren un valor estético y antropológico. El trabajo teatral se subdivide en diferentes géneros teatrales como son: La Tragedia y La Comedia, El Drama y El teatro Épico, substancialmente. Así, las vertientes que componen el trabajo de la escena comprende las siguientes etapas:

1). Idea o pregunta: Planteamiento filosófico y momento de la creación dónde el sujeto/actante busca motivaciones hacia uno o varios temas que procurará verter sobre la escena, ya sea desde la mirada de dirección, de actuación, de diseño de iluminación, vestuario, maquillaje, sonido, escenografía y/o utilería. Y el tratamiento que se dará los planteamientos de significado, intencionalidad y súper-objetivo de la propuesta final.

2). Análisis de los tópicos que se abordarán en la escena: Planteamiento estético, lugar y tiempo de la sumatoria y recolección de información. Así como, el análisis de las circunstancias y sucesos que componen el tema a desarrollarse teatralmente. Situación clave para la configuración de la trama que atravesará la pieza de comienzo a fin. Improvisaciones corporales y asociadas al tratamiento de la escena. Entrenamientos corporales y ensayos escénicos. Determinación de los personajes escénicos, sus gestos, sus vínculos y su transformación a lo largo de la trama. Amalgama de emocionalidades y significaciones corpóreas dadas dentro de un campo semántico determinado.

3). Depuración de los elementos expresivos que conformarán la escena: Planteamiento escénico, período culmen del momento creativo, análisis detallado del *gestus* escénico. Etapas que serán sucedidas por los ciclos de promoción y proyección de la pieza teatral.

Marcación de las líneas expresivas y del punto medio de la expresión escénica:

“El punto medio: Elija un tema o una situación y si está trabajando una obra teatral elija un momento de ella. Comience por definir cuáles son los puntos de

partida y llegada de su improvisación, y agréguele un punto medio a estos dos.

(...) Recuerde que el fin del ejercicio no es hacer bien estos pasos. Lo interesante de la improvisación es lo que pasa de un punto a otro y la transición de estado anímicos del personaje: Los puntos son un medio no un fin. Puede ir agregándole muchos puntos al ejercicio.” (Olarte, 2006)

Se comprende así, las expresiones espontáneas como esbozos de realidad, improvisaciones expresivas de la memoria de los cuerpos y de las corporeidades hechas recuerdo vivo.

Complejo de dimensiones que al partir de un plano inmóvil: el vacío; emprende la configuración de nuevas significaciones alrededor de la profundidad y relieve que comprenden las expresiones escénicas, próximas a vivenciarse repetidamente, diferencialmente.



Preestreno Caminorrial Nov. 31/2019

7.3 Naturalismo en el teatro, síntesis y observación de lo real

“El arte es impensable en una sociedad que lo elabore, lo disfrute y lo viva. Es un asunto social por excelencia.” (Caicedo, 2008)

Retumba nuevamente la pregunta: Entonces, ¿Qué es el teatro? Una representación de mundos posibles e imposibles. La ritualización de las convicciones humanas. La representación exacta de la realidad. La resignificación de costumbres y prácticas sociales. Cual sea la respuesta, en definitiva, es la realidad física y onírica, mental y emocional de las pasiones e inquietudes humanas. De ésta forma el teatro ha transitado por diferentes etapas tanto de desarrollo, como de estancamiento, tiempos de auge y soplos de persecución y aniquilación de la expresión teatral. Instancias ligadas a los diferentes contextos y épocas sociales, afectadas por guerras, movimientos artísticos y filosóficos que de forma directa o indirecta influyen en el desarrollo de las maneras en las que se reinventa e interpreta el arte en sí.

Una de las etapas literarias y pictóricas que han influido asaz en el desarrollo del trabajo teatral que, apunta definitivamente, a la orgánica naturalidad de la escena, que reclama y ha reclamado el público desde tiempos antiguos. Entre los límites de definición de la corriente Naturalista, releva el Naturalismo Teatral. Pues, esta línea estética, asociada al movimiento naturalista, busca exaltar la realidad humana y su relación directa con el mundo natural.

Esbozos de realidad que asocian la experiencia humana, desde la intimidad de los espacios cerrados y su contraste con la exuberancia de los paisajes naturales. Ha sido el Naturalismo, quien se ha dado a la tarea de representar con sencillez la experiencia humana, con miras a la expresión ingenua, de alguna forma, desprevenida, acuerdo, la reacción distanciada del

espectador. Para Ubersfeld, en su *Diccionario de términos clave del análisis teatral*, la expresión del movimiento Naturalista se puede definir así:

“NATURALISMO Movimiento artístico y particularmente teatral que, hacia finales del siglo XIX, bajo el impulso del novelista Zola y del director escénico Antoine, aparece como el resultado a la vez del espacio mimético (Mímesis) y de una “dramaturgia de la cuarta pared”, que excluye por medio del pensamiento al espectador, virtualmente ausente. El naturalismo en el teatro está evidentemente ligado al movimiento naturalista, que privilegia una pintura de las realidades materiales sin concesiones e implica la idea del hombre como elemento y parte de la naturaleza (véase *Germinal* de Zola).” (Ubersfeld, 2002, pág. 77)*

El teatro, por su condición de expresión artística presente en tiempo y espacio, se ha convertido en una de las disciplinas expresivas, que han abarcado los componentes de dicho movimiento estético, desde la expresión sinérgica de los cuerpos en movimiento y voz que intervienen, como de los elementos escénicos que se asocian a la época y al contexto de la propuesta teatral, así:

“El teatro naturalista supone:

- a) Una pintura lo más cercana posible a lo concreto (espacio, objetos, decorado), a la realidad material miméticamente figurada (Antoine hace aparecer en escena verdaderos cuartos de vacunos, vendidos frescos y sangrantes).*
- b) Una pintura precisa de los medios sociales, lo que supone una multiplicidad de objetos, un espacio relativamente abarrotado y la pintura de los personajes ligados a su lugar (ropa, comportamiento, actitud corporal).*

c) *Una dicción lo más “natural” posible, que integre la copia de acentos, pronunciación, vocabulario, si es posible, y tics del lenguaje de una clase o de un grupo social –el conjunto de la puesta en escena privilegia la imitación y la ilusión*-. La supervivencia del naturalismo todavía se siente en formas tan disímiles como el teatro de bulevar, el teatro televisivo y, por otro lado, en el teatro llamado cotidiano*.” (Ubersfeld, 2002, págs. 77-78)*

Es la corriente naturalista, una respuesta artística y una corriente de pensamiento que emerge como reflejo de las presiones sociales de carácter político y económico, que obligan, de forma desmesurada, las rutinas de los pueblos sumidos en una realidad caótica, que tiende a repetirse en periodos de máxima influencia política. Caos, que soporta las motivaciones de las expresiones naturalistas que comprenden el retorno a la realidad y la transformación estética de la forma, el lenguaje y la matriz de pensamiento de las sociedades.

7.4 Cuerpo: descripción y planteamiento. Énfasis en watching

La observación de realidades y el reconocimiento luego de emprender las rutas que comprenden el trabajo del cuerpo del actor, asumido por la humanidad y sintetizado en cada época, de acuerdo a las necesidades y limitaciones expresivas. Es, en el siglo pasado, dónde aparece la figura de Grotowski, quién, siguiendo el gran exponente del teatro realista, que surge en el siglo XIX, Stanislavsky, lleva a verdaderos límites, la expresión del actor en el teatro:

“Grotowski aparece como el heredero y el continuador de Stanislavski, su verdadero maestro, a quién nunca llegó a conocer.” (Marinis M. D., 2004, pág.

14)

Así, en su planteamiento del “arte como vehículo”, Grotowski asume, que la práctica y el desarrollo teórico de su tesis, parte del trabajo propuesto por su antecesor, y, saliendo de sus límites, deconstruye la realidad del texto dramático y reconstruye la expresión del cuerpo hacia las contradicciones que emergen del análisis e interpretación de las realidades a poner en escena por las corporeidades. Es necesario, el adiestramiento y disciplina en destrezas, que posibilitan la diferenciación de las acciones cotidianas y las posibles lecturas representacionales, que intenta abordar la escena, como portadora de los cuestionamientos que rodean las realidades sociales, sociedades debilitadas y limitadas por las escasas oportunidades para el desarrollo del arte. Es necesario soportar éstas ideas en una disciplina sólida de búsquedas expresivas, tal como lo propone Grotowski:

“ENTRENAMIENTO DEL ACTOR

Ya hemos señalado el más importante de los principios de Grotowski: primero el cuerpo y luego la voz. Aquí de nuevo subraya que es esencial que el cuerpo empiece el movimiento, continuado luego por las manos. Las manos son, en un sentido, un sustituto de la voz. Se utilizan para acentuar el objetivo del cuerpo, el impulso que viene de la columna vertebral. Así, este ejercicio debe empezar en el cuerpo, la columna vertebral y el tronco. El proceso debe ser visible.”

(Grotowski, 2008, pág. 159)

El rigor de los entrenamientos físicos y mentales que procuran por un vínculo real entre las corporeidades y el desarrollo de facultades individuales y colectivas, que apuntan a la conformación de expresividades móviles; definen normas clave, para asumir de manera conforme, la práctica de la disciplina escénica:

“Grotowski insiste en que todos sus ejercicios deben ser ejecutados con un mínimo de ropa, casi desnudos. Nada debe obstaculizar nuestros movimientos.

Sobre todo, ningún tipo de zapatos que impida a los pies sentir el contacto de lo vivo, de lo que se mueve. Nuestros pies deben tocar el piso. Este contacto debe hacerlos vivir.

Una vez más Grotowski vuelve a su regla de oro: “Nuestro cuerpo debe adaptarse a cada movimiento, aun al más leve, todo debe seguir su propio camino. Ningún ejercicio estereotipado ha de imponerse.” (Grotowski, 2008, pág. 160)

En aras de concluir una breve exposición del vasto conocimiento adquirido por la búsqueda y hallazgo de trayectorias de las corporeidades co-creadores de la escena, se puede decir que es un trabajo que se soporta: 1. En el entrenamiento físico, emocional y mental de los cuerpos próximos a ser expuestos para los espectadores. 2. La improvisación como herramienta de construcción de las obras teatrales, que, soporta su trabajo creativo en las posibilidades que brinda el ensayo, error. 3. La definición y el acuerdo del superobjetivo de la obra escénica en intercambio.

Es así, como se da el proceso que rodea la colosal labor del artista de la escena; procesos complejos, donde prima el diálogo y cuestionamientos acerca de las rutas emprendidas para cada proceso creativo en aras de la estructuración de las diferentes vertientes de los procesos de intervención social, dinámica y transformadora de realidades físicas y cognitivas.

8. Descripción del proceso por etapas

En la exploración del significado de conceptos que trazan memoria, por lo tanto, son de urgente apropiación y estudio activo; que, hacen emerger, instantáneamente, del material de estudio, de las acciones y reacciones de la experiencia cotidiana de la humanidad, Ruralidad, sucesos en secuencia, Territorio, conflictos personales y sociales, Comunidad, intercambio y

dinamización de la cultura, Interaccionismo, formas y maneras de expresión y comunicación, Escena, línea de acción para la investigación participativa; rutas posibles para la resignificación del arte y su rol en diferentes procesos culturales en la sociedad.

Propósito paralelo al planteamiento de Hernández Jaime en su *Contextualización del Método de las Acciones Psicofísicas en: Teatro de Creación Psicofísica y Participativa*, Análisis de estudio Dramático, Práctico y Escénico; análisis donde se da el portaje para la convergencia de las capacidades cognitivas, físicas y emocionales de cada individuo involucrado; tanto desde el interior de la escena, como los receptores del resultado en proceso, siendo la cultura de comunidad y solidaridad, transversalidades de participación transformadora del arte, para un proceso acorde a la investigación y sistematización de vivencias y experiencias culturales, como reinención de la realidad, desde un enfoque académico. (Jaime, 2012)

Etapas I: Habitar el territorio, búsqueda y hallazgo de las premisas investigativas:

Análisis Dramatúrgico Participativo

Hallar el conflicto sobre el cuál se trazan las líneas que diferencian lo real de lo imaginario, lo urbano de lo rural, lo individual de la colectividad, hacen de la búsqueda del material dramatúrgico, el propósito de un proceso de intervención interactiva y participativa, que, en la diferenciación de realidades, marcan contrastes cristalizados en materia, puente de abordaje expresivo para la creación.

«El contraste». ¿Lo grotesco es llamado únicamente para recrear o simplemente para acentuar los contrastes? ¿No es en sí ya un efecto? Como el gótico, por ejemplo. El campanario que apunta hacia el cielo expresa el impulso patético de los orantes, mientras que, en los relieves las gárgolas hablan del infierno. La lujuria, la voluptuosidad de la herejía, las monstruosidades de la

existencia parecen no estar allí para distraer el alma de una ascesis idealista excesiva. De una manera impresionante, el gótico equilibra lo positivo y lo negativo, lo celeste y lo terrestre, lo bello y lo feo, incluso realzando la fealdad, lo grotesco impide a la belleza convertirse en sentimental.” (Meyerhold, 2003)

Habitar la cotidianidad de colectividades, con el propósito de reconfigurar escénicamente la idiosincrasia de las comunidades rurales, hacerles partícipes de dinámicas y logros, para el reconocimiento y la apropiación de tradiciones que han configurado la cultura campesina, en contrastes con la experimentación a bordo de procesos artísticos, vivos, enmarcados en la búsqueda de la labor teatral dentro de la comunidad, reafirmando así, el sentido de pertenencia frente a un territorio, donde el contraste entre la risa y el llanto, la ausencia y la alegría, el festejo y la soledad, el silencio montañero y las historias de arraigo y disgregación, forman una amalgama de contrastes y matices, que se transforman en material de estudio para la escena:

“Lo grotesco permite abordar lo cotidiano, en un plano inédito. Lo profundiza hasta el punto de que lo cotidiano deja de parecer natural. Más allá de lo que vemos, la existencia lleva en sí un inmenso sector de misterio. Lo grotesco, busca lo supranatural, sintetiza la quintaesencia de los contrarios, crea la imagen de lo fenomenal. También, impulsa al espectador a intentar percibir el enigma de lo inconcebible.” (Meyerhold, 2003, pág. 61)

Las expectativas al afrontar el acercamiento a las vivencias desde la ruralidad próxima a expresarse escénicamente, provoca una convivencia activa que impulsa el trabajo mancomunado en aras del desarrollo de prácticas, tanto campesinas, como teatrales. El cruce de miradas y palabras, el intercambio de objetos y emocionalidades, el encuentro en caminos, paisajes entre una que otra bebida espirituosa, o tapetusa, como nombran el

destilado de caña, producto de la cocción de la caña en el trapiche panelero y el deleite de la gastronomía como manifiesto vivo de la conservación de la cultura y las tradiciones. Los imprevistos y el acontecer de las dinámicas vivenciales, marcan un contraste de significado en cuánto a destrezas, hábitos y formas de socialización, que, se convierten en obstáculos por superar y sobre los cuáles se favorece el trabajo en intercambio participativo. Pasando de la majestuosidad del paisaje rural; entre afluentes hídricos, imponentes montañas, el paso rítmico sobre el caminorrial; frente al misterio nocturno y el asombro de la exuberancia entre fauna y flora, conforman la amalgama experiencial que rodea esta acción participativa.

“La tarea de lo grotesco, ¿acaso es la de mantener el desdoblamiento frente a una acción escénica que se desarrolla en movimientos contrastados?”

Manifestando lo grotesco el artista intenta hacer pasar de repente al espectador del plano donde acaba de colocarlo a otro plano inesperado.” (Meyerhold, 2003, págs. 61-62)

La recopilación de historias, el palabrear entre caminos, la grabación en voz de habitantes y personas en contacto directo con las comunidades rurales, el registro de miradas, acciones e intercambio de símbolos y expresividades, se convierten en la acción mediante la cual se soporta la creación investigativa y la participación directa en la resignificación de la cultura dentro de un territorio.

Etapa II: Construcción dramaturgica textual y escénica: Estudio en Imágenes Prácticas

Las determinaciones que conducen a la experimentación escénica desde la observación de hábitos y acciones cotidianas, generan la estructura en cadena de situaciones y sucesos, para la improvisación de imágenes teatrales alrededor de imaginarios campesinos, llevados a escena. Configuración dada desde el análisis participativo en estudios escénicos y la memoria corporal, espacial, emotiva y colectiva, propias de la creación escénica, donde el

equipo creativo, pone en relieve las imágenes y asociaciones mentales, generadas en la primera etapa. Con el propósito de componer escénicamente situaciones contrastadas, para mantener viva la atención y la tensión de la estructura dramática. Alrededor del contraste refiere Meyerhold:

“En un día de otoño lluvioso, una procesión fúnebre se extiende a través de las calles. La actitud de los que acompañan el féretro revela su dolor. De pronto, el viento arrastra el sombrero de uno de los enlutados, se agacha a recogerlo, pero el viento arroja el sombrero de charco en charco. El afectado señor corre detrás y da saltos y hace muecas cómicas. Se diría que una mano diabólica ha imprimido al lúgubre cortejo un movimiento de fiesta.

¡Ah! ¡Si se pudiera conseguir este efecto en la escena!” (Meyerhold, 2003)

En aras de la determinación de los componentes escénicos, encontramos la fuerza simbólica y material de los objetivos propuestos y de las necesidades expresivas alrededor de los conceptos planteados anteriormente, para lo cual, se realiza la escogencia del material de trabajo en cuanto a corporeidades, emocionalidades, roles, temporalidad, espacialidad, herramientas escénicas que refieren iluminación, vestuario, utilería, maquillaje y escenografía, acordes a la intencionalidad de las imágenes verbales alrededor de las ideas significantes determinadas en grupo. Es la danza, el movimiento rítmico por el cual transcurre la escena y genera, a su vez, el contraste entre forma y significado, lo que dota de dinamismo la escena desde la dramaturgia textual y escénica:

“El arte de lo grotesco está fundado en la oposición del fondo y la forma. Busca subordinar el sicologismo a un diseño decorativo. Por eso en los teatros donde reinaba lo grotesco, la escenografía –en el sentido amplio del término- jugaba un papel importante (...). Eran decorativos no solo el ambiente y la arquitectura de la escena y de la sala, sino también la mímica, los movimientos, los gestos,

las poses de los actores y lo decorativo acentuaba la expresión. ” (Meyerhold, 2003, pág. 64)

La obra escénica, se convierte entonces en el puente de comunicación entre comunidades y, a su vez, la metodología expresiva para la resignificación de la cultura campesina, en aras de recuperar tradiciones y rescatar la idiosincrasia de los pueblos, ahora inmersos en un aparente progreso, desordenado, impetuoso, basuriento, insensible, asfáltico, desigual, atropellado y descompuesto por los intereses de potencias en desarrollo despiadado, frente a los propósitos de conservación y fortalecimiento de la vida égida.

Etapas III: Incidencia y aportes del arte teatral en la cultura: Análisis Activo de Recepción

En este punto, se emprende camino contrapuesto, a lo propuesto en la primera etapa, donde nos disponemos a hacer lectura del recibimiento de la puesta en escena en diferentes escenarios, tanto rurales como urbanos. Se analiza la visión del público en conversaciones posteriores a la función teatral. Enfrentar las acciones escénicas con las diversas interpretaciones del público, propone una transformación continua de las estructuras de acción, entendidas desde la antigüedad como movimiento danzado, que, frente a los ojos de los espectadores, se transfigura en realidad imaginada desde cada libre forma para interpretar:

“Por la misma razón, los elementos de danza son inherentes a los procedimientos dictados por lo grotesco: sólo la danza puede subordinar una concepción grotesca a una tarea escenográfica. No es por casualidad que los griegos hayan intentado buscar la danza en el menor movimiento rítmico, comprendido el paso de marcha militar. ” (Meyerhold, 2003, pág. 64)

Todo movimiento y palabra es y será atribución para el análisis activo y sistematización en cada una de las etapas, cada apreciación activa la ruta creativa en proceso; comprender las oportunidades que rodean la existencia como una forma de correlación entre individuos, el día a día que construye significados dados en símbolos como camino, animal, planta, río, espanto, guerra, noche, insecto, viaje, helado, tecnología, visita, pasos; imaginario que, soporta la manera como participamos de la culturización de aquello que, singular y obtusamente, llamamos humanidad.

“La naturaleza particular de lo fantástico se impondrá en la interpretación, la alegría de vivir se afirmará tanto en lo cómico como en lo trágico, lo demoniaco aparecerá en la ironía convencional, a las alusiones misteriosas, a las situaciones y transformaciones: se tenderá a separar lo sentimental de lo romántico; en lo real, la disonancia erigida en armoniosa belleza, superará a lo cotidiano.” (Meyerhold, 2003, págs. 64-65)

Confrontar la escena y ser goznes para la deliberación y motivación al convivio y posterior vista a lo que, vivencia experiencial, invita la apreciación artística, como motor que moviliza y transforma la cultura. Siendo así, veedores de usanzas y rutinas, ajenas, a otros ojos, sonoridades condenadas a viejos objetos almacenadores, recuerdos que, con el tiempo, seguirán siendo, sin duda, objeto de miradas en pro del desarrollo cultural y simbólico entre comunidades.

Cualquier concepto ha de ser reconocido objeto en práctica.

9. Conclusiones

La investigación en artes permite la interconexión efectiva entre la academia, los colectivos comunitarios y la sociedad en general, en cuánto promueve el desarrollo de proyectos de análisis, investigación e intervención en los territorios. El método aplicado en la presente tesis, Investigación Acción Participación, fomenta al estudiante la comprensión de su quehacer profesional en el ámbito social. También promueve la intervención en zonas que poco tienen que ver con la sociedad académica, que distan de oportunidades de asistir a los programas académicos, así como la apreciación de obras de arte.

Es la acción escénica, transcrita en acción social, un puente que posibilita un acercamiento directo con comunidades aisladas, y otras que de tan cerca, aisladas; Teatro, una visita a la historia, la filosofía, la sociología y a todo aquellos que de científico y místico pueda contener la experiencia en comunidad.

De esta forma, la contribución de la universidad en la construcción de comunidad y en el fortalecimiento del patrimonio comunitario en las poblaciones y territorios en los que hace presencia, se convierte en aportes invaluable en cuánto al reconocimiento de las oportunidades de transformación de las comunidades implicadas en los programas promovidos desde y para la institución.

10. Bibliografía

- Arce, R. S. (2001). *Etnografía de los Valores*. Madrid: Universidad de Salamanca.
- Bartolomé, J. M. (1991). Sobre el concepto de ruralidad: Crisis y renacimiento rural. En P. y. Servicio de Estudios del Ministerio de Agricultura, *Política y Sociedad* (págs. pp. 87-94). Madrid: Servicio de Estudios del Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.
- Borrás, X. (s.f). *Notas para una aproximación histórica al teatro colombiano*. Monográfico.
- Caicedo, A. C. (2008). *Homo artisticus Una perspectiva biológico-evolutiva*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Cajiao, F. G. (1997). *Teatro popular y callejero colombiano*. Michigan: Magisterio.
- Cardona, M. (2004). *Enrique Buenaventura Obra completa I Poemas y cantares*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Cardona, M. (2012). *Aportes pedagógicos, didácticos y curriculares del maestro Enrique Buenaventura a la enseñanza teatral en Colombia*. Bogotá: Rocca.
- Chopra, D. (2010). *Reinventar el cuerpo, resucitar el alma. Cómo crear un nuevo tú*. Nueva York: Vintage Español.
- Chuecas, L. P. (2006). *Teatro en Chile: huellas y trayectorias, siglos XVI-XX*. Santiago: LOM ediciones.
- Espinosa, J. C. (s.f.). *La teoría social del interaccionismo simbólico: Análisis y valoración crítica*. s.c.: Reis.
- Fontana, I. C. (2014). *Interaccionismo simbólico*. Sin ciudad: Crimipedia. Obtenido de Crimipedia.
- Garzón, M. C. (1012). *Aportes pedagógicos, didácticos y curriculares del maestro Enrique Buenaventura a la enseñanza teatral en Colombia*. Bogotá: Rocca-Imprenta Nacional De Colombia.
- Garzón, M. C. (2009). El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: anotaciones históricas sobre su desarrollo. *Universidad de Antioquia*, pp. 105-122.

- Garzón, M. C. (2012). *Aportes pedagógicos, didácticos y curriculares del maestro Enrique Buenaventura a la enseñanza teatral en Colombia*. Bogotá: Rocca- Imprenta Nacional De Colombia.
- Grotowski, J. (2008). *Hacia un teatro pobre*. México: siglo veintiuno editores s.a.
- Ibáñez, J. (1991). Comunicaciones entre los pueblos y la ciudad. En U. Complutense., *Política y Sociedad* (págs. pp. 95-100). Madrid: Dpto. Sociología IV, Facultad CC. Políticas y Sociología.
- Jacob, M. K. (s.f). Hacia una Redefinición del Concepto de Comunidad -Cuatro Ejes para un análisis crítico y una Propuesta-. *Revista de Psicología de la Universidad de Chile Vol. X, N-2*, 60.
- Jaime, R. H. (2012). *Teatro de Creación Participativa* . México D.F.: Centro Libre De Experimentación Teatral Y Artística.
- Jariego, I. M. (2004). Sentido de comunidad y potenciación comunitaria. *Apuntes de psicología, vol 22, número 2* , pp. 187-211.
- Jhon Durston, Francisca Miranda. (2002). *Experiencias y Metodología de la Investigación Participativa* . Santiago de Chile: Naciones Unidas División de Desarrollo Social.
- Liceaga, G. (2013). El concepto de comunidad en las ciencias sociales Latinoamericanas: apuntes para su comprensión. *Cuadernos Americanos*, pp. 57-85.
- Magistrado . (1846). *Ensayo filosófico sobre la improvisación*. Madrid: Imprenta de D. Santiago Sunauque.
- Marinis, M. D. (2004). *La parábola de Grotowski: El secreto del "novecenteno" teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Marinis, P. d. (2010). Comunidad: derivas de un concepto a través de la historia de la teoría sociológica . *Papeles del CEIC*, pp. 1-13.
- Mauro, K. (2019). *Artes y producción de conocimiento. Experiencias de integración de las artes en la universidad*. Buenos Aires, Los Ángeles: Argus-a.
- Meyerhold, V. (2003). *Teoría Teatral*. España: Fundamentos.

- Mossbrucker, H. (1990). *La economía campesina y el concepto de "comunidad" Un enfoque crítico*. Perú: Instituto de Estudios Peruanos.
- Müller, C. (2007). *El training del actor*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México. Olarte, G. P. (2006). *Juegos teatrales Sensibilización, Improvisación, Construcción de personajes y Técnicas de actuación*. Bogotá: Magisterio.
- Palma, A. V. (2003). *Cartografía Manual de Apoyo para Material Didáctico*. Santiago de Chile: Programa de Educación Rural .
- Pedro A. Cruz Sánchez Miguel A. Hernández Navarro. (2004). *Cartografías del Cuerpo : La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Murcia: CendeaC.
- Piña, J. A. (2014). *Historia del teatro en Chile 1941-1990*. Santiago: Taurus. Pombo, A. (s.f.). *Contra Natura*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez, J. A. (2006). *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Cuenca: Ediciones de La Universidad de Castilla-La Mancha.
- Serrano, V. (1991). *El Teatro de Domingo Mirras*. Murcia: Secretariado Publicaciones Universidad de Murcia.
- Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos clave del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.