

Teatro para la Transformación Social

Herramientas Pedagógicas

tomo 3

2011

Teatro para la Transformación Social

Tomo 3

ISBN: 978-958-57178-1-7

© Corporación Jurídica Libertad
AGEH – Servicio Civil para la Paz

Esta publicación se elaboró en el marco de la primera versión del “Diplomado de Teatro-Pedagogía para la Paz y la Transformación Social” (Medellín - Junio del 2011 y Enero del 2012).

Corporación Jurídica Libertad-CJL

Servicio Civil para la Paz-SCP

Asociación de Cooperación para el Desarrollo -AGEH

Fundación Universitaria Claretiana- FUCLA.

Equipo Docente

Catalina Medina Ferreira

Felipe Vergara Lombana

Inge Kleutgens

Talleristas invitados/as

Adriana Arboleda Betancur

Nicolás Cancino

Paul Smith

Jorge Blandón

Fotografía Paul Smith

Diseño, Diagramación e Impresión: Editorial Nuevo Milenio

Elaboración de textos

Adriana Arboleda Betancur

Catalina Medina Ferreira

Felipe Vergara Lombana

Inge Kleutgens

Nicolás Cancino

Relatorías y testimonios

Estudiantes del Diplomado

Sistematización

Adriana Ospina Vélez

Coordinación Diplomado

Teatropedagogía para la Transformación Social

Inge Kleutgens

Puede reproducirse simple y cuando se cite la fuente.

*¿Cómo es posible contemplar la injusticia,
la miseria, el dolor
Sin sentir la obligación moral de transformar eso
que estamos contemplando?*

José Saramago

AGRADECIMIENTO

A la FUCLA y especialmente al director Jesús Alfonso Flórez López, que facilitó la certificación del Diplomado y quien sigue creyendo en el arte y su fuerza renovadora.

A los compañeros Juan Gonzalo Díaz y Jorge Iván Laverde quienes por su forma descomplicada durante la realización del Diplomado contribuyeron a que los encuentros en las instalaciones de la FUCLA fueron un placer para docentes y Diplomantes.

A CONVIVAMOS, especialmente a la compañera Selmy Castro y al director de PO-DION, Jaime Díaz, quienes amistosamente colaboraron en la parte de Teatro-labor.

Al hermano Israel Rivera y su equipo de trabajo que nos recibieron en la Casa de Encuentro Villa Claret con los brazos abiertos y nos dejaron sentir que “la casa es nuestra”.

A las compañeras y compañeros de la Corporación Jurídica Libertad, quienes se han vuelto cómplices en el proyecto de Teatropedagogía para la Paz y transformación social.

A los docentes, quienes siempre han dado más de lo que se recompensa con un honorario: la entrega a los procesos comunitarios y la pasión por el arte.

¿Qué sería este libro, esta experiencia teatral pedagógica sin ellas y ellos que participaron a lo largo de años en la formación teatral: las niñas, niños, jóvenes, mujeres, hombres de las comunidades afros, indígenas, mestizas y de los barrios de Quibdó y Medellín, las veredas de Oriente Antioqueño?

Y gracias especialmente a estas compañeras y compañeros quienes construyeron el proceso de formación con cariño, solidaridad, humor, transparencia y coraje, los participantes del Diplomado Teatropedagogía para la Paz y Transformación Social.

INTRODUCCIÓN

¿Teatro para la Paz? ¿Teatro y los Derechos Humanos? ¿Teatro para la transformación social? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Qué se necesita para hacer teatro? ¿Talento? ¿Cuáles son los aprendizajes? ¿Cuáles son los temas, contenidos? ¿Quién escribe el guión? ¿Cómo se llega en tan corto tiempo a un resultado tan impactante? ¿Cómo se logra que la gente haga teatro?

¿Con quiénes? Con jóvenes, mujeres, niños y niñas. Con personas que trabajan en el campo, que perdieron todo y toman fuerza para no perder lo último: su dignidad. Con quienes estudian soñando con una vida mejor, quienes en una tarea escénica “juegan” a fumar marihuana o a representar a la sociedad que desean. Con quienes viven del rebusque, con quienes como opción para sobrevivir se “prostituyen” de miles de formas distintas y con quienes no se cansan buscar la verdad sobre la desaparición forzada de sus seres queridos. Con quienes luchan con la conciencia clara y con quienes apenas están abriendo trochas en la neblina de la confusa realidad que se presenta en su país, Colombia.

¿Para qué sirve el teatro en una realidad como la que se vive en Colombia?, ¿por dónde empezar? El Chocó, región tropical del Pacífico Colombiano cuenta con una inmensa riqueza de recursos naturales como cobre, platino, oro, madera fina entre otros y una biodiversidad extraordinaria. No es un milagro que la población nativa, compuesta por comunidades indígenas, afrodescendientes y mestizas esté expuesta a una disputa por su territorio, que se viene agudizando desde la mitad de los años 90. La Diócesis de Quibdó, por su opción por la vida y su compromiso con la lucha de los pueblos indígenas y afros, decidió incluir la Teatro-pedagogía en su programa de acompañamiento a la población, con el propósito de fortalecer el movimiento social de la defensa del territorio y visibilizar a nivel nacional e internacional mediante del arte –en este caso del teatro-, las graves violaciones a los DDHH.

Desde el 2002 hasta el 2008 la Diócesis de Quibdó con el aporte de la cooperación alemana, Asociación de Cooperación para el Desarrollo – AGEH a través del programa del Servicio Civil para la Paz – SCP, impulsó un proceso de formación y articulación teatral que resulta en la creación del Movimiento Interétnico Resistencia Teatral-MIRT conformado por población afro, indígena y mestiza que practican el hacer teatro en sus comunidades. Desde entonces, las historias silenciadas de la gente empezaron a entrar a las tablas. Historias que cuentan las experiencias amargas de atropellos, amenazas y desplazamiento. Historias que no temen llamar por su nombre a los responsables que dirigen el “concierto” frío y mortal de sangre. El llanto y la denuncia se fueron mezclando junto con las prácticas culturales, ancestrales, la fuerza del baile y del canto; la energía de la naturaleza, del aire, de la selva, del agua de los ríos, la conciencia, las ganas de vivir y de sentirse libres que se expande en una resistencia vital y colectiva más allá del escenario.

Medellín, capital de Antioquia para los ciudadanos orgullosamente reconocido como ciudad de primavera y como la muestran al mundo y las turistas. La ciudad generosa que invita a gozar los múltiples festivales culturales: de poesía, flores, teatro, tango, música clásica, jazz etc. Pero el brillo y la risa de sus habitantes no basta para cubrir el horror que produce la máquina de guerra con sus diferentes rostros. El narco-paramilitarismo reina y los combos se disputan por el control territorial sometiendo a la población a sus leyes, estableciendo un orden público paralelo al “legal”. ¿O será que lo ilegal es lo legal? ¿Dos lados de la misma medalla? Tal vez es eso que expresa esta ciudad como ninguna otra en Colombia.

Pero también hay gente que no se deja engañar, gente que busca cómo iluminar y desentrañar lo que pasa en este bosque enredado. Gente que cree y trabaja buscando un cambio. Que empuja una esperanza que se mantiene viva en las organizaciones sociales, en el movimiento de víctimas por crímenes del Estado MOVICE, en el comité de presos políticos y en muchas más organizaciones como las de mujeres y las de los campesinos en el Oriente Antioqueño, luchan por la defensa de los recursos naturales -del agua en primer lugar-, y que se movilizan contra un concepto de desarrollo que excluye igual como en el Chocó, las satisfacciones y necesidades de la población.

A estas luchas está apoyando la Corporación Jurídica Liberad – CJL, que como colectivo de abogados y defensores de DDHH acompaña las organizaciones. Desde su perspectiva laboral y política, la CJL tiene lazos con la Diócesis de Quibdó y conocía el impacto que ha tenido el MIRT.

Desde 2009 la CJL, con el aporte de la cooperación alemana, está desarrollando un proceso semejante como él en el Chocó. Sin embargo las realidades que se encuen-

tran en los dos departamentos, a pesar de tener mucho en común, difieren. Surgió entonces la pregunta por cómo lograr una formación en Teatro-pedagogía eficaz que respondiera a las necesidades urbanas y promoviera un liderazgo con capacidad de fomentar los procesos artísticos teatrales en las organizaciones sociales.

Preguntas sobre preguntas. Preguntas que surgen desde el público durante los foros realizados con los espectadores, actores y actrices al final de cada presentación teatral. Preguntas que salen de las comunidades indígenas, afrodescendientes, mestizas, de las veredas, de las cabeceras municipales, de las ciudades metropolitanas, de otros países; preguntas de los que viven el conflicto social armado y los ajenos que lo conocen teóricamente o ni siquiera así, que se enteraron mediante la obra teatral. Preguntas que hacen los interesados en hacer teatro antes y al inicio de su participación en los procesos artísticos. Pero también preguntas que lanzan a las instancias que financian el programa Teatro-pedagogía para la Paz para comprobar que el instrumento es válido, sostenible y aporta a la construcción de una sociedad justa y equitativa.

Al fin, preguntas que nos mueven a nosotras y nosotros, el equipo docente que promovemos y dinamizamos los procesos artísticos y que enseñamos el lenguaje teatral, a seguir creyendo en el teatro. A hacer uso de él en las investigaciones sobre los reclamos, los análisis, las denuncias, los deseos que aparecen en los movimientos sociales y en el acompañamiento con la población que desde décadas es víctima de un conflicto social armado.

Sentimos el gusto y vimos la necesidad de escribir de manera sistemática una de nuestras experiencias: el *Diplomado para la Transformación Social*. Curso de formación, establecido en un convenio entra la CJL y la Fundación Universitaria Claretiano- FUCLA, que como experiencia piloto recogió las experiencias acumuladas a lo largo de 10 años de hacer teatro, enseñar teatro, presentar teatro, aprender teatro, con el proyecto Teatro-pedagogía para la Paz. Es nuestro deseo aportar con preguntas y caminos, manteniendo vigente y viva la experiencia del diplomado. Esperamos que el libro ayude en los procesos de multiplicación, en el ánimo de sobrepasar el miedo y tomar nuevamente el coraje para actuar.

Inge Kleutgens
Cooperante SCP-AGEH
Coordinadora proyecto Teatro-pedagogía CJL

PRESENTACIÓN

Desde hace más de seis años la Corporación Jurídica Libertad incorporó a su quehacer la atención de víctimas de crímenes de Estado como uno de sus propósitos estratégicos a ser desarrollado en el mediano y largo plazo. Reconocemos que el trabajo de representación de víctimas, y sobre todo el de motivación para la articulación a procesos organizativos sociales y populares, no ha sido fácil, en tanto los derechos a la verdad, la justicia y la reparación en una sociedad como la nuestra se encuentran lejos de ser garantizados desde una dimensión integral. Los marcos normativos expedidos con la aparente intención de proteger, realizar y garantizar estos derechos conllevan muchos cuestionamientos que ponen en tela de juicio su efectividad. Basta recordar lo fatigante que resulta impulsar actuaciones judiciales en relación con las ejecuciones extrajudiciales en representación de las víctimas de esta modalidad de crimen de lesa humanidad, debido a diferentes campañas que desde la institucionalidad del Estado se adelantan para cerrar filas en la defensa de miembros de la Fuerza Pública comprometidos hasta más no poder en la comisión de estos crímenes, sin importar el dolor y el sufrimiento generado en familiares de humildes ciudadanos y campesinos víctimas de los mismos.

En idéntico sentido, la aplicación del marco normativo contenido en “Justicia y Paz” resultó poco productivo en términos de realización de los derechos a la verdad y la justicia, por cuanto luego de transcurridos más de seis años de estar vigente muy pocos resultados ha producido: unas pocas condenas contadas en los dedos de una mano en contra solo de paramilitares, y unas expresiones de “verdad” o reconocimiento de las motivaciones y complicidades de esta descomunal empresa criminal –motivada, cohonestada y patrocinada desde diferentes instancias oficiales- que mucho dejan que desear. Las confesiones brindadas por los jefes paramilitares postulados y las investigaciones a las que está obligada la Fiscalía General de la Nación

por intermedio de sus unidad delegada ante “Justicia y Paz” poco han aportado a desatar la madeja de responsabilidades, complicidades y connivencias consustanciales a la multitud de crímenes cometidos durante las varias décadas de frenesí criminal en contra de gran parte de la población colombiana.

Aun así, consideramos, en términos de acompañamiento a las víctimas y sus familiares, que los avances hechos no solo por la Corporación Jurídica Libertad sino además por un conjunto de organizaciones sociales y de derechos humanos interesadas en el tema de impunidad en materia de crímenes de Estado, han sido significativos, especialmente cuando hemos querido resaltar y potenciar la condición social y política de las víctimas del conflicto armado que sume a nuestro país, arribando de tal forma a la necesidad de reconocer el sujeto político que ellas deben encarnar para de esta forma lograr superar cualquier acepción negativa.

Para el mantenimiento y fortalecimiento de esta apuesta, con copartes alemanas del Servicio Civil para la Paz y AGEH, hace ya casi tres años, bajo la tutela y responsabilidad de la directora y profesora de teatro Inge Kleutgens adelantamos una propuesta en teatro-pedagogía con el propósito de fincar un apoyo sicopedagógico a las víctimas y motivar su inclusión y la motivación propia y directa de sus derechos por medio de la expresión artística, posibilitada por la actuación a través del teatro.

Durante este tiempo se han puesto en escena siete obras de teatro: “Bingo me gané”, “Ausente”, “La Madre”, “Pueblo del Barro”, “Sí o no”, “Más que conciencia” y “Cinco minutos” como uno de los productos paridos por el diplomado “Teatro-pedagogía para la paz y la transformación social”. Todas estas obras han contado con la participación de actores y actrices no profesionales, provenientes de las organizaciones sociales, populares y de víctimas presentes en la ciudad de Medellín y de algunas subregiones del departamento de Antioquia.

Ahora nos corresponde presentar el producto de un proceso iniciado apenas seis meses atrás con el diplomado “Teatro-pedagogía para la paz y la transformación social”, contenido en el libro “Teatro para la transformación social”, en el cual se explica la importancia del teatro en la construcción de resistencia a la opresión teniendo como hilo conductor a la teatro-pedagogía. El teatro, en palabras de Inge constituye una expresión artística puesta al servicio de los demás y por sobre todo de los procesos de resistencia y de transformación de las relaciones sociales imperantes.

Solo nos queda pendiente en nuestro propósito de reconocer la importancia del texto, señalar que con el diplomado se ha querido reivindicar la pertinencia de la “... teatro-pedagogía como un compromiso y una pasión que genera en quien la multiplica el deseo de contagiar a sus grupos y a su comunidad. Asumirla como un

camino para abrir espacios de intercambio, diálogo, creación de conciencia y construcción de propuestas. Inquietándose a sí mismo/a y a lo demás, interrogando la realidad, preguntando a niñas/os, adolescentes, jóvenes, mujeres, qué quieren para su barrio, su ciudad, su país y el mundo en el que viven y cómo quisieran cambiar las condiciones que les hacen vulnerables”.

Diciembre de 2011

Elkin Ramírez J.

Director de la Corporación Jurídica Libertad



1. FUNDAMENTOS DE LA TEATRO-PEDAGOGÍA

“No basta ser consciente de que el mundo tiene que ser transformado; hay que transformarlo”

(Augusto Boal)

1.1. Puntos de partida

Los derechos culturales

Se parte de que los derechos humanos son interdependientes e indivisibles. Civiles o políticos, como el derecho a la vida, la igualdad ante la ley y la libertad de expresión; los derechos económicos, sociales y culturales, como el derecho al trabajo, la seguridad social y la educación; o los derechos colectivos, como los derechos al desarrollo y la libre determinación, todos están interrelacionados. El avance o la privación de uno en consecuencia facilitarán o impedirán el avance de los demás.

Los Derechos Económicos, Sociales y Culturales¹ hablan de cuestiones tan básicas para la dignidad humana como la alimentación, la salud, la vivienda, el trabajo, la educación y el agua. Pero también de dimensiones de la vida como la relación con la tierra, la religión y las artes. La definición de los derechos culturales es compleja puesto que la misma categoría de *cultura* es objeto de múltiples interpretaciones y enfoques, desde quienes la asocian con características elitistas basadas en la formación académica y la ganancia económica, hasta quienes la reducen a expresiones colectivas de las minorías étnicas o el folklor de grupos humanos. Es muy reciente la interpretación holística que relaciona el concepto con la vida de las sociedades y como derecho patrimonial fundamental, tanto individual como colectivo. Así lo expresa Jesús Prieto al señalar que:

“...propongo entender los derechos culturales como aquellos derechos que garantizan el desarrollo libre, igualitario y fraterno de los seres humanos en esa capacidad singular que tenemos de poder simbolizar y crear sentidos de vida que podemos comunicar a otros...” (Pietro de Pedro, 2004)

En el mismo sentido lo formula la Declaración de Friburgo de 2007:

1. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales: <http://www.rlc.fao.org/frente/pdf/pidesc.pdf>

“El término “cultura” abarca los valores, las creencias, las convicciones, los idiomas, los saberes y las artes, las tradiciones, instituciones y modos de vida por medio de los cuales una persona o un grupo expresa su humanidad y los significados que da a su existencia y a su desarrollo”. (UNESCO, Consejo de Europa y el Instituto Interdisciplinario de Ética y Derechos Humanos de la Universidad de Friburgo, 2007)

Esta Declaración recoge los postulados de la Declaración Universal de Derechos Humanos y las normas consagradas en diversos instrumentos internacionales donde los derechos culturales aparecen dispersos en las normas de derechos civiles y políticos – por ejemplo cuando se reconocen la libertad de creación cultural, la libertad artística, científica y la comunicación cultural -, así mismo en los derechos llamados de segunda generación que establece todo el tema de acceso a la cultura. En el caso de los derechos de tercera generación, se hace alusión al patrimonio cultural, la memoria cultural, la identidad y la diversidad étnica.

Actualmente se ha venido consolidando la idea de fundamentar los derechos culturales en dos pilares fundamentales: la identidad cultural y la diversidad cultural. Esto nos permite entender que estos derechos se relacionan con la vida social de los pueblos en general y no sólo con ciertos grupos humanos o étnicos, excluyendo a la sociedad en general, quien en últimas es la receptora de tales garantías. Lo anterior no excluye, por supuesto, las diferencias. Por el contrario, identidad y diversidad se complementan para dar como resultado la riqueza del patrimonio de la humanidad, patrimonio que es el que en últimas busca ser protegido por tales derechos.

Esta concepción de los derechos culturales permite pensar el papel de la sociedad no sólo en la protección de los individuos, sino en la garantía de existencia de los pueblos e incluso algunos lo asocian con la posibilidad de un futuro de convivencia pacífica en el mundo. El sentido, por ejemplo, de la memoria histórica como proceso que permite entender los conflictos sociales no sólo para superarlos sino para garantizar que estos no se repitan, en últimas está ligado a la reflexión sobre el poder, la soberanía y la autodeterminación de los pueblos.

Esta idea ya se desprendía de la Declaración de la UNESCO DE 1976, que entre otros aspectos señalaba que *“la cultura no se limita al acceso a las obras de arte y a las humanidades sino que es a la vez adquisición de conocimientos, exigencia de un modo de vida, necesidad de comunicación”*, además prescribió un conjunto de medidas, tanto legislativas y reglamentarias como técnicas, administrativas, económicas y financieras, a llevar a cabo por las autoridades competentes de los Estados con el propósito de democratizar los medios e instrumentos de las políticas

públicas, a fin de que todos los individuos puedan ejercitar libremente su derecho a la cultura, en el marco de su doble dimensión: la de acceder y gozar (papel pasivo) y la de tomar parte, crear y contribuir (papel activo).

Conceptos ampliados en la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural:

Artículo 3 – La diversidad cultural, factor de desarrollo. La diversidad cultural amplía las posibilidades de elección que se brindan a todos; es una de las fuentes del desarrollo, entendido no solamente en términos de crecimiento económico, sino también como medio de acceso a una existencia intelectual, afectiva, moral y espiritual satisfactoria. (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 2001)

Lo anterior permite entender por qué el tema de los derechos culturales también aparece vinculado a las normas que regulan la guerra y los conflictos, como lo evidencia la Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado, aprobada en La Haya en 1954 después de la destrucción masiva del patrimonio cultural durante la Segunda Guerra Mundial. Es el primer tratado internacional de alcance mundial centrado exclusivamente en la protección del patrimonio cultural en caso de conflicto armado. Es la idea de que los derechos humanos subsisten aún en tiempos de guerra, no pueden ser condicionados y la cultura es un derecho humano reconocido por las normas internacionales. Esto es importante para el caso de Colombia donde seguimos padeciendo los rigores de un conflicto armado interno, donde no sólo los bienes culturales se destruyen, sino la identidad y diversidad cultural de los pueblos que lo padecen. Historias como las evidenciadas por el desplazamiento forzado de comunidades campesinas, afrodescendientes e indígenas así lo señalan.

Dicha convención comprende, entre otros derechos, los siguientes: 1. Adopción de medidas de salvaguardia en tiempo de paz, responsabilicen de la salvaguardia de los bienes culturales. 2. Abstenerse de utilizar esos bienes, sus sistemas de protección y sus proximidades inmediatas para fines que pudieran exponer dichos bienes a destrucción o deterioro en caso de conflicto armado, absteniéndose de cualquier acto de hostilidad respecto a ellos. 3. Estudio de la posibilidad de registrar un número restringido de refugios, centros monumentales y otros bienes culturales inmuebles de importancia muy grande en el registro internacional de los bienes culturales bajo protección especial con objeto de colocar esos bienes bajo protección especial. 4. Estudio de la posibilidad de marcar determinados edificios y monumentos importantes con el emblema distintivo de la Convención. 5. Establecimiento de unidades

especiales de las fuerzas armadas encargadas de la protección de los bienes culturales. 6. Sanciones por violación de la Convención. (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, 1954).

En el caso de Colombia, la Constitución de 1991 dio un salto cualitativo al consagrar una serie de derechos culturales en beneficio especial de las comunidades afrodescendientes e indígenas, tales como: 1. El derecho por los sistemas jurídicos propios, especialmente lo relacionado con la aplicación de justicia y el gobierno propio en las comunidades indígenas. Así mismo el reconocimiento de la Consulta Previa, libre e informada que además ha tenido un amplio desarrollo jurisprudencia por parte de la Corte Constitucional. Este derecho consagrado en el Convenio 169 de la OIT hace parte del bloque de constitucionalidad y por tanto todos los derechos consagrados allí son de obligatorio cumplimiento por parte del Estado colombiano. 2. El reconocimiento de los derechos a la identidad y diversidad cultural, tales como la etnoeducación, el respeto por las lenguas originarias y su cosmovisión y las garantías para la protección de su diversidad cultural. 3. Finalmente, una parte fundamental es el reconocimiento constitucional de los derecho étnico-territoriales, fundamentales para su existencia como pueblos. No puede olvidarse que la relación pueblo – naturaleza – territorio es fundamental en estos pueblos para su existencia individual y colectiva, lo que nos hace volver al concepto integral y complejo de la cultura como categoría ligada a la existencia y futuro de estas comunidades que en nuestro país luchan por su supervivencia en medio del conflicto armado y los intereses voraces del capital nacional e internacional interesado en la explotación irracional de los recursos naturales. Así lo expresa uno de los líderes indígenas embera de la comunidad de Bojayá, Chocó:

“El territorio para los pueblos indígenas es la vida, en ella desarrollamos las prácticas tradicionales de producción; cuando hablamos de territorio, para nosotros es la lengua, las costumbres, las creencias que tenemos, las autoridades tradicionales, la tradición oral, los cuentos y la historia. Para nosotros los árboles, los animales y todo lo que hay en la naturaleza tiene espíritus que nos han ayudado a tener fuerza. Ellos cantan, gritan; hoy ellos están tristes, botando lágrimas por la explotación que se hace de los recursos naturales y la violencia que ha llegado a nuestras comunidades”. (Flórez López & Millás Echeverría, 2007).

Sin embargo, la realidad nacional da cuenta como en el país los derechos culturales siguen siendo un ideal por alcanzar. Son muchos los ejemplos que evidencian el retraso en el reconocimiento material de los mismos y cómo los mismos siguen estando supeditados a políticas públicas que los restringen y económicas que los niegan.

Desde hace algunos años se conoce la información sobre cerca de 35 pueblos indígenas en peligro, algunos de ellos en vía de extinción física y cultural por cuenta de la falta de protección y la pérdida de sus territorios por la implementación de los llamados megaproyectos económicos que se impulsan en todo el país, tal como lo reconoce la misma Corte Constitucional en el Auto 004 de 2009 que revisó el cumplimiento de la Sentencia T-025 de 2004. Tal es la preocupación que la Organización Nacional Indígena –ONIC- lanzó la Campaña “*Palabra dulce, Aire de Vida*” que pretende llamar la conciencia y la solidaridad nacional e internacional por la pervivencia de los pueblos indígenas en riesgo de extinción en Colombia y en la cual se recuerda que 32 pueblos indígenas tienen menos de 500 personas, 18 pueblos tienen menos de 200 personas y 10 pueblos tienen menos de 100 personas. Pero, además, los pueblos afrodescendientes e indígenas son los que soportan el nivel de necesidades básicas insatisfechas más altos en todo el país. Además del desempleo, el hambre, las enfermedades, la violencia, deben soportar la discriminación social, política y económica que se camufla en programas institucionales que sólo son paliativos, que no logran enfrentar los graves problemas que padecen las comunidades. Así mismo en los últimos años campesinos, negros e indígenas han sido víctimas de desplazamiento forzado, desarraigo y despojo, con las fuertes consecuencias para su modelo y proyecto de vida individual y comunitario, para su cosmovisión, para sus costumbres, modelos de producción y en general toda su expresión cultural y su identidad.

A lo anterior se suman las políticas económicas y legislativas que ahondan la pérdida de sus derechos étnicos, culturales y territoriales, tríada que se ve afectada por la voracidad del capital financiero que no está interesado en estos derechos, o que sólo los reconoce cuando pueden ser objeto de comercio y estar supeditados a la libertad de oferta y demanda. La privatización del territorio, los megaproyectos, la infraestructura, las llamadas locomotoras, imponen un modelo de desarrollo, una idea del mundo que pisotea los derechos ancestralmente defendidos por comunidades y pueblos. La naturaleza, bienpreciado de estos pueblos, sólo es importante en cuanto genera riqueza por medio de la explotación y comercialización de sus recursos. Hoy se imponen leyes que permiten la privatización del agua, los árboles, la biodiversidad, los páramos, las selvas, los peces, entre otros, patrimonio no sólo de los pueblos que allí habitan, sino de toda la humanidad. Y en la lógica demencial de la generación de riqueza se olvida el patrimonio cultural más sagrado: los pueblos, los hombres y mujeres que han hecho de esta tierra un lugar de sabiduría.

Finalmente, también es importante señalar que el concepto de memoria histórica tampoco ha tenido avances. La recién aprobada ley 1448 de 2011 –también conocida como ley de víctimas y de restitución de tierras – consagra el derecho fundamental a

la recuperación de la memoria histórica. Sin embargo, la reduce a la construcción de un Centro de Memoria que va a estar centralizado y en cabeza de la presidencia de la República. Hasta ahora no está claro qué tipo de memoria se pretende proteger, bajo qué enfoque y qué herramientas, ya que esto va a ser definido por el gobierno nacional. Con ello queda sellada la premisa de que la memoria es institucional y de quienes se sienten vencedores y no parte de una reflexión colectiva de la sociedad quien en últimas es la expresión de la misma.

El derecho a la cultura trae implícito el derecho a la participación, a que cada ser humano y cada grupo o comunidad decida sobre su vida, ejerza control sobre sus recursos y pueda crear (y re-crear) a partir de su propia realidad. En definitiva, “el derecho a la cultura para los pobres del mundo entero tiene que empezar por su propia liberación de la miseria, de la enfermedad y del analfabetismo” (Szabó, I.)². Por la posibilidad de que los pueblos levanten su voz, recuperen su rostro, decidan sobre su futuro partiendo de sus saberes, de su pasado, de la fuerza de la resistencia.

Teatro, Memorias y Resistencia

Resistirse es despertar a la conciencia, desacomodarse, asumir una posición, comprometerse, dejar el fatalismo y ponerse en movimiento. Implica creatividad para plantear no solo críticas, sino otras miradas y, sobretudo, alternativas. Dejar de ser testigos pasivos de cómo otros hacen y escriben la Historia oficial, para pasar a protagonizarla, cuestionarla y cambiarla. La resistencia surge y genera movimiento. Se gesta en la inconformidad y los sueños de unos/as pocos/as y termina por “contagiar” a otros/as que por empatía y solidaridad tejen redes y dibujan sueños que servirán de inspiración, faro y motor de las luchas sociales.

Es definitiva, resistir es dejar de aguantar a solas o de ignorar en masa, para pasar a *creer* y *crear*. Creer en el poder de lo pequeño, lo que a simple vista parece “im-productivo” y lo efímero. Creer en sí mismo/a, en la capacidad de cambiar el propio destino y de generar cambios en los demás. Dejar de creer en verdades y sentencias que pesan como piedras, para pasar a creer en otras formas de ser y estar en este mundo, más libres, justas y equitativas, Creer en la fuerza liberadora del juego, la risa, la poesía y la fábula. En que si jugamos a cambiar el mundo y nos re-creamos con otras formas de pensar, decir y hacer, algo se transforma. Primero en nosotros y nosotras. Y en consecuencia, como una onda sobre el agua sobre la que cae una piedra, en todo lo que nos rodea.

2. Szabo, I. Fundamentos históricos de los derechos humanos. En: *Las dimensiones internacionales de los derechos humanos*. Ediciones del Serbal (Barcelona) y Unesco, 1984.

Sin embargo, a este punto, vale la pena preguntarse: ¿cómo hacer resistencia a la cultura, dentro de la cultura misma? Es decir, ¿cómo resistirse a los modelos sociales imperantes si estamos determinados por ellos? En este sentido, el filósofo francés Foucault plateaba que la resistencia debería fundamentarse en prácticas que le permitieran al ser humano “desprenderse” de sí mismo. Una resistencia activa y creativa que le permitan liberarse de la actual subjetividad, es decir de su campo de acción y representación condicionado por la cultura, para construir una nueva y diferente. Estas *prácticas de sí* que plantea Foucault, harían referencia a pequeñas modificaciones a las prácticas convencionales y culturalmente establecidas con el fin de generar nuevas formas de acción individuales y colectivas.

Desprenderse de sí. Desacomodarse, mirarse, tomar distancia, para vernos y develar las causas que están detrás de lo que se nos presenta como natural e inmodificable. Crear espejos donde mirarnos. Espejos que nos inviten a movernos para ver las imágenes que nos muestran. A ocupar otros lugares, decir otras palabras, asumir otras posturas y usar otras máscaras. En este sentido, el arte en sus múltiples manifestaciones y en especial el teatro, puede convertirse en un camino eficaz y poderoso para lograr este “extrañamiento” que puede despertar a la conciencia y a la acción transformadora. Toda acción humana es política y por lo tanto también el arte, que es humano y es acción.

Aristides Vargas, dramaturgo y director de origen argentino, plantea que “el teatro solo puede funcionar como deseo, como ensayo en el que la vida tiene una justa coherencia, una armonía que nos mueve a desear la justicia como uno de los más preciados bienes, *impracticable enteramente y por lo mismo sagrado*”³. En el escenario se pueden crear otros mundos, con otros dioses, otras relaciones y otros destinos. El tiempo sagrado del teatro actualiza el tiempo del origen y por lo tanto, permite re-crear y re-inventar el mundo, no solo representarlo tal y como es.

Uno de los precursores de la resistencia sobre las tablas fue el dramaturgo y poeta alemán, Bertolt Brecht (1898-1956), que en medio del ascenso del nazismo en Alemania denunció y develó el horror liderado por Hitler. Entre 1918 y 1920 escribió una pieza sobre la revolución alemana, con el título “Tambores en la noche”, en la que al final del estreno sacude al auditorio declarando que “todo esto no es más que puro teatro. Simples tablas y una luna de cartón. Pero los mataderos que se encuentran detrás, ésos sí que son reales”. A diferencia de muchos dramaturgos y

3. Vargas, Aristides. *Jardín de pulpos*. En Teatro, Quito, Eskeletra, 1997. Citado por Diéguez, Ileana. Escenarios y teatralidades de la memoria. En: Revista Teatro Celcit. No. 35-36. 2010. Buenos Aires.

directores de la época en occidente, Brecht estaba convencido que el público —principalmente obrero— debía ser parte fundamental del espectáculo. Planteaba que como consecuencia del efecto de distanciamiento, los espectadores se convierten en agentes activos que miran la actuación de los personajes no como algo inevitable, sino como el resultado de determinadas condiciones que permiten a tales actores tomar decisiones.⁴

La puesta en escena tiene la potencialidad de poner en evidencia, de develar las fuerzas que se esconden detrás de lo aparente. Plantea el conflicto desde otras miradas e incita a quien está de testigo, tomar una posición, cuestionarse, con-moverse y moverse de su lugar de simple espectador. La resistencia a través del teatro debe por lo tanto invitar al encuentro entre los cuerpos de quienes se exponen y los ojos de quienes los observan, para que surja la identificación, se despierten las conciencias y se contagien los sueños. Y esto sucede porque tanto espectadores/as como actores/as se ven a sí mismos/as y a los demás en acción. Se reconocen y se identifican, en la medida en que ven más allá de aquello que los ojos miran, escuchan más allá de aquello que los oídos oyen, sienten más allá de aquello que toca la piel y piensan más allá del significado de las palabras.⁵

En esta misma línea, el actor y director brasileiro Augusto Boal planteaba que el teatro debería ponerse no solo *al servicio de* la revolución, tal y como lo propuso Brecht, sino que debería *ser parte de* la revolución: su preparación, su estudio, su análisis, en definitiva, su ensayo general. Con su propuesta de teatro del oprimido, cimentada en décadas de resistencia individual y colectiva dentro y fuera de Brasil, Boal parte de la premisa de que “todos -y todas- pueden hacer teatro, inclusive los actores. Se puede hacer teatro en todas partes, inclusive en los teatros”. Para hacer teatro, desde esta perspectiva, solo basta con los cuerpos y las historias. Un grupo de personas que estén dispuestas a jugar, a moverse y a contar de otras formas sus propias historias. Y un grupo de espectadores que se convierten en “espectadores/as” que intervienen sobre la escena planteando alternativas desde la acción. La opinión que surge de quien observa se traduce en acción y el escenario se convierte en el crisol donde se experimenta -“jugando”- a cambiar el mundo.

Desde los teatros o desde las plazas; con actores y actrices profesionales o no profesionales; a partir de textos dramáticos preestablecidos o como producto de la creación colectiva, el teatro ha sido, es y seguirá siendo un escenario de la resistencia.

4. Aldana Cedeño, Janneth. *Arte y política. Entre propaganda y resistencia*. En: Anuario colombiano de Historia social y de la Cultura. Vol. 37, N° 2 – 2010. Bogotá – Colombia. Págs. 221-243.

5. Boal, Augusto. *Juegos para actores y no actores*. Alba Editorial, Barcelona, 2001.

¿Pero cómo puede el teatro ser escenario de las memorias?

Frente al carácter universal espacio-temporal de la Historia, cada memoria colectiva se asienta sobre un grupo limitado en el espacio y en el tiempo. Dependerá de quiénes conforman estos grupos, de sus intereses, de su presente y del tipo de relaciones que se establezcan entre ellos, el tipo de memorias que prioricen y compartan. Por lo tanto, la historia pretende ser una, la oficial, independientemente de cómo las personas han experimentado los hechos, y en consecuencia necesitará de medios de transmisión efectivos que le permitan informar lo sucedido, como la escritura, que aseguren su perdurabilidad en el tiempo; en cambio, el carácter múltiple y vivo de las memorias necesita de una “comunidad afectiva” donde estas puedan cobrar vida.

Etimológicamente hablando, recordar significa volver a pasar por el corazón (*re cuore*). Volver a sentir eso que vivimos, traer el pasado al presente para actualizarlo y que cobre vida a través del sentimiento, las imágenes, los pensamientos, las palabras y las acciones. Seleccionamos esos recuerdos que además de significativos, siguen teniendo vigencia en el presente, porque podemos ubicarlos en el tiempo y el espacio en el que fueron vividos y traerlos al aquí y ahora.

Ante la Historia escrita en clave de vencedor por quienes ostentan el poder, las memorias colectivas recuperadas por la gente del común, resultan para el sociólogo colombiano Fals Borda⁶ un camino privilegiado en la búsqueda y construcción del poder popular, que les permite a las comunidades recuperar su *voz* y su *rostro*. Ante un presente que resulta incomprensible y sobre el que se siente que no se tiene el control, la memoria colectiva invita a la acción. A moverse para buscar salidas, romper el silencio para gritar la verdad, proponer con las acciones alternativas a las injusticias, adquiriendo la historia de esta manera “nuevos visos de veracidad y potencia. No sólo podía ser memorada, sino convertida en catapulta de acción para ganar una vida colectiva mejor”.

En este sentido, a través del teatro, se puede cuestionar a la Historia oficial que define a quiénes y qué conmemorar. El escenario espacio temporal que ofrece el teatro, con su carácter ritual y efímero -en donde el pasado, el presente y el futuro confluyen en la misma esfera de acción-, los cuerpos sirven de escenario para que cobren vida los cuerpos de los ausentes que excluye la Historia. Las máscaras, los trajes y los cantos se convierten en canales para que los dioses y las diosas hablen. Las palabras, los gestos, la poesía, la danza y los silencios, vehículos a través de los cuales viajan los recuerdos y los olvidos para extraer de ellos las verdades e inspiraciones para forjar el futuro.

6. Fals Borda, O. (Comp.) (1985). *Conocimiento y poder popular*. Siglo XXI Editores S.A. Colombia.

Como lo plantea la investigadora teatral mexicana, Ileana Diéguez⁷, el arte debe trabajar para la reconstrucción o reinención de la ausencia, para la representación de lo perdido. “Sobre todo, para hacer visible lo que nos falta, lo que ha sido borrado y con nuestro silencio lo hemos consentido (...). La escenificación y performatividad de la memoria implica posicionamientos, tensiones, para hacer emerger o dar voz a los relatos prohibidos”. El arte puede nombrar lo innombrable, al transformarlo. El teatro puede escenificar lo inefable, el vacío, el dolor, el sin sentido, que la palabra escrita no puede contener. En este escenario espacio temporal de intercambio de realidades históricas y ficciones, se pueden romper los silencios históricos, conjurar los miedos y sentar las bases de un nuevo mundo donde se entretejen el presente cotidiano, el pasado mítico-histórico y el futuro que anhelamos. Tal como lo creía Boal, no solo se debe poner al servicio de la revolución, sino ser su ensayo general. Y en este empeño, la teatro-pedagogía, el teatro puesto al servicio de los demás, de la transformación social, es un camino privilegiado.

¿Qué es la teatro-pedagogía?

El lenguaje teatral es universal y el lenguaje humano por excelencia. Los antropólogos señalan que en casi todas las culturas existen comportamientos teatrales en la comunicación social. Los más antiguos dibujos de cuevas, que evidencian la existencia de juegos teatrales, se han encontrado en las cuevas de Frères en los Pirineos franceses y los datan en el tiempo de edad de piedras entre 30000 y 13000 antes de Cristo.

Es una característica del ser humano seguir a un impulso primario: imita su realidad en que vive, lo reproduce y mediante el juego lo cambia. Si miramos a los niños podemos observar cómo ellos se apropian del mundo jugando. El niño o la niña imita la realidad y al mismo tiempo la interpreta a su manera. Las investigaciones científicas muestran que no basta con la simple reproducción de la realidad, parece que le urge al ser humano cambiarla con el juego “mágico” y no aceptarla como algo fijo⁸.

Hacer *uso* del teatro significa intervenir en procesos culturales y socio-económicos que promueven un modelo de desarrollo a favor de una minoría de la población mientras la mayoría vive en la miseria. Es el propósito del Teatro del Oprimido, que el brasilero Augusto Boal desarrolló y practicó hasta su muerte en 2010, en el continente Latinoamericano y a nivel mundial. En la búsqueda por mejorar los juegos y ejercicios teatrales y adaptarlos a los diferentes contextos culturales, en equipo con los actores participantes en los *workshops* o talleres, creó múltiples técnicas y juegos para actores y no actores.

7. *Escenarios y teatralidades de la memoria*. En: Revista Teatro Celcit. No. 35-36. 2010. Buenos Aires.

8. Gronemeyer, A. *Theater*. DuMont. 2002.

En el foro teatro él logró activar el público y sacarlo de su estado pasivo e involucrarlo al juego. Actor-público y público-actor son sujetos políticos y tienen que posicionarse en el juego y cambiar o defender su actuar conforme al desarrollo del juego. Las propuestas para resolver un conflicto se discuten en escena. Este experimento de un teatro revolucionario provoca la actuación prolongada hacia la vida real.

“(…) Somos democráticos y pedimos a nuestro público que nos cuente sus deseos, que nos muestre sus alternativas. Esperamos que un día-ojalá, en un futuro no muy lejano-seamos capaces de convencer o forzar a nuestros gobernantes, nuestro líderes, a hacer lo mismo: preguntar a su público – ¡nosotros, el pueblo!-que deben hacer para convertir este mundo en un lugar donde sea posible vivir y ser feliz-¡claro que ha de ser posible!-, en vez de ser solamente un gran mercado donde vendemos nuestros bienes y nuestras almas. Vamos a desear. ¡Vamos a trabajar para lograrlo!”

En otro momento Boal expresa sus pensamientos sobre lo qué es y para qué es el teatro.

“(…) creo que el teatro debe traer felicidad, debe ayudarnos a conocer mejor nuestro tiempo y a nosotros mismos. Nuestro deseo es conocer mejor el mundo en el que vivimos para poder transformarlo de la mejor manera. El teatro es una forma de conocimiento y debe ser también un medio de transformar la sociedad. Puede ayudarnos a construir el futuro, en vez de esperar pasivamente a que llegue... (Boal)

Hacer teatro en el contexto de un diplomado de teatro para la transformación social significa practicar la Teatro-pedagogía como un compromiso y una pasión que genera en quien multiplica el deseo de contagiar a sus grupos y su comunidad. Asumirla como un camino para abrir espacios de intercambio, diálogo, creación de conciencia y construcción de propuestas. Inquietándose a sí mismo/a y a los demás, interrogando la realidad, preguntando a niñas/os, adolescentes, jóvenes, mujeres qué quieren para su barrio, su ciudad, su país y el mundo en el que viven y cómo quisieran cambiar las condiciones que les hacen vulnerables.

Crear puestas en escena e impulsar procesos teatrales que involucren no solamente a los actores y actrices sino al público, que refuerzan los deseos individuales y colectivos en momentos difíciles donde las palabras no bastan. El juego teatral que libera la energía y aporta a la sanación y finalmente a la liberación del ser humano. Construir una expresión artística que va más allá de únicamente satisfacer un grupo exclusivo para que se divierta, o que funciona como un adorno para *ambientar* un evento político, barrial que sin las “intervenciones culturales” sería aburrido. Que-

remos un teatro que provoque y que esté presente en la vida cotidiana a través de un juego no cotidiano.

1.2. Dinámica de grupo en procesos formativos y creativos

La dinámica del grupo juega un papel fundamental en los procesos colectivos y la creación artística teatral no es la excepción. Al inicio de cada nuevo proceso artístico está la conformación de un equipo de trabajo. El trabajo en los barrios y comunidades implica que muchas veces los integrantes se conocen, hay chismes, prejuicios y dificultades a nivel corporal por la misma situación que les causó el estado de vulnerabilidad (experiencias de violencia, abuso sexual, experiencias con drogas, etc.).

En consecuencia, el liderazgo en este tipo de procesos teatrales conlleva la responsabilidad de impulsar y “vigilar” la construcción de un tejido de confianza y acompañar los diferentes momentos de la dinámica del grupo. El “bien sentir” de cada una y cada uno es el fundamento sobre el cual se desarrollará una “arquitectura” extraordinaria, una arquitectura innovadora fuera de lo tradicional (sala, comedor, dormitorio, baño etc.). El sentirse libre abre las válvulas para arriesgar y experimentar, denunciar y hasta ofender a quien oprime, donde sea necesario.

El actor y la actriz hacen las mismas cosas que en la vida real: se enamoran, se mueven, tienen conflictos para solucionar, gritan, lloran, ríen. Con la diferencia, de que en la escena están absolutamente consientes sobre su accionar. El juego teatral es planeado y se desarrolla en un acuerdo entre actores y actrices.

La disciplina y las reglas son necesarias para estructurar la comunicación tanto en el grupo como en el juego teatral y ayuda a crear a corto y mediano plazo una presentación pública. Para coordinar o dirigir los procesos teatrales con población que vive exclusión social, sobre todo con jóvenes y adolescentes, se necesita una planeación rigurosa que permita llegar a resultados rápidos en medio de contextos donde la violencia se ha naturalizado de tal forma que la visión de futuro es limitada y los proyectos de vida cortos.

En esta vía, el primer trabajo que debe realizar quien facilita procesos de creación artística teatral es crear mediante el juego un ambiente de confianza en que los participantes del proceso puedan sentirse aceptados/as y libres. De esta forma, cada quien descubre que es capaz de expresarse teatralmente y crear material artístico que aporta a la construcción colectiva.

La libre expresión es una contrapropuesta al miedo que es el mayor obstáculo de cualquier proceso creativo y experimental. El miedo aprieta y encierra los pensa-

mientos y el movimiento, impidiendo la búsqueda de encontrar nuevos caminos para investigar una pregunta o solucionar un conflicto a nivel teatral, al igual que en la vida real. El miedo de *no alcanzar una supuesta meta*, o como dice Augusto Boal,...la policía en la cabeza que nos ordena y que dice: “Este ¡Sí!, este ¡No!” nos bloquea seguir al impulso creador verdadero.

El elemento más importante en el lenguaje teatral es el cuerpo humano; hacer teatro sin cuerpo humano es imposible. Por lo tanto los juegos son corporales y la confianza se construye desde el conocimiento propio del lenguaje corporal. Los ejercicios se deben hacer con cuidado. Cada uno y uno es responsable de su actuar. Sin embargo, es la responsabilidad del liderazgo introducir los diferentes pasos de un ejercicio de manera que los integrantes puedan fácilmente entender y comprender. Los ejercicios no deben hacerse guiados por los espíritus de competición. El jugar *con* el otro y no *contra* el otro aporta a la construcción de confianza y viceversa la confianza a la libre expresión – y finalmente a la creación colectiva.

1.3. Ejercicios de activación, confianza y preparación

Se recomienda al inicio de las sesiones y sobretodo del proceso de construcción del grupo, proponer ejercicios para que cada quien construya confianza con su propio cuerpo y se disponga física y mentalmente al proceso. Se busca que la persona pueda escuchar su propio cuerpo, estar alerta y dejar “la puerta abierta” al proceso de aprendizaje, sintiendo los bloqueos, aceptándolos y aumentando la capacidad de desbloquearlos. A continuación se proponen algunos ejercicios que se pueden llevar a cabo como una secuencia o por separado, de acuerdo al momento del proceso y a las características del grupo.

Cuando se inicia un proceso de creación colectiva es preciso realizar un “pacto”, donde los compromisos queden claros y los sueños comunes esbozados. Una forma de ir haciéndole seguimiento al proceso de constitución del grupo es realizar una fotografía grupal al inicio, en la mitad del proceso y al final. Para esto se le pide al grupo que se ubique en el espacio de trabajo cómo se sienten en relación con el resto del grupo.

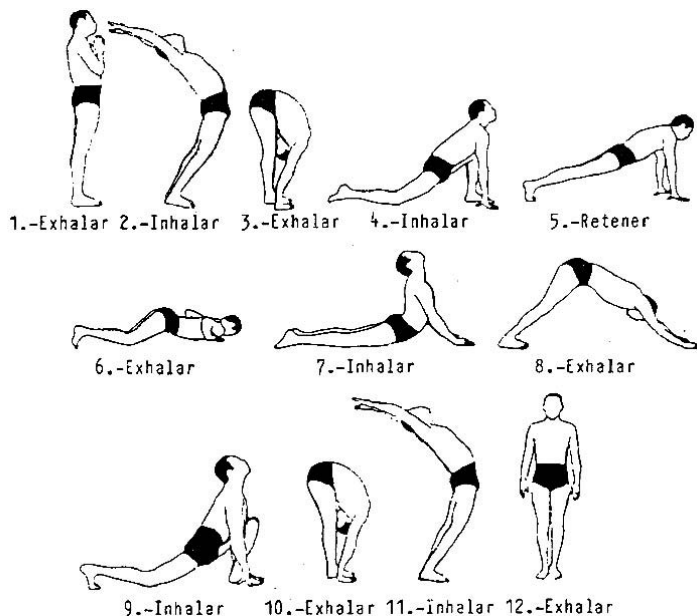
Serie Estiramientos

Individual

- Cabeza y cuello. Cada quien busca un lugar en el espacio y se sienta con el torso recto, el sacro apoyado y piernas flexionadas buscando la posición de flor de loto. Tomar conciencia de la respiración, con ojos cerrados y sin moverse. Solo sintiendo.
- Con el brazo derecho ir sobre la cabeza y poner la mano sobre la oreja izquierda.

Dejar caer la cabeza suavemente hacia la derecha. Estirar el brazo izquierdo hacia abajo, sintiendo la gravedad, con el fin de estirar el hombro y cuello. Mover el brazo izquierdo en diferentes direcciones haciendo con la mano el gesto de cerrar una botella. Dejar suelto el brazo izquierdo y, sin cambiar la posición de la cabeza inclinada, estirar el brazo derecho hacia la derecha, empuñar la mano y empujar suavemente la cabeza hasta dejarla en el centro. La fuerza la hace el brazo, no la cabeza.

- Repetir la secuencia hacia el lado izquierdo. Luego poner las manos cruzadas sobre la frente y dejar caer la cabeza suavemente hacia delante hasta que la cumbamba toque el pecho. Soltar los brazos, empuñar las manos y llevar suavemente la cabeza al centro. Poner las manos cruzadas sobre la nuca y dejar caer la cabeza hacia atrás. Levantarla suavemente con la ayuda de los brazos.
- Hombro contra la pared. Mano izquierda sobre la pared. Nos enrollamos, sintiendo como se estira el hombro. Nos desenrollamos hasta donde más resistamos. Variaciones: Con la mano hacia abajo y hacia al lado. Con la otra mano.
- Saludo al sol. Serie de movimientos del yoga que permiten sincronizar la respiración, trabaja la flexibilidad de la columna vertebral, centrando la mente en el presente.



Variante. Piernas estiradas, brazos tocando el piso y pies entre las manos. Estirar brazos hacia delante y piernas hacia atrás, tocando los talones el piso, formando la posición de “pirámide” de yoga (espalda recta, cabeza relajada, piernas estiradas y talones sobre el piso). Pierna izquierda estirada y pierna derecha flexionada. Cambiar a la otra pierna. Volver a la posición de “pirámide”. Llevar las manos hacia los pies (caminar con las manos, conservando las piernas rectas) y levantar lentamente el torso. En esta posición, cruzar la pierna derecha sobre la izquierda, de tal forma que los pies queden juntos. La pierna que cruza se flexiona un poco, la otra se mantiene estirada. Cambiar de lado.

En parejas

Variante 1. Una persona se sienta en la colchoneta con sus piernas estiradas hacia el frente estiradas y la otra se arrodilla detrás apoyando su cuerpo en la espalda de su compañero/a. La persona que está sentada busca tomar con sus manos sus pies y “besar” sus rodillas, mientras su compañero/a le empuja suavemente con su cuerpo, ayudándole con masajes en las piernas, espalda y caderas. Se repite el ejercicio variando la posición de las piernas de quien está sentado: Piernas abiertas – torso en medio de las piernas. Piernas abiertas – torso hacia pierna derecha y luego hacia pierna izquierda. Quien está sentado/a se arrodilla, luego separa lentamente sus piernas de tal forma que su cadera (hueso sacro) se siente en el piso y muy lentamente y en la medida de sus posibilidades⁹ lleva su espalda hacia atrás hasta tocar el piso y acostado estirla.

Luego se intercambian los papeles. Quien realizó el estiramiento, ahora apoya detrás y viceversa.

Variante 2. La misma serie anterior de pie. Se busca estirar piernas y toda la zona lumbar, siempre buscando relajar la cabeza. Quien apoya empujando, masajea suavemente piernas, cadera y torso de su compañero/a.

Serie activación energética

- Sentados/as con el torso derecho y en una posición cómoda hacer presión con los dedos anulares y luego círculos (6) de derecha a izquierda y de izquierda a derecha en los siguientes puntos energéticos:
 - En donde comienza las cejas. Arriba de los lagrimales (quizás se siente un poco de dolor).

9. Es importante que cada quien descubra sus propios límites. Se sugiere que antes de cada ejercicio de este tipo, la persona que facilita aclare que no se recomiendan para personas que tienen problemas con la columna y las rodillas, invitando al autocuidado, pero igualmente a la auto-exigencia.

- En el medio de las cejas, debajo.
- Al final de las cejas.
- Debajo del globo ocular, en el centro, sobre el hueso.
- En las articulaciones de la mandíbula.
- Masajear la mandíbula con las yemas de todos los dedos, con determinación.

Serie encuentro y confianza¹⁰

- Círculos de palmas. Se sugiere que la persona facilitadora inicie la primera ronda hacia un solo lado, (por ejemplo a la derecha). Gira el tronco, mira la persona a su derecha a los ojos y aplaude. Quien recibe el aplauso lo entrega a su compañero/a de la derecha y así hasta que regrese a la persona que inició.
- Así se pueden hacer varias rondas, hasta que todos/as lo hagan adecuadamente. Es importante que todo el cuerpo entre en comunicación (incluyendo la mirada) y que solo se pasa el aplauso, una vez se ha recibido. Es opcional que se vayan sacando a las personas que no lo logren hacer. Lo importante es propiciar el encuentro e invitar a estar presentes “aquí y ahora”. No la competencia. Aunque quizás aparezcan las risas y comentarios, se invita al grupo a hacerlo en silencio.
- Variaciones. Después de varias rondas hacia un mismo lado, se puede cambiar de lado. Y posteriormente cada quien puede decidir el lado hacia donde pasar el aplauso. Luego de que se ha creado un ritmo grupal, se propone una variación. Si alguien decide agacharse, el aplauso se pasará a la persona que sigue quien deberá continuar con el juego.
- Toque y aplauso. En círculo quien facilita da un toque suave a la espalda de su compañero/a de la derecha. Este debe enviar un aplauso a cualquier persona del círculo. Quien lo recibe a su vez da un toque en la espalda a su compañero de la derecha. Así hasta que se vaya creando un ritmo grupal. Es importante que todos/as participen y que se mantenga la comunicación a través de las miradas, más que a través de las palabras.
- Círculo de comunicación. En silencio y en comunicación a través de la mirada. Quien empieza (preferiblemente quien facilita) elige una persona, la mira y ésta le acepta con un sutil gesto de cabeza. Inmediatamente quien inició se dirige hacia el puesto de esta persona que le ha aceptado, quien a su vez elige otra persona. Ésta le aceptará y entonces intentará moverse de su lugar para darle espacio a la persona que se dirige hacia su puesto. De tal forma que se vaya creando un ritmo

10. Para profundizar Ver: Boal, A. Juegos para actores y no actores. Edición ampliada y revisada. Teatro del oprimido. Editorial Alba. España. 2008.

de “miradas y aceptaciones” que genere un movimiento fluido y coordinado. Es importante que la persona que facilita invite al silencio, bajo la consigna de que con la mirada podemos ponernos de acuerdo e ir construyendo un ritmo común.

- Serie Nombres

El bautizo. Se crea un círculo bien delimitado. De pie y con las manos sueltas. Quien facilita da la consigna que cada persona debe pasar al centro, decir su nombre en voz alta y diciendo un adjetivo que empiece con la primera letra del nombre, acompañándolo con un gesto o movimiento corporal claro y preciso. Por ejemplo: Ana + Alegría + gesto. Se puede repetir la ronda, para reforzar, si no son demasiados los participantes. En una segunda ronda, cada persona (una a una) da un paso adelante en silencio y sin hacer ningún gesto. Los demás deben dar el paso al frente simultáneamente y decir el nombre, el adjetivo y el gesto que corresponde a la persona.

La bienvenida. Después de hacer una ronda de nombres, suponiendo que están más o menos memorizados, el grupo le va a dar la bienvenida a cada compañero/a. La persona que facilita tira una pelota pequeña a cualquiera del grupo. Quien recibe debe correr hacia algún lado del salón, todos/as le deben seguir. La persona se detiene cuando quiera y voltea a ver al grupo. En este momento todos/as dicen su nombre gritando, como dándole la bienvenida. Inmediatamente este tira la pelota a otra persona y el resto del grupo le sigue. Así hasta que pasen todos/as.

No quiero pelado el puesto de al lado. Se crea un círculo de pie, con las manos sueltas. Quien facilita dice la consigna cantando. Con una música sencilla, fácil de repetir: “No quiero pelado el puesto de al lado, quiero que (Ej. María) se haga a mi lado”. Quien inicia elige una persona del grupo, canta la canción diciendo su nombre. La persona que ha sido elegida sale de su puesto y se hace al lado de quien le ha llamado. La persona que estaba al lado izquierdo de quien ha sido llamado y que ha dejado su puesto, tendrá ahora el turno. Deberá escoger otra persona y cantarle la canción. Así hasta que todos/as pasen al menos una vez.

- El balanceo. De manera individual, cada uno(a) de pie, con las piernas estiradas, la espalda recta y la mirada al frente se balancea pegada la planta de los pies en el piso, buscando su equilibrio hacia adelante, hacia atrás y hacia los lados; intentando ser consciente del punto máximo de inclinación en cada uno de los balanceos.

Seguidamente, por parejas se paran frente a frente, se toman de los brazos. Es decir las manos deben sujetarse de los brazos del otro. Los pies están apenas tocándose frente a frente. Con brazos y codos estirados, manteniendo contacto con la

mirada y en silencio, se baja lentamente buscando el equilibrio entre los dos. Y de igual forma se sube. Se puede repetir el ejercicio las veces que cada pareja desee.

En grupos de tres personas, dos personas se paran frente a frente y la tercera persona en el centro, de tal forma que quede frente a frente de una y dándole la espalda a la otra. Se alinean. La persona del centro cierra los ojos, se relaja, sus brazos a los lados, las piernas estiradas y se deja caer como una “guadua movida por el viento” sin despegar los pies del piso. Las otras dos personas la reciben con las manos, preparando todo el cuerpo de tal forma que puedan contener el peso de su compañero/a y producirle la confianza de que no le dejará caer. Se balancea a la persona del centro de lado a lado, hasta que ésta decida parar. Se cambian de rol y se invita a que se haga en silencio.

- Variante. Lo mismo que el anterior, solo que esta vez los grupos serán más numerosos (entre 5 y 8 integrantes). Voluntariamente por turnos pasarán al centro quienes serán las guaduas. El resto del grupo debe permanecer muy cerca para no dejar espacios y recibirle con las manos, empujándole suavemente, apoyando el peso con todo el cuerpo.
- Hipnotismo colombiano¹¹. Una persona pone la mano a pocos centímetros de la cara del otro; este, como hipnotizado, debe mantener la cara siempre a la misma distancia de la mano del hipnotizador, los dedos y el pelo, el mentón y la muñeca. El líder inicia una serie de movimientos con las manos, rectos y circulares, hacia arriba y hacia abajo, hacia los lados, haciendo que el compañero ejecute con el cuerpo todas las estructuras musculares posibles, con el fin de equilibrarse y mantener la misma distancia entre la cara y la mano. Las manos del hipnotizador no deben hacer nunca movimientos muy rápidos, que no puedan seguirse. El hipnotizador debe ayudar a su compañero a adoptar todas las posiciones ridículas, grotescas, no usuales. Al cabo de unos minutos, se intercambian los papeles de hipnotizador e hipnotizado. Pasados unos minutos más, las dos personas se hipnotizan mutuamente.

Variantes. Hipnosis con las dos manos/ Hipnosis con las manos y los pies/Hipnosis con cualquier parte del cuerpo.

El primer día, después de un ejercicio de calentamiento físico muy extenuante, nos paramos en silencio, con los ojos cerrados y nos dimos a la tarea de sentir por qué estábamos allí, qué queríamos. Sentí mucho miedo. Tal vez ese miedo a abrirse a los demás. (Estudiante del diplomado).

11. Tomado de Boal, A. *Op.Cit.* Pág. 142.

1.4. Un ejercicio de Teatro Imagen

Tal y como lo planteaba Boal (2008:137), este tipo de juegos busca que cada persona “tenga un mejor conocimiento del cuerpo, sus mecanismos, sus atroñas, sus hipertroñas, su capacidad de recuperación, reestructuración, reorganización”. Se busca *desmecanizar* el cuerpo y prepararlo para la creación. Por lo tanto, se sugiere que antes de empezar a crear imágenes e improvisar, se lleven a cabo ejercicios que, como lo plantea la “poética del teatro del oprimido”, sentir todo lo que se toca, escuchar todo lo que se oye, activar los distintos sentidos y ver todo lo que se mira.

A continuación se describe un posible camino para la construcción de imágenes. Un punto de partida para la creación colectiva teatral.

- **Círculo con pelotas.** En círculo una persona lanza la pelota, quien la recibe hace lo mismo. Se trata de recibir y lanzar la pelota a las mismas dos personas. Quien inicia el juego introduce una o dos pelotas más, según el grado de concentración del grupo. Se invita al silencio, la concentración y la búsqueda de un ritmo grupal.
- **Caminata consciente:**
 - Cada quien camina por el espacio, buscando llenar los espacios vacíos.
 - Moverse en diferentes niveles (alto, medio y bajo).
 - Caminar hacia un objeto y nombrarlo. Así con varios objetos por todo el salón.
 - El mismo ejercicio anterior, pero esta vez diciendo otro nombre diferente. El que venga espontáneamente.
 - Pausa para compartir cómo nos sentimos en relación con el espacio al inicio y al final del ejercicio.
 - Continuar con la caminata en nivel alto, conscientes del espacio.

Al sonido de la palmada buscar una pareja y agarrarla. Detener la imagen. Se pide reforzarla hasta que se forme una escultura de a dos que muestre con claridad la intención. Repetir varias veces con diferentes parejas.

Continuar con la caminata, conscientes del espacio y al sonido de la palmada saltar y caer en los brazos o sostener a otra persona. Debe ser espontáneo, dejándose llevar por el impulso y en silencio. Se continúa la caminata y se buscan otras parejas.

- **Círculos concéntricos**

Una persona se ubica en el centro. Alrededor se forma un círculo. De manera intercalada la mitad de las personas del círculo dan un paso al frente, de tal for-

ma que se formen dos círculos alrededor de la persona del centro. Debe dejarse suficiente espacio para poder moverse libremente.

Quien está en el centro empieza a moverse muy lentamente dejándose llevar por su cuerpo. Quienes están en el círculo del centro (Círculo 1), eligen una parte del cuerpo de esta persona, le observan y van generando un movimiento lento inspirado en lo que observan. De igual forma, las personas que están en el círculo de afuera (Círculo 2), eligen una parte del cuerpo de la persona que tienen al frente y se mueven lentamente inspirados/as por el movimiento de alguna parte de su cuerpo. Se invita a que los movimientos sean muy lentos, a moverse en diferentes niveles, a que vengan de impulsos, en silencio. Después de un tiempo, lentamente cada quien se desplaza por el espacio buscando alejarse de la persona que tiene al frente, sin perder el contacto visual. Se vuelve al lugar del inicio reduciendo paulatinamente la velocidad hasta quedar en quietud. Se socializa lo que se sintió.

- Filas paralelas

Se hacen dos filas paralelas, cada quien con una pareja al frente y separadas por un espacio amplio. Una de las dos personas se desplaza hacia el otro lado con un movimiento claro y definido. Quien está al frente observa e imita el mismo movimiento. Cuando se encuentran en el centro, la persona que estaba imitando el movimiento crea uno propio y llega hasta el otro lado. La primera persona continúa con el que inició. Así cada pareja.

- Esculturas espontáneas con objetos

- Por parejas se camina rápidamente y se detienen un metro antes del objeto, deteniendo la imagen.
- Lo mismo que lo anterior, buscando relacionarse entre sí y con el objeto, en diferentes niveles (alto, medio o bajo)
- Se pone una silla en un lugar del espacio. Una persona crea una imagen con la silla, la sostiene. Entra otra y se relaciona con esta imagen que ha creado su compañero/a. La primera persona sale y la segunda se queda. Entra una tercera a continuar. Así sucesivamente.
- La última persona que quedó del ejercicio anterior permanece en escultura. Entran una a una las otras personas formando una escultura colectiva. Cuando esté conformada, van saliendo y entrando por turnos para poder observarla desde afuera.

- Escultores/as y esculturas

Por parejas, uno hace de escultor y otro de “barro”. Quien esculpe crea una imagen con su compañero/a, quien se deja moldear. Cuando las esculturas están ter-

minadas, se abre la “exposición” y el resto del grupo observa, interpreta la imagen que ve y le ponen un nombre. Se intercalan los papeles.

- Escultura o imagen grupal

Por grupos se construye una escultura (imagen) que represente la familia real colombiana. El proceso se hace en silencio, de forma colectiva, dejándose llevar por el cuerpo. Cuando se ha llegado a un consenso sobre la imagen se sostiene. De igual forma construyen la imagen ideal de la familia. Posteriormente se va construyendo la imagen de transición de la imagen real a la ideal con movimientos claros y definidos. Se debe buscar el consenso con el diálogo escénico, ino verbal! Se debe volver a la imagen inicial dinamizándola conforme con la intencionalidad de cada quien, sin perder la comunicación con el resto del grupo. ¿Qué tengo que cambiar?, ¿cuál es el impulso que me genera un cambio en mi posición?

Es importante reforzar en varias etapas la intencionalidad de la figura o el rol que cada quien desempeña en la imagen: ¿para dónde quiere irse?, ¿cuál es su deseo?, ¿cuáles son los aliados para generar él cambio?, ¿qué quiere mi mano?, ¿mi pie? Preguntas que brotan de los deseos afectivos y corporales. Es necesario dejar que salga el impulso, escuchar el cuerpo, posicionarse, decidirse, comunicarse con los demás (sin hablar) y revisar. ¿Qué pasos definitivos necesito para llegar a la realización de mi deseo? ¿Qué es lo que quiero verdaderamente?

Cada grupo muestra sus imágenes al resto del grupo. A partir de los comentarios de los demás, se trabaja en la transición con detenimiento, buscando que los movimientos respondan a impulsos del cuerpo, a movimientos verdaderos. Se hace la plenaria general para compartir sensaciones, preguntas, comentarios.

En el segundo módulo del diplomado realizamos este ejercicio de teatro imagen y nos resultó muy difícil construir una verdadera transición de la imagen real a la ideal. ¿Qué nos pasó?, ¿por qué nos resulta tan difícil seguir los impulsos de nuestro cuerpo?, ¿cómo lograr la comunicación con los demás, sin perder la conexión consigo mismo/a?

Los impulsos verdaderos se reconocen de los que han sido racionalizados y frenados. El cuerpo tiene su propio lenguaje y sabiduría y es preciso permitirle que hable. Que tome por momentos lugar de la razón, para que emerjan otras voces, otras miradas, otras formas e interpretaciones de la realidad.



2. ACTUACIÓN

2.1. Exploración y reconocimiento de las capacidades creativas

¿Qué es un impulso orgánico?

¿Cómo pasar del impulso físico, al impulso respiratorio, al vocal?

¿Cuál es la relación entre columna vertebral e impulso?

¿Cómo se produce la voz humana y cuál es su relación con el cuerpo-mente?

¿Cuál es el papel la respiración y el manejo del aire en la producción de la voz?

¿De qué manera nuestros patrones corporales, emocionales y psicológicos están apoyando o inhibiendo nuestra comunicación creativa?

Estas preguntas pueden servir de guía para que las personas que inician un proceso de creación teatral reflexionen en torno a la relación entre el cuerpo orgánico y sus impulsos físicos, respiratorios y vocales a favor de la libertad creativa.

Para este fin, se plantean a continuación una serie de ejercicios teatrales, de voz, movimiento y ritmo que buscan que cada persona:

- Ejercite habilidades de escucha y observación de los impulsos corporales para reconocer bloqueos que limitan, o posibilidades que alimentan el hábito de la creatividad.
- Practique y ejercite su habilidad creativa, intelectual, física e imaginativa al igual que su cooperación creativa: la habilidad de crear con otros.
- Experimente la producción de la voz y el habla desde un punto de vista holístico contemplando su relación con cuerpo, mente y espíritu.
- Incorpore herramientas que le permitan descubrir su voz y comenzar a explorar su potencial expresivo, creativo y liberador.

Se va de *lo físico, a la voz y a la imaginación*. Una exploración entendida no en forma lineal sino en espiral, revisitando continuamente las dimensiones: cuerpo, voz e imaginación, encaminándose hacia su liberación y la conciencia sobre los mismos. El trabajo corporal habrá de dar cabida a la liberación del impulso respiratorio y de ahí paso al impulso vocal. Las imágenes y asociaciones también como posibles impulsos a seguir y sostener. Y *de lo abstracto a lo concreto*: Como una estrategia para desarro-

llar el hábito de la creatividad, comenzar un movimiento/frase a partir de un impulso físico y luego dejarlo que encuentre su propia forma en la libertad de la improvisación.

Juegos teatrales

Conexión

Círculo de comunicación. Darle la bienvenida al otro, ceder el lugar y buscar otro. Búsqueda de conexión y escucha a través de un ritmo colectivo (Ver Capítulo 1.)

Caminatas. Hacer énfasis en el propio modo de caminar (ritmo, cojeras, impulsos, contracciones, etc.). Aumentar o disminuir las formas corporales que surgen. Cada quien se pone de pie y toma conciencia de su posición y de su respiración. Las personas se ubican detrás de una línea imaginaria y cuando sienta el impulso se cruza la línea imaginaria, diciendo en voz alta una palabra que surja y que esté relacionada con la intención del trabajo de este día. Se busca pasar del impulso físico de movimiento al respiratorio y al vocal. Terminar en una palabra o frase para exploración individual y/o colectiva.

Hacia lo creativo

Corrientes. Búsqueda de la conexión con el espacio y con el ritmo grupal, llevando el impulso desde el pecho. Acompañar otras corrientes en el espacio y volver a la personal. Creación de patrones de movimiento e interacción con el espacio.

El ejercicio consiste en correr por el espacio, intentando identificar las corrientes de energía provocadas por los movimientos individuales y del grupo, acompasando dicha energía con la de cada quien hasta lograr un ritmo colectivo, teniendo siempre presente que el eje de la expresión y el movimiento son los impulsos.

La columna vertebral y los impulsos

Alineación: Pasar de la alineación de la columna vertebral de pie a su alineación en el suelo. Ejercicio de visualización individual de la columna buscando distribuir equitativamente el peso del cuerpo de manera que se pudiese alcanzar un punto neutral; desde dicho punto se va descendiendo lentamente hasta llegar al suelo, intentando desde allí encontrar posibilidades de movimiento que implicarán a la columna. Observación de la respiración en el suelo, seguir el momento que origina el paso del aire por el cuerpo y dejar que afecte la columna y así que el impulso respiratorio motive al impulso físico.

Dejar que el impulso físico y respiratorio informe al impulso vocal y de ahí se pase a la incorporación de imágenes. ¿Quién soy?, ¿en qué situación me encuentro? Interacción con los otros, las imágenes y “seres” que aparecen dentro de esta búsqueda.

La Nebulosa

De lo caótico, abstracto a lo creativo definido. Pasar de movimientos caóticos a movimientos repetitivos, al juego de improvisación entre A y B o A, B y C.

A pasa al frente y se mueve “caóticamente”, soltando todo el cuerpo. B entra y se “contagia” de este caos. A propone una improvisación (cuerpo y voz) a la que B reacciona. Terminan y salen de la escena. Así hasta que pasen todos. Después se realiza el mismo ejercicio de improvisación en tríos.

Voz y Movimiento

Triángulos

Formación de triángulos equiláteros en todo el espacio con todos los participantes. Se delimita un espacio en el salón y cada quien se ubica de acuerdo como se sienta frente al grupo. Estando en este lugar se toma conciencia de la posición del cuerpo y de la respiración, con los ojos cerrados. Cada quien abre sus ojos y se desplaza por el espacio. Sin hablar, elige a dos personas y forma un triángulo equilátero, hasta que lentamente el grupo vaya encontrando la quietud.

Introducción a Secuencia Básica de Desestructuración de *Fitzmaurice Voicework*¹²

Temblores

- **Posición bebé feliz:** Cada quien busca su colchoneta y se acuesta boca arriba. Lleva las rodillas al pecho, con las manos debajo de las rodillas y los pies en posición “flex” (con los talones estirados hacia arriba). Se estiran lentamente las piernas con los pies en flex hasta encontrar el temblor. El resto del cuerpo descansa sobre la tierra y si no se tienen problemas con las rodillas, se giran los pies hacia el centro. Todo esto con mandíbula abierta y sacando la voz a través de suspiros. Flex-punta-Flex, se dejan los pies de nuevo al piso. La misma postura con las manos sobre el pecho y las palmas hacia el techo, produciendo un temblor que acompañe al de las piernas.

Variante: La misma posición pero con las manos debajo del sacro. En esta posición imaginar que se ilumina la columna desde el sacro hasta el axis (vértebra cervical) con una luz amarilla imaginando el espacio entre las vértebras. Dejar salir la voz con esta imagen, mientras las piernas y los pies se estiran hacia el techo en temblor.

12. <http://www.fitzmauricevoice.com/writings.htm>

- Posición libro abierto: En la misma posición anterior, con la diferencia que las manos toman los pies (o el talón o pantalón si no se alcanzan los pies) y se abren las piernas hasta encontrar el temblor. Mandíbula relajada, el resto del cuerpo “abandonado” al piso y se deja sacar la voz.

Arcos de apertura

- Posición cobra modificada: acostados/as boca abajo, manos debajo de los hombros, codos contra el cuerpo y levantar el pecho con las manos, manteniendo los glúteos, la cabeza y la mandíbula relajados, dejando que salga la voz.
- Posición caballito o mecedora: Acostados/as boca abajo la mano izquierda toma el pie izquierdo y la mano derecha el pie derecho. Las piernas empujan hacia debajo de tal forma que el pecho se levante. La cabeza y los glúteos permanecen relajados. La fuerza la hacen las piernas. En esta posición dejar salir la voz.
- Posición arco arrodillado: de rodillas, pecho contra las piernas, brazos extendidos en el piso, cabeza relajada y glúteos sobre talones. Se siente una fuerza que jala los brazos hacia delante y otra fuerza opuesta, los glúteos hacia atrás. Se estira de esta forma la columna. En esta posición dejar salir la voz esta vez más sostenida y pronunciar el nombre. Levantar el torso, los dedos de los pies se doblan y el pecho se levanta. Se gira hacia la derecha y la mano toca el talón derecho. Lo mismo hacia la izquierda. La imagen: el ombligo abierto al mundo, la fuerza se hace en el centro y es como si las manos cumplieran el papel de no dejarnos caer hacia delante. La cabeza hacia el frente. Dejar que venga el temblor si viene y sacar la voz. Se sostiene la posición un rato y luego el torso y la cabeza se giran hacia la izquierda, se retira la mano. Se gira después hacia la derecha y se retira la mano. Se vuelve a la posición de rodillas. Se repite la secuencia, siempre sacando la voz.

Si durante los ejercicios se siente sed, es preciso tomar agua o morderse los cachetes por dentro para producir saliva. Procurar siempre tener la mandíbula suelta, apertura y dejar abierto el flujo del aire.

Ejercicio de Foco y direccionalidad

Levantarse del piso y buscar un punto en el espacio donde proyectar la voz. Imaginar que sale del “tercer ojo” o el entre ceño. Caminar por el espacio en diferentes direcciones imaginando que la voz sale de diferentes partes de la cabeza: el tercer ojo, los lados, la parte de atrás. Estiramiento de brazos y hombro contra la pared (ver ejercicio de estiramiento Capítulo 1.), abriendo el pecho imaginando que se está ante un público.

Burbuja de estiramientos

Expandir la burbuja con todo el cuerpo. Pasar del impulso físico de movimiento al respiratorio y al vocal. Terminar en una palabra o frase para exploración individual y/o colectiva.

Cada quien camina por el espacio moviendo los brazos arriba y a los lados. Encuentra un lugar y crea una burbuja. La “dibuja” con su cuerpo y la va agrandando lentamente hasta encontrar las burbujas de los compañeros y compañeras. En este desplazamiento “entre burbujas” cada quien deja salir la voz y una palabra relacionada con su sentimiento, con su imagen. Decir la palabra a las otras personas en tono neutro. Luego cambiando de emociones (rabia, ternura, tristeza, etc.). Encontrarse con una pareja y continuar diciendo la palabra con imágenes particulares como: lavar, acariciar, etc. La palabra “lava” al otro, lo acaricia.

Continuar caminando por el espacio, expandiendo y contrayendo el cuerpo. Sintiendo grandes y pequeños. Dejando que salga la voz en diferentes tonalidades. Encontrar un lugar, piernas estiradas y cuando los brazos caen hacia el piso hacer sonidos agudos y cuando suben al techo, sonidos graves. Hacerlo como si fuera un círculo, una modulación que no se interrumpe.

En un círculo por parejas se ejercita la respiración diafragmática, buscando que el pulmón baje y “la barriga” se infle. Intentar dejar la respiración que infla el pecho. Luego cada quien hace la postura corporal acompañada de la voz de tres figuras: la diva operática, la matrona paisa y el duende. Se camina por el espacio conservando la intención de cada uno de estos “personajes”

Ejercicio de integración-improvisación

A partir de un texto predeterminado (diálogo corto y de fácil recordación) trabajar por parejas una improvisación intentando aplicar los ejercicios corporales y de voz trabajados durante el día.

LA VOZ DEL CUERPO

Salieron otros rostros, otras voces, sonidos diferentes.
Salieron ruidos de león rumiante, la voz de un leoncillo en el vientre.
Desperté y sentí miedo, era un miedo profundo y sin limitaciones.
Mi cuerpo no era mi cuerpo, me di cuenta que no estaba dormido y las voces extraídas de mi cuerpo seguían alrededor sin querer irse. El aire era la fuerza del cuerpo.
Vi otras voces, con otros rostros, y me di cuenta que era la voz del cuerpo

Fredy Yhoany Morales
(Participante del diplomado)

2.2. El ritmo y el contacto

El actor o el bailarín es aquel que sabe incidir el tiempo. Concretamente: esculpe el tiempo en ritmo, dilatando o contrastando sus acciones. El origen está en la palabra griega *Rhythmos*, del verbo *Rheo*, fluir. Ritmo significa literalmente manera particular de fluir.

Durante un espectáculo el actor o bailarín, hace fluir aquello que cotidianamente experimenta de modo abstracto o de manera no plenamente consciente: el tiempo medido por los relojes o calendarios. El ritmo materializa la duración de una acción. Crea suspenso y expectativa. Se experimenta como una pulsación, una proyección hacia algo que a menudo se ignora, un fluir que se repite variando, una continuidad que se niega. Incidiendo el tiempo, el ritmo lo vuelve *Tiempo en vida*.

Cuando se dice ritmo, se dice también silencio o pausa. En efecto éstos son el tejido fundamental sobre el cual se desarrolla el ritmo. No hay ritmo si no se tiene conciencia de ellos. Aquello que diferencia dos ritmos no son los sonidos o movimientos producidos sino el modo como se organiza el silencio o la pausa.

Existe un fluir que es una alternación continua, variación, respiro, que protege la melodía de cada acción. Hay otro fluir que es monótono y se asemeja a la consistencia de la leche condensada. Este último en vez de mantener despierta la atención de los espectadores, los adormece.

El secreto de un *Ritmo en vida*, como el de las olas del mar, las hojas al viento, las llamas del fuego, radica en las pausas. Estas no son estáticas sino transiciones, mutaciones entre una acción y otra. Una acción termina y se detiene por una fracción

de segundo creando un impulso que es el impulso de la acción sucesiva. El modo de evitar los esquemas y estereotipos consiste en la creación de silencios dinámicos: energía en el tiempo.

Se debe saber hasta qué punto se puede dilatar la pausa-transición. Ésta permite al actor, moldear y dirigir la percepción del espectador. Jugar con el dinamismo del ritmo permite quebrar la influencia de la educación que hemos recibido, los hábitos que hemos adoptado mecánicamente. A través de la alteración del ritmo cotidiano podemos crear diferentes niveles de calidad en nuestra presencia.

Ahora podemos comprender por qué a menudo un espectáculo no consigue estimular nuestra atención: como espectador prevemos a nivel sensorial aquello que el actor está por realizar. Sus acciones o su ritmo al ejecutarlas se vuelve predecible. Se pierde la sorpresa. El problema consiste en: ¿cómo puede un actor estar presente en cada acción y hacer surgir la sucesiva como una sorpresa para sí mismo y para el espectador cuando éste ya conoce la sucesión de acciones que debe realizar?

El actor debe realizar la acción negándola. Existen muchos modos de negar una acción. En vez de continuar en la dirección previsible se puede cambiar de rumbo. Se puede iniciar desde la dirección opuesta. O quizás retener la acción, respetando la precisión de su dibujo. Se pueden dilatar las pausas-transiciones. Realizar una acción negándola significa inventar en su interior una infinidad de micro ritmos. Esto obliga a estar cien por ciento en el acto que se ejecuta. Entonces la acción sucesiva nacerá como una sorpresa para el espectador y para uno mismo.

Para asimilar estos principios es necesario entrar en el terreno de la experimentación. Por lo tanto, se propone dividir el trabajo en torno al ritmo en tres etapas prácticas:

El reconocimiento de las capacidades rítmicas

Para esta primera etapa, descubrimos el ritmo que somos. Cada uno de nosotros posee un ritmo natural que lo caracteriza, y a partir de ese ritmo, podemos comprender la riqueza que se esconde en ese principio esencial en el trabajo del actor. En esta primera exploración, nos desinhibimos. Nos acercamos libremente a nuestro propio ritmo a través de las marchas, de los juegos, de los ejercicios de escucha, de melodías que surgen de la espontaneidad, de una necesidad de expresarse. El participante comprueba el grado de facilidad o dificultad que se presenta al realizar los ejercicios y, al mismo tiempo, las posibles soluciones que tiene a su alcance.

Partimos de ejercicios de disociación con las diferentes partes del cuerpo: Marcar un ritmo con las palmas mientras se lleva otro ritmo con los pies, contar números

mientras se realizan series de movimiento, desplazamientos grupales marcando un compás común, ejercicios de memoria corporal, sensibilización musical teniendo como base el sonido del tambor y otros instrumentos de percusión.

- Cada quien camina hacia un espacio de la sala en donde se sienta cómodo/a, sintiendo el por qué ese espacio le es cómodo y lo hace consciente; luego camina hacia otro punto del espacio donde se sienta incómodo/a, tomando la misma conciencia.
- Se camina por todo el espacio experimentando con todo el cuerpo tensión, relajación, introspección, extroversión. Luego se aumenta la complejidad poniendo el cuerpo en los planos alto, medio y bajo y en diferentes ritmos y velocidades (rápido, lento, medio). Y por último, caminando en equilibrio, desequilibrio y cayendo al piso aprovechando el impulso.

Serie de ejercicios de disociación: Todos en círculos hacemos ejercicios de disociación.

- Con los dos brazos seguir la siguiente secuencia:
 - Al frente.
 - Hombros en el mismo lugar, los brazos suben 90 grados en ángulo recto, de tal forma que queden las palmas de las manos frente a frente.
 - Se abren los brazos a cada lado (abriendo el pecho). Formando ángulos rectos.
 - Mano derecha debajo del hombro izquierdo- mano izquierda debajo del hombro derecho.
 - Cada brazo baja a su respectivo lado. Las manos cerca de la cintura, con las palmas hacia dentro, sin tocar.
 - Repetir la secuencia, primero el brazo izquierdo y después el brazo derecho.
- Contar con los dedos: el pulgar recorre las yemas de los cuatro dedos. Cada uno corresponde a un número y se cuenta en voz alta las siguientes secuencias sin parar, todas/os al mismo tiempo.
1 2 3 4 / 2 3 4 / 1 3 4 / 1 2 4 / 1 2 3
- Contar en voz alta, encontrando el mismo ritmo colectivo: 1 – 100, 2 – 99, etc.
- Con los pies formando un cuadrado: Cada quien en su puesto forma un cuadrado, siguiendo el ritmo con los pies: pie izquierdo a la izquierda – pie izquierdo adelante – pie derecho a la derecha – pie derecho atrás.

- Variaciones del mismo ejercicio:
 - Contando la serie de números (1 2 3 4, 2 3 4, etc.)
 - Contando la misma serie de números, haciendo énfasis en el 3.
 - Con el tronco acompañando la dirección del pie.
 - Con el tronco en dirección contraria al pie.
 - Con la cabeza acompañando la dirección del pie.
 - Con la cabeza en dirección contraria al pie.
 - Con los brazos acompañando la dirección del pie.
 - Con los brazos en dirección contraria al pie.
 - Dando un giro sobre el mismo eje antes de terminar el cuadrado.
- Cada uno en su puesto y luego en filas, hacer la siguiente secuencia de ejercicios con los brazos.
 - Brazo izquierdo adelante – brazo derecho arriba.
 - Los dos brazos arriba de la cabeza, formando un arco (posición de bailarina).
 - Brazo derecho adelante – brazo izquierdo arriba.
 - Brazo izquierdo extendido a la izquierda – brazo derecho sobre el costado derecho del pecho.
 - Brazo derecho arriba – brazo izquierdo abajo (formando una “línea” oblicua)
 - Brazo derecho extendido a la derecha – brazo izquierdo sobre el costado izquierdo del pecho.

La aplicabilidad de las capacidades

Para esta segunda etapa, encontramos los medios que nos permiten aplicar directamente las nociones de ritmo descubiertas. Aquí prestamos especial atención en la escucha. Nos encontramos con el otro, con su ritmo, con su respiración, con su pulsación. Entramos a componer, a generar partituras rítmicas grupales. De esta manera experimentamos la incidencia que tiene el encuentro con los demás.

En gran parte el trabajo del actor se concentra en la relación con el otro. En esta etapa nos relacionamos desde el ritmo y desde las intenciones que pueden provocar los diferentes ritmos.

También es necesario saber imitar, saber seguir y reaccionar al otro. Gran parte de los ejercicios que realizamos en esta instancia tienen que ver con la reacción, con el silencio que necesito en mí para poder abrirme a los demás. Valga decir que la impro-

visación es vital para tener puntos de partida. Improvisación que en la mayoría de los casos nace de una necesidad de comunicar algo a través de una secuencia rítmica.

- En parejas se camina por el espacio entre dos puntos acordados por cada pareja, mientras se practican todos los ejercicios anteriores. Dejarse caer en los brazos del otro, aprovechar el impulso para levantarse y continuar haciendo lo mismo con otra pareja. Luego en parejas estar en las mismas tensiones y luego hacer todo lo contrario a lo que hace la pareja. Cada pareja se para frente a frente, cierra los ojos y se toca sus manos para reconocerlas. Luego caminamos por el espacio con los ojos cerrados y a la señal de quien facilita, guiados por el tacto, buscamos, entre todas, las manos del compañero o compañera.
- Todos/as estamos en círculo y uno de los participantes pasa al frente de uno de sus compañeros y compañeras y lo observa detenidamente en forma lenta, dándose el tiempo necesario, y luego pasa a otro y así sucesivamente con todos hasta que llega a su lugar. Entra otra(o) al centro del círculo y los observa a todos desde allí.
- En un círculo, cada quien entra y corre con los ojos cerrados. El resto del grupo debe contenerle y hacerle sentir confianza. Vamos pasando uno por uno a correr dentro del círculo con los ojos cerrados y los otros y otras cuidan que no nos aporreemos ni salgamos del círculo. Ladrón y vigilante. Con los ojos cerrados dos personas buscan un objeto que alguien pone dentro del círculo.

La creación

Para esta tercera etapa concretamos la exploración. Se dibujan las situaciones dramáticas teniendo como base el ritmo. El participante, según su impulso creativo, utiliza la herramienta para dar forma a una idea. Entramos aquí al territorio de la creatividad.

Teniendo a nuestro favor experiencias como la disociación, las marchas, los silencios, las composiciones grupales o en parejas, construimos partituras de acción. El ejercicio consiste en afinar cada vez más la escucha, en poder fusionar los materiales creativos que surgen de la exploración.

Es importante que el participante encuentre los medios para aplicar ciertos conceptos que tienen validez en la acción. Descubrir cuáles son los pasos a seguir y de qué manera puedo valerme de la imaginación.

Finalmente, llegamos a un resultado que se convierte en otro nuevo inicio. Un resultado sobre el cual podemos seguir explorando y seguir compartiendo.

Valga decir que la retroalimentación es esencial en estos procesos y que durante las diferentes etapas, habrá un espacio para hablar de las impresiones, las dudas, las ideas que van surgiendo, etc.

Para comprobar, o mejor aún, para encontrar una aplicación a estas herramientas dadas en el taller, se trabajará alrededor de algunos cuentos cortos de tradición sufi, en donde el grupo introducirá los ejercicios y los resultados descubiertos a lo largo de la sesión. Aquí damos especial importancia a la colectividad, al trabajo en grupo. Para que el hecho teatral se dé, se necesitan mínimo dos personas. Es en el grupo donde ponemos en práctica los principios de la escucha, del contacto, del ritmo, del juego, etc.

Digamos que estos cuentos cortos y sencillos, con un mensaje poderoso y contundente, son una excelente excusa para provocar el acuerdo, la comunión, la generosidad al hacer propuestas, las negociaciones entre los que participan. Así es que medimos y nos probamos en el quehacer teatral.

- Todo el grupo en fila, siguiendo el ritmo de quien encabeza la fila. La persona que está encabezando decide cuando pasa a la “cola” de la fila, de tal forma que todas y todos propongan un ritmo.
- Cada quien busca un lugar en el espacio y lo delimita con su cuerpo. Se queda en quietud sintiendo su respiración, con los ojos cerrados y muy lentamente con los pies va marcando su ritmo interior, poniéndole una melodía suave con su voz. Lentamente cada quien empieza a desplazarse por el espacio, sintiendo los ritmos de las demás personas sin perder el propio. Se forman parejas y posteriormente tríos. Se camina por el espacio y se buscan otras personas.
- Se elige una pareja. Uno/a hace su ritmo frente a su pareja, mientras ésta la observa y escucha con atención, para luego añadir algo que complementa lo que está haciendo su compañera/o. Se sigue caminando por el espacio y se encuentra otra persona, sin hablar buscan un ritmo común. Así sucesivamente con diferentes personas.
- En círculo alguien empieza con un ritmo y lo sostiene. Sucesivamente todas y todos van añadiendo algo que lo complementa. De tal forma que al final haya una cierta armonía rítmica colectiva. Un universo sonoro.
- Como un ejercicio de improvisación, al final del proceso se realiza una improvisación en torno a un tema, intentando integrar los ejercicios realizados.

2.3. Creación de Personaje

¿Cómo puedo crear un personaje a partir de exploraciones físicas y vocales y del uso de mi imaginación y de asociaciones personales?

En este apartado se proporcionan herramientas físicas y vocales para la creación de personaje, la formulación de relaciones con los demás personajes y la interpretación de una situación dramática, con el fin de que cada persona:

- Practique y ejercite su habilidad creativa, intelectual, física e imaginativa al igual que su cooperación creativa: la habilidad de crear con otros.
- Incorpore herramientas que le permitan explorar su voz y comenzar a aplicar el potencial expresivo de ésta en la escena.
- Experimente la energía y corporalidad extra-cotidianas necesarias para el trabajo en escena.
- Se adiestre en el uso de la imaginación como herramienta creativa del actor logrando darle forma a nivel vocal y corporal.

Desde lo físico

La exploración, creación y apropiación del personaje a partir de lo físico, lo vocal y lo interior. Se abordarán así los impulsos físicos, la búsqueda de acciones físicas, la respiración, el ritmo, el flujo de energía, gestos y las memorias y asociaciones personales. Realizar caminatas cambiando el centro que origina el movimiento. Ej.: La pelvis lidera el movimiento. Caminar hacia delante o hacia atrás sintiendo el impulso desde la pelvis. Cambios de ritmo o de nivel. Dejar que salga la respiración según el movimiento, luego ir a voz, sonidos y así descubrir cuál podría ser la situación en la que está este individuo. Es una *exploración a partir de centros de movimiento*.

Se inicia el ejercicio caminando (como nos enseñan a caminar) por todo el espacio, hacer consciencia de ese caminar, cual es la parte del pie que se apoya primero al caminar y que genera ese caminar, ese ser consciente de ese caminar. Al hacer consciente el caminar se va exagerando poco a poco ese caminar, al 30%, al 60%, al 90%, al 100%, qué otras partes del cuerpo se mueven por efecto de ese caminar y qué personaje se va construyendo a partir de ese caminar, ¿quién soy?, se respira con y como ese personaje.

Posterior a ello, se hace consciencia del movimiento de la cadera al caminar y poco a poco se va aumentando ese movimiento al 10, al 50, al 70, al 100%.

Ahora se concentra la atención en el pecho, cuando se camina hacia que lado está, hacia donde se inclina y se amplía o se exagera ese movimiento, esa inclinación, a partir de ese cambio del pecho, que pasa del centro a la inclinación y al exagerar el movimiento qué personaje se crea y se recrea, sentirlo, vivirlo.

Ahora se fija la atención en el rostro, qué personaje sugiere, quién soy, exagero el gesto de ese personaje al 100%. Ese gesto del rostro permite generar un sonido. Mientras se hace consciencia de todos estos cambios en estas partes del cuerpo, siempre se está caminando por el espacio.

Estos cambios de movimiento, inclinaciones y gestos permiten la creación de uno o unos personajes. Al crear un personaje y estar desplazándose por el espacio, se abre la posibilidad a la conexión con otras miradas, con otros sonidos, con otros personajes que circulan por ese espacio, ¿cómo me afectan?, me dejo afectar por ese otro.

Para salir del personaje se sacude fuerte todo el cuerpo, pero luego se vuelve a él. El cuerpo vive las emociones, se hace consciencia de la emoción, se pueden leer y traerlas al cuerpo.

Cuando se actúa hay que escuchar el texto, el cuerpo, al otro personaje desde el cuerpo y como actores cómo nos relacionamos con el cuerpo del otro personaje.

Ejercicio de observación

La observación del “otro” como herramienta para la creación de personaje. Observar a alguien en la calle. Su postura, gesto, mirada, respiración, cómo es, cómo actúa.

- Inicia con un estiramiento de brazos con ayuda de la pared. Mover los hombros y permitir que desde ahí salga un sonido, que fluya, ese sonido se conecta al movimiento. Se ubican parejas de personas, de pie, A apoya las palmas de las manos en la pared y B se hace tras A y va tocando diversas partes del cuerpo de A, cada vez que B toca una parte del cuerpo de A, A emite un sonido que sale de esa parte del cuerpo que fue tocada por B, y luego se cambia, A toca a B.
- Se hace una representación en el salón de clase de las personas observadas durante el almuerzo. En el espacio se representan los gestos, la respiración de dicha persona, su voz, los sonidos, detalles de las partes del cuerpo, crear una estructura con esa persona observada que se pueda repetir. Cada compañero muestra a los demás dicha estructura y representación de la persona observada. Cuando se va a iniciar con la representación, la persona que está en escena cierra los ojos, se concentra en la respiración y poco a poco va modificando su cuerpo, sus gestos, sus movimientos, la respiración y al estar preparado abre los ojos e inicia la estructura.

Desde lo vocal

Desarrollo de un universo sonoro (incluyendo el lenguaje articulado) del personaje a partir de la exploración de impulsos orgánicos, vocálicos y respiratorios.

- Ejercicios de estiramiento individual y en pareja. (Ver capítulo 1)
- Cada persona toma uno de sus pies y se hace masajes (reflexología), haciendo presión con el dedo pulgar sobre la planta del pie, sentir estas presiones y como se conectan con el cuerpo. Girar el pie, exprimir el talón y sacudir el pie. Después del masaje sentir como se expande el pie, se produce otra energía, otra dinámica.
- Desde posición vertical (de pie) del cuerpo, buscar tonos graves y agudos, bajar el tronco e irradiar el sonido (puede ser de agudo a grave o de grave a agudo), sentir cómo sube o baja la energía.

Del aire a la vocal

Exploraciones en temblor o en movimiento del impulso respiratorio, al sonido blando, al sonido, a la palabra.

- Se hace un círculo grupal: Fricción de las manos, generar energía, esta fricción genera un sonido o una palabra, se susurra dicho sonido o palabra, una vez se tiene clara la palabra se ubican las manos en el vientre, se continúa susurrando, se siente la palabra y la energía y se canaliza. Acariciando el vientre y susurrando la palabra empieza a resaltarse una vocal o consonante de dicha palabra. Esa vocal, consonante o sonido se va lanzando al centro del círculo, las manos empiezan a frotar el cuerpo y ese frotar y la energía permiten el comienzo de una danza, movimiento suave, susurrando ese sonido, poco a poco se amplía el movimiento y el sonido, se busca poco a poco ampliar el espacio, manteniendo el movimiento y el sonido. Posterior a esto se regresa a la palabra que generó este sonido y continúa el movimiento y la palabra pronunciada, explorando niveles de movimiento.
- Poco a poco se va deteniendo el movimiento y el sonido, hay un desplazamiento por el espacio con ese movimiento y sonido un poco más suave y se busca un compañero, se genera una relación con ese compañero, con los sonidos y movimientos se va buscando un contacto, espalda con espalda, se comparten los pesos y se hace una respiración consciente y profunda, se detiene el sonido.
- Se forma un círculo, cada persona se ubica en posición centrada, con pies paralelos y rodillas semiflexionadas y se da comienzo a un rebote o vibración, se hace consciencia del rebote. Poco a poco se deja salir la voz, de forma fluida, natural.
- Se ubican las personas por parejas A y B y se continua con el rebote, A se hace delante de B, B toca diversas partes del cuerpo de A desde donde A debe sacar y emitir el sonido, de ese lugar sale el sonido de la voz, con una intención, es como

si el cuerpo hablara desde ese lugar. Luego A toca diversas partes del cuerpo de B. Las palabras salen de un espacio del cuerpo, esto se puede usar para crear un personaje en cuanto acción, emociones. Posterior a esto las parejas se ubican frente a frente, continuando con el rebote unen las palmas de las manos, y cada uno sigue expresando sonidos, sonidos que se envían a diversas partes del cuerpo del otro compañero y lentamente se va eligiendo el sonido que más le guste a cada uno. Poco a poco se va reduciendo el rebote y continua la palabra o sonido generando una especie de diálogo con el compañero, que haya una escucha, recrear ese diálogo y pensar en cómo sería el cuerpo de esa voz (La voz debe envolver a las dos personas, lo que permite abrir resonadores de diversas partes del cuerpo), de ese diálogo (personaje). Se crean así dos personajes, una interrelación, un juego, diálogo, una escena y lentamente se da fin a dicha escena.

Desde lo interno

Sentir. Ubicar sillas frente a frente en todo el espacio, caminar libremente por todo el espacio y poco a poco acercarse a las sillas, sentarse. Una persona se sienta frente a otra mirándose a los ojos, manteniendo la mirada. Si en algún momento se cree no ser capaz de seguir sosteniendo la mirada, dice: debo dejar de mirarte.

Y mientras se está ahí sentado se pronuncia sólo otra frase: “me siento... (Cansado, por ejemplo).

Se acercan las sillas, permitiendo que al seguir sentados las rodillas se toquen, cerrar los ojos y sentir, abrir los ojos y mirar a otra u otro compañero que esté sentado en otra silla, se observa su pecho y sus brazos, como está respirando y a la cuenta de tres adopta la posición de ese compañero observado.

Trabajo de imagen

Las imágenes y la imaginación del actor como una destreza que se puede fomentar y desarrollar al servicio de la labor creativa. Imágenes estáticas e imágenes en transformación. Uso de asociaciones personales y memorias.

Ejercicio de asociación y escritura libre

“Desestructuración” del texto: uso de los temblores como momento de exploración del texto. Luego de hacer un temblor y haber realizado una “visita a un lugar imaginario”, escribir sin censura, sin detenerse durante unos minutos.

Tomar un cuaderno y un lapicero, ubicarlo en el piso, todos se acuestan boca arriba, cierran los ojos y se imaginan una pantalla blanca, que en la pantalla aparece una puerta y que la mano va hacia la puerta y se observa todo lo que pasa ahí, desde

que se abre la puerta, ¿qué hay tras la puerta? Posteriormente se llevan las rodillas al pecho, con las manos sujetar las piernas por debajo de las rodillas y temblar. Cuando se detiene el temblor se toma el lapicero y el cuaderno y se empieza a escribir durante 30 segundos sin parar, sin pensar nada, solo dejando fluir las palabras copiamos en el cuaderno lo que queramos, una escritura libre, todo lo que se cruce por la cabeza, sin parar. Cuando la profesora indica que se debe dejar de escribir se detiene la escritura.

De lo escrito se escogen tres frases, las más significativas, para seguir trabajando con ellas. Estas frases se van a repetir, mientras se vuelve a los ejercicios de temblor. Durante el temblor se deja liberar lo que se siente y se van repitiendo las frases, seguir repitiendo las frases y combinar: temblor y expansión del cuerpo (acostados boca arriba o boca abajo cuando se hace expansión)...Las frases continúan repitiéndose y poco a poco se van poniendo de pie con la intención de decir las frases a quien se las quiera decir.

Se camina por el espacio pronunciando las frases permitiendo que aflore la emoción. Se hace un alto, se respira y se hace como si se fuera a decir la frase, pero no se dice, es como un impulso, pero no sale, una intención, pero no se dice la frase.

Se continúa caminando y se pronuncian las frases, haciendo consciencia de la respiración, poco a poco se magnifica el movimiento, a un 30%, a un 50%, a un 100%. Sólo se continúa con el movimiento, callan los sonidos y se magnifica el movimiento. Se sigue caminando y se vuelve a pronunciar la frase, se busca la comunicación con los otros y se dicen las frases, ¿a dónde se dicen? ¿a qué parte del cuerpo del otro?, ¿cuál es la intención? Se detiene poco a poco el movimiento para llegar a neutro, se ubican las manos en la boca del estómago y se hace consciencia de la respiración, se golpea con la bola del pie izquierdo el piso y luego con la bola del pie derecho.

- Se hace un círculo, consciencia de la respiración y cada una de las personas pronuncia una palabra que le haya generado todo el ejercicio, se vocaliza y se pronuncia bien, se gira a la izquierda o derecha, se le da la mano a un compañero y se pronuncia la palabra.
- Cerrar la cremallera: Desde el vientre hacia la cabeza, se cierra la cremallera pasando por cada uno de los *chakras*¹³ y sus colores. Dejar todo lo que produjo el ejercicio anterior.
- Cada persona dice como se sintió, la vivencia personal en cuanto al ejercicio.

13. Los chakras son siete centros de energía situados en el cuerpo humano, desde la raíz (entre el ano y el sexo) hasta la coronilla.

Sensaciones físicas

Este ejercicio está basado en la técnica desarrollada por Michael Chekjav¹⁴. Moverse o decir el texto como si fuese lodo, agua, chispas etc.

Trabajo individual de visualización partiendo de imágenes en los pies. Ejemplo: Sentir que se camina por tierra seca que luego se va humedeciendo. Dejar que el cuerpo (empezando por los pies) vaya generando movimientos a partir de estas imágenes y luego que vengan las frases que previamente se han trabajado.

Escenas A y B

A partir de diálogos simples que la persona que facilita elige, se realiza un trabajo por parejas de interpretación dramática intentando articular los elementos de cuerpo y voz trabajados. Analizar relaciones entre personajes, circunstancias dadas (situación que envuelve la escena).

En el banquillo

Se ubica una silla en el salón y cada quien va pasando por turnos. Cuando se sienta, quien facilita realiza una pregunta: “Cuéntame de la vez en que...” Ej.: Te coronaron Miss Universo, Tu amo de sacó a la calle, Tuviste tu hijo. Se busca proponer situaciones que le exijan a quien improvisa no pensar demasiado y solo improvisar libremente.

14. Chejov, Michail. Al Actor. Editorial Diana 1974. 238 p.

Para tener en cuenta:

El personaje debe ser asumido no como entidad estática sino en constante transformación, crisis, búsqueda de equilibrio, acción dramática, línea de acción, de pensamiento. Volver físico y vocal los objetivos, acciones, obstáculos y estrategias del personaje.

La energía extra-cotidiana hace referencia a la energía vocal y corporal necesaria para cumplir con el encuentro con el personaje, los otros actores, las situaciones de la obra y el público. Reflexión y práctica sobre las condiciones de energía extra-cotidiana necesarias sobre el escenario.

- Cuando la persona o el actor se abre, se encuentra a sí mismo y se abre al otro, al otro como persona, al otro como actor, permite abrirse como profesor a los alumnos.
- Estos ejercicios permiten la conexión con el cuerpo, la integración mente-cuerpo-espíritu-conciencia.
- Entrar a sentir el “otro” es reconocerlo y controlarlo, saber que somos capaces de ser esos “otros”, utilizando la energía vibrante para actuar.
- Estos ejercicios generan unos “secretos”, y el objetivo es guardar esos secretos para la hora de actuar.
- Los ejercicios con las palabras hacen que estas resuenen en el cuerpo y generen sensaciones, emociones, reacciones (y la idea es mantener esta verdad en la actuación).
- El teatro permite reconocer que el mundo acepta a las personas con todos los elementos que cada ser posee, que el ser humano es amplio y el espacio los contiene.
- Como futuros orientadores de procesos teatrales hay que ser conscientes de la diferenciación que hay entre el yo y el personaje que se crea, la energía de la persona es diferente a la energía del personaje. Se puede permitir que el personaje tome cosas de la persona pero hay que ser muy conscientes de que “yo soy yo”.
- Existe la posibilidad de crear personajes a través de la voz, que la voz salga de diversas partes del cuerpo, y con la voz que más nos llame la atención generar un movimiento, una forma corporal, permitiendo la creación de una historia y decirle al cuerpo: “cuerpo recuerda”. (conciencia sobre el cuerpo para luego aplicarla en la actuación)
- Hay palabras que se movilizan y otras que cohiben (esto mismo le sucede a un personaje), hay discursos completos que movilizan y otros que frenan y ahí está la magia, el saber aprovechar esos impulsos.



3. DRAMATURGIA

¿Qué tipo de observaciones son útiles para el inicio de ejercicios dramáticos?

¿Cómo pueden articularse diferentes observaciones en el ejercicio de la escritura?

¿Cómo puedo crear relaciones entre observaciones que aparentemente se encuentran desarticuladas?

¿Cuál es la experiencia que quiero que el público tenga en una obra teatral?

¿Cómo puedo estructurar las acciones dramáticas para que la obra se adecúe a esta experiencia buscada?

¿Cómo puedo articular mis inquietudes personales con las necesidades de mi entorno para la creación de obras teatrales?

¿De qué manera puedo sorprenderme y retarme a mí mismo en la escritura dramática?

Con este capítulo se pretende que la persona que facilita procesos de teatro-pedagogía, esté en capacidad de:

- Identificar la dramaturgia como la estructura organizadora de la acción.
- Entender la acción dramática como el elemento estructural básico y la unidad fundamental de la dramaturgia.
- Encontrar puntos de partida y maneras de desarrollo que posibiliten el ejercicio de una creación dramática articulada con sus individualidades e inquietudes sociales.

3.1. ¿Qué es la dramaturgia?

La dramaturgia es la estructura del drama. Por lo tanto, no cualquier texto es dramaturgia, sólo cuando se hace para el teatro, cuando se adapta para el mismo.

Dicha estructura puede ser regular o irregular. Nadie crea de la nada, toda creación debe tener una limitación. Grotowsky¹⁵ planteaba que la libertad solo es posible dentro de la cárcel. Es decir, las limitaciones por lo tanto son fuerzas que nos invitan a la libertad, que nos incitan a ella, que nos producen mayor libertad.

15. Grotowsky, Jerzy. "Hacia un Teatro Pobre". Siglo XXI Editores S. A. México. 1970.

Si uno crea algo solo, tiene algunas posibilidades, pero si coloca mayores elementos como con estas esferas, dará mayores posibilidades.

La estructura es un cauce que permite el movimiento. Por lo tanto no debe ser tan rígida que no permita la creación, ni tan laxa que nos lleve a la indecisión.

La historia o el drama en teatro tiene tres niveles: el de *quien escribe*, el de *quien dirige* y el de *quien actúa*. Se puede hablar de distintos tipos de dramaturgia teniendo en cuenta los roles que se plantean para cada quien.

El escritor propone el acto, el director lo asume y el actor lo recrea. Cada uno puede irlo recreando según el nivel que le ha tocado, el actor lo recrea según sus capacidades. El actor es el que mueve la dramaturgia y el escritor pone caminos de palabra, mientras que el director plantea las escenas.

Lo importante de la historia es mostrarla y cada quien tiene la misión de que así sea. Sin embargo se presentan diferencias, debido a que el escritor trata de mostrar de una manera y el actor de recrear dicha idea, y se da la posibilidad de que el actor quiera interpretar el texto. En estas interpretaciones puede darse que varía la historia.

El trabajo del director se consolida o se muestra cuando el actor ya está en el escenario representando la escena. El escritor propone un ordenamiento de acciones dictadas por un texto, el director debe hacer estas acciones visibles en forma de comportamientos, imágenes e intenciones y el actor, *más que recrear*, debe identificar y organizar las acciones de su personaje de manera que éstas cuenten una historia específica.

¿Cuáles son los componentes de la dramaturgia? En términos generales serían *la intención, la acción y la reacción*.

Pensemos en una historia. Ejemplo: “Un hombre sale de su casa con su perro y compra un paquete de chitos y se los come” ¿Qué ocurriría, si se demorara 10 años en regresar a su casa?

Una historia puede ser contada con obstáculos o ser muy sencilla. Entendemos que esta historia que se ha contado, se puede en su momento oponer un cocodrilo, un río y de esta manera se complejiza más. Y lo esencial en esta historia, desde sus múltiples formas de ser contada, serán las acciones.

Se podría decir entonces que la dramaturgia es un ordenamiento (de acuerdo a determinada estructura) de acciones, entendiendo por acción un suceso en el tiempo que tiene un efecto. Una simple serie de acciones se convierte en una historia en el momento en el que se le otorga una estructura. Por lo tanto, hay muchas estructuras que pueden ser utilizadas como inspiración para realizar estructuras dramáticas.

Un evento no es una acción por sí mismo, si no causa una reacción. Así por ejemplo cuando se lee un texto en teatro, hay una propuesta y hay una reacción a partir de allí. Con el conjunto de acciones se busca generar un diálogo vivo, activo. Por lo tanto dentro de los textos dramáticos son importantes los espacios, cortes y silencios. Espacios para no decir ni hacer nada, para dejar que el espectador “haga su parte”.

Se busca que dentro de la estructura de acciones-reacciones, el último “toque” o impulso le llegue al público. En consecuencia, dentro del proceso de escritura y dirección, el público es primordial. La estructura de acciones debe ser tan clara que el espectador sepa “desde donde puede ver” la escena.

El teatro debe tener al espectador de una manera activa. Debe estar “al borde de la silla” todo el tiempo. El obstáculo, por lo tanto, nos ayuda a este objetivo, pero no es el elemento estructural.

Un dialogo pasivo, es aquel que sólo da información. Ejemplo: “Ayer me llamó una hermana que no viene hace diez años”. Lo podemos transformar: “Ha llamado mi hermano. No ha vuelto a llamar.” La esencia debe estar en el dialogo. El texto por lo tanto no resuelve el conflicto. Lo abre para que el público lo resuelva. Queda en la mente del espectador.

3.2. ¿Cómo empezar a escribir?

El trabajo de escritura tiene muchas formas. A veces se hace de manera colectiva donde los niveles son encarados por los actores, a veces distribuyéndose las escenas y los roles, asumiendo de director, de escritor o actor. Por escritura no entendemos literalmente que debe estar en un papel escrito algo que se dice, sino que puede escribirse en el escenario o en un video. Lo importante de la escritura es la memoria y que ésta puede traerse para ser repetida y vivida.

Lo fundamental de la escritura es que debe tener una estructura, un orden. Incluso la improvisación tiene un orden y una estructura que se construye en el momento. Quien improvisa debe ir estructurando a medida que actúa.

Se debe tener en cuenta que el tiempo es importante. A veces en obras se resalta el tiempo y este entra a jugar un papel en el mismo. Cuando han pasado, por ejemplo, 10 años en la historia de dos sujetos, en el escenario esto debe tener relevancia y hay que mostrar dicha importancia.

Heiner Müller, dramaturgo alemán dice que para comenzar a escribir una obra, no se tiene que tener grandes ideas, lo único que se necesita es un punto de partida. Puede ser una pregunta, un conflicto o un problema.

Con el fin de clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra, quien escribe puede plantear acotaciones o didascalías. Tienen entonces un efecto no sólo

en las coordenadas espacio-temporales, sino particularmente en el fuero interno del personaje y en el ambiente de la escena. Por ser estas informaciones tan precisas y sutiles necesitan una voz narrativa. El teatro se aproxima en este caso a la novela... Tan pronto es un monólogo interior que describe objetos de la escena (Beckett) como una pantomima que prepara un diálogo que nunca se produce; unas veces es un “texto” que participa tanto de la poesía o de la novela como del trabajo escénico, y otras incluso una interminable didascalia¹⁶.

Se recomienda al momento de escribir acotaciones o didascalias diferenciar el tipo de letra. En los textos dramáticos las encontraremos generalmente en bastardillas o entre paréntesis. Veamos un ejemplo.

La Mujer

Sigue tarareando en voz baja la canción. Se queda mirando fijamente a un lugar del público.

¿Y ella no trabaja?

Con tono irónico imitando una voz masculina

No hace nada. Se pasa las tardes aquí viendo la televisión

La experiencia personal como punto de partida

Con el fin de encontrar pretextos o puntos de partida para empezar a escribir, se invita a elaborar una lista de eventos o imágenes que le hayan impactado entre ayer y hoy. Se sugiere que las descripciones de las imágenes sean lo más detalladas y claras posibles. Una vez escrita la lista, se comparten con las demás personas con el fin de encontrar qué entender, qué tipo de acotaciones y observaciones son útiles para cada tipo de personalidad y cómo se generan distintos tipos de voces dramáticas. La elaboración de estas listas, además, sirve para entender que la dramaturgia está al alcance de todos/as y de que cada quién tiene un sin fin de elementos para iniciar procesos de escritura.

Luego de hacer este listado, cada quien realiza un ejercicio de escritura de diálogos activos basados en los puntos de partida y los lee en voz alta con el resto del grupo para entender los principios básicos de la escritura dramática. Posteriormente se realiza la creación individual de pequeñas obras teatrales utilizando todas las acotaciones hechas en las listas de puntos de partida. El ejercicio pretende concientizar a los participantes de que escribir una obra de teatro no es tan difícil como puede parecer en un inicio. A la vez, el hecho de utilizar *todos* los eventos anotados en la lista, obliga a poner juntos sucesos que normalmente se encuentran separados y a escaparnos de nuestra lógica para elaborar textos más complejos que involucren mayor participación por parte de nuestros públicos.

16. Pavis, P. Diccionario de Teatro. Paidós. 2006.



4. DIRECCIÓN

4.1. La composición escénica

¿Qué tipos de estructuras pueden utilizarse para la dirección escénica?

¿Cómo se articulan el tiempo, el espacio, los sonidos y los objetos en las creaciones escénicas?

¿Cómo leer las creaciones teatrales de los actores de manera que me conduzcan a visualizar una puesta en escena?

¿Cuáles son las diferencias entre actuar y accionar?

¿Cuáles entre actuar y hacer?

¿Es necesario querer expresar para hacerlo?

¿Cómo lee el espectador una puesta en escena?

¿Cómo podemos crear materiales verosímiles para el espectador?

¿En que se basa su credibilidad o incredulidad?

Se busca que con estos elementos básicos de dirección se esté en capacidad de:

- Entender las funciones estéticas y semánticas de los anteriores elementos estructurales.
- Manipular los elementos estructurales de la puesta en escena en el ejercicio de una creación dramática articulada con sus individualidades e inquietudes sociales.

El espacio y el tiempo

¿Cómo operan el espacio y el tiempo y cómo se pueden manipular en el trabajo teatral?

- Demarcación del espacio escénico

En el salón donde se trabaje se delimita un espacio escénico demarcado por una cuerda con el fin de diferenciar claramente los roles de espectador y actor así como los momentos en los cuales se está en escena de los momentos en los cuales no se está en escena. Dichas diferencias son importantes, ya que el estado de atención y alerta debe ser diferente, así como las funciones de un actor y de un espectador. Igualmente, y para que sean absolutamente claros, se demarcará con una campana el inicio y el fin de los tiempos de acción escénica.

Caminar en el espacio escénico. Es el ejercicio básico para comenzar a trabajar la presencia escénica, el modo específico de estar en el escenario. Igualmente constituye las acciones mínimas que todo actor debe estar desempeñando mientras se

encuentre en el tiempo y el espacio de presentación. Es la base sobre la cual se construye toda puesta en escena. Es el grado 0 de representación. Consiste en caminar por el espacio siendo consciente de todas las personas que lo ocupan y tratando conscientemente de mantener la escena equilibrada (sin lugares vacíos). Se debe permitir el contacto visual con los compañeros y mantener un ritmo común en la marcha. Este ejercicio se puede hacer por tiempos indefinidos y contribuye al desarrollo de la escucha escénica. Para iniciar se recomienda definir tiempos específicos que las personas participantes deben calcular mentalmente. Una vez que estos tiempos hayan transcurrido, los participantes deben abandonar el espacio escénico. Una vez que la primera persona haya salido de escena los demás deben seguirla. Es decir que el primero en tomar la decisión de terminar el ejercicio debe ser consciente de que está tomando una decisión que afecta a todo el grupo. Esto se hace con el objetivo de que no se tomen decisiones a la ligera y además fomentar la solidaridad escénica, es decir, la consciencia de que todo lo que los compañeros hagan en el espacio escénico debe afectar el comportamiento propio.

Variante: En adición a un tiempo escénico determinado, los participantes deben desarrollar un clímax rítmico y decrecer de él. Esto se hace para concienciar a los estudiantes de la responsabilidad que todos tienen con respecto a lo que sucede en el espacio. Todo grupo en escena debe comportarse como un sistema, como un organismo en el cual todas las partes deben contribuir al desarrollo del todo.

Caminata con pausas. Es el primer grado de representación. Durante este ejercicio, que es un desarrollo del anterior, los participantes deben caminar haciendo consciencia de exactamente qué partes de su cuerpo se están moviendo en cada momento. Igualmente, deben hacer consciencia de todo lo que está sucediendo en el espacio escénico. A diferencia del ejercicio anterior, los participantes tienen la opción de detenerse. Una vez lo hacen deben observar con cuidado todo lo que está sucediendo, tanto en el espacio como internamente y no deberían reanudar la marcha hasta no haber revisado todo lo que les sea posible revisar. Esto naturalmente incluye a los compañeros.

Se hace la recomendación de que los participantes se dejen llevar por su interés y no se detengan en la observación de nada más allá del tiempo en que esto les llame la atención. Con este ejercicio se incrementa la presencia escénica, la escucha, y se comienza a estimular la sinestesia, es decir el movimiento reactivo, el movimiento que surge claramente del movimiento de alguien más. La repetición constante de este ejercicio estimula el estado de alerta necesario para estar en un escenario, de manera que un actor sea consciente de todo lo que sucede a su alrededor y esté en condiciones de reaccionar a ello. Igualmente, el ejercicio pretende subrayar la importancia del exterior sobre el interior, ejercitar y desarrollar la capacidad de inte-

resarse y dejarse afectar por todo lo que sucede en el exterior y notar las reacciones interiores sin dejar que ellas nos bloqueen la percepción de nuevos fenómenos.

Caminata con cambios de tempo. Es el mismo ejercicio anterior pero se les pide a los participantes que consciente y constantemente cambien el tempo, la velocidad de su andar. Esto genera percepciones más complejas en los espectadores quienes empiezan a intuir relaciones entre las personas en escena e incluso comienzan a tejer historias. Para hacer consciencia de esto se divide el grupo en la mitad y mientras unos realizan el ejercicio, los otros cumplen con el rol de espectadores. Estos espectadores tendrán la labor de escribir como si estuvieran desarrollando un ejercicio de escritura creativa de modo que su labor interpretativa se hace más importante. Al final del ejercicio se pide a algunos de los espectadores que lean sus ejercicios. La parte de escritura desarrolla la capacidad de los participantes para interpretar acciones físicas, capacidad que es básica para que un director sepa qué hacer con el material producido por los actores con quienes trabaja.

- Repetición

La repetición puede darse de dos maneras: puede ser la repetición cíclica de un movimiento propio o la repetición de un movimiento de alguien más. Además, esta repetición puede ser total (cuando es un reflejo exacto del movimiento original) o parcial (cuando es efectuada con otra parte del cuerpo o realizada sólo en parte). Es un elemento del tiempo porque nos hace unir dos momentos separados por el tiempo, es una manera de “volver atrás”. El concepto se introduce simplemente planteándolo como una posibilidad dentro del ejercicio de la caminata.

- Duración

La duración es el tiempo que un actor demora en realizar un movimiento o una repetición. Esta duración puede variar para convertirse en una herramienta que los directores pueden manipular. El concepto se introduce pidiéndoles a los estudiantes que dentro del ejercicio de la caminata realicen variaciones en las duraciones de sus acciones y sus repeticiones.

- Relaciones espaciales

Las relaciones espaciales son aquellas entre los cuerpos en el espacio. Ya sean estos cuerpos actores u objetos escenográficos, es importante ser conscientes de estas relaciones, de sus variaciones y de los significados de las mismas. El concepto se introduce mediante el uso de un patrón de movimiento que cambia. Del uso de “carriles”,

en los que los actores únicamente pueden moverse hacia delante o hacia atrás, se llega al uso de una “parrilla” en la cual los actores pueden moverse en ángulos rectos. Así comienzan a encontrarse en el espacio sin planear estos encuentros y así se pueden dar cuenta de cómo estos encuentros afectan sus emociones, sus relaciones de status y sus imágenes de las otras personas en el espacio. De esta manera los estudiantes comienzan a notar la importancia que tienen las relaciones de cercanía o lejanía y cómo pueden alterar el sentido de lo que se ve en escena.

Posteriormente se libera el patrón de movimiento, de manera que los estudiantes regresan al ejercicio de caminata básico, pero ahora se les hace notar que constantemente se forman y se deshacen grupos. El criterio de agrupación es dado por cada estudiante. Un grupo es lo que cada persona en el espacio o fuera de él puede definir como tal. Una vez se ha despertado la percepción hacia ver los grupos, los estudiantes pueden tomar decisiones con respecto a los grupos que notan. Pueden dejarlos, unirse a ellos, cambiar su relación espacial con respecto a ellos o simplemente no hacer nada y permanecer en la relación inicial con el grupo. Eventualmente los estudiantes comienzan a ocupar espacios que otros han previamente abandonado. Durante el ejercicio se les hace notar que esto es una variante espacial de la repetición que se llama reemplazo y que es una herramienta muy importante para generar conexiones entre personajes.

- Patrones de movimiento

Los patrones de movimiento son dibujos virtuales que los actores pueden hacer con sus desplazamientos sobre el escenario. Para ilustrar este concepto se les pide a los participantes realizar el ejercicio de caminata conservando diferentes patrones de movimiento (ej. círculos, triángulos, cuadrados, etc.). Se observa cómo estos patrones contribuyen a visualizar distintos tipos de personajes.

- Foco

Se les pide a los participantes que durante el ejercicio de caminata pongan atención hacia dónde están mirando sus compañeros, se les pide que se pregunten “¿por qué?”. Luego se les pide que apoyen estos focos, es decir que miren hacia el mismo lugar. Se observa cómo así se forman también puntos de foco para los espectadores y cómo estos focos son primarios o secundarios dependiendo del lugar en el espacio en el que estén y de la cantidad de personas que los estén apoyando.

Con el fin de facilitar el proceso, cada quien podría hacerse estas preguntas: ¿cuál es mi interés?, ¿qué tanto dura mi interés?, ¿hacia dónde están mirando los demás?, ¿hay un foco principal?

- **Arquitectura**

La arquitectura hace referencia a la forma que tiene el espacio. Se precisa que en la escena llamemos la atención con nuestros cuerpos y nuestros focos sobre los diferentes elementos del espacio. Cuando somos conscientes de ella, la arquitectura “suena”.

Siguiendo con el ejercicio de caminata se introducen en el espacio elementos arquitectónicos. Pueden ser estructuras hechas con mesas y sillas. A continuación se les pide a los participantes notar la arquitectura del espacio que incluye estos elementos que podrían llamarse escenográficos y algunos elementos de la arquitectura del edificio mismo en donde se desarrolla el taller. Se les pide también relacionarse física y táctilmente con estos elementos. Se observa como el espacio real donde sucede la acción empieza a cobrar vida. Eventualmente los participantes empezarán a mover los elementos que puedan mover y con ello transformarán la arquitectura del espacio. En ese momento se llamará la atención sobre este fenómeno y la posibilidad de utilizarlo como una herramienta de composición escénica. En este momento se les pedirá colaborar para cambiar la arquitectura del espacio como una acción escénica.

- **Forma**

El concepto de forma se puede introducir independientemente del ejercicio de la caminata. Se le pide a un participante pasar al frente y tomar una postura. Luego se le indicará que al escuchar el tañido de la campana debe cambiar esta figura por otra. Se observa si las formas adoptadas son gestos sociales, gestos expresionistas, formas abstractas o acciones congeladas y se hace la distinción entre estos conceptos. Se hace notar que las formas suceden básicamente en tres niveles (alto, medio y bajo) y se invita a cambiar de nivel al cambiar de forma. Luego se invita a un segundo participante y se le pedirá que se ubique en frente de la persona que ha estado produciendo formas. Se le pide que comience un diálogo de formas con su compañero inicialmente reaccionando al sonido de la campana y posteriormente a su propio ritmo.

- **Planos**

Al igual que con el concepto de forma, el concepto de planos se puede trabajar independientemente del ejercicio de la caminata. Sencillamente se divide el escenario en tres planos básicos (primer plano, segundo plano y telón de fondo) y se pide a tres participantes que se ubiquen en estos planos. Acto seguido se les piden que cambien de plano al escuchar el sonido de la campana. Al finalizar el ejercicio se hace un análisis acerca de la importancia que tiene en cada momento lo que sucede en cada uno de los planos.

El sonido

¿Cómo opera y cómo se puede manipular el sonido en el trabajo teatral?

Para trabajar este elemento dentro de la estructura teatral se puede realizar un primer acercamiento al sonido como acompañamiento del movimiento, es decir aquel que se realiza en concordancia con un movimiento corporal. Ello se realiza mediante un juego en el que el sonido y el movimiento se replican y se transforman. Posteriormente se aborda la creación de atmósferas sonoras individuales mediante un ejercicio en el cual cada participante debe reaccionar a una provocación con un sonido cualquiera que debe elaborar rítmicamente hasta encontrar la base de un universo sonoro que pueda transformar mediante la identificación de sus partes y la manipulación sonora de las mismas. Este trabajo se hace posteriormente con un coro que le permitirá al universo sonoro adquirir más resonancia.

El coro lo que hace es replicar el universo sonoro y trabajar con él bajo el liderazgo del creador original, quien siempre debe estar produciendo el sonido en un volumen mayor al del coro.

Finalmente se aborda el uso del texto como sonido. Para ello se utilizan frases sencillas que deben ser repetidas una y otra vez tratando de que suenen de una manera diferente cada vez. En un cierto momento se le permite al participante dejar salir sus asociaciones con la frase como un torrente de pensamiento, pero pidiéndole que regrese permanentemente a la frase base y al juego sonoro con ella. Al igual que se hace con el trabajo de atmósferas sonoras, se trabaja posteriormente con un coro que fortalece el trabajo sonoro y le ofrece al líder un soporte que le sirve a la vez de acompañamiento, de resorte de resonancia y de inspiración.

El sonido percusivo aparece en el trabajo sobre movimientos repetitivos en los cuales el cuerpo produce sonidos al chocar continuamente consigo mismo o con algún elemento del espacio. Es importante entonces llamar la atención sobre él cuando aparezca en el trabajo sobre los objetos. Vale la pena mencionar aquí que sonidos percusivos son aquellos que el actor produce en escena al golpear su propio cuerpo o algún objeto u otro elemento arquitectónico presente en el espacio.

El objeto

¿Cómo opera y cómo se pueden manipular los objetos en el trabajo teatral?

Para realizar el trabajo sobre el objeto se invitará a los participantes a traer un objeto que sea personalmente importante para cada uno. Con este objeto cada uno de los participantes improvisará una pieza corta en la cual el objeto debe ser el protagonista. Se pretende que cada participante reaccione a los impulsos que le vengan

del objeto más que responder a ideas preconcebidas que pueda tener sobre él. La idea es que la esencia del objeto se manifieste y que pueda mostrarse de múltiples maneras para que se convierta en un compañero de escena, en un elemento activo y vivo en el escenario.

- En el teatro existe el tiempo del actor, el tiempo del espectador y el tiempo del reloj.
- Es importante que como directores/as aprendamos a tomar decisiones. ¿cuándo sigo mis afinidades?, ¿cuándo sigo las otras cosas que están sucediendo? Es importante estar con los actores/actrices y seguir sus impulsos. Estar ahí, alerta, reaccionando y partiendo de las creaciones en la escena.
- Cuando estamos realizando las caminatas e improvisaciones es importante siempre estar concientes de dos aspectos: ¿qué está pasando en el exterior?, ¿qué está pasando al interior?
- “Si tienes una buena idea, déjala ir”. Más que actuar, se busca con estos ejercicios reaccionar. Dejar que el cuerpo se deje llevar por sus impulsos. Que la razón deje de comandar nuestros movimientos.

4.2. Creación de dramaturgias en la escena

¿Qué es la creación colectiva?

¿Cuál es el rol del director en una creación colectiva?

¿Cuál es el rol del actor-creador?

¿Cómo se articulan los intereses individuales con los colectivos?

¿Cómo se pueden editar los materiales individuales para articularse con otros?

¿Cómo se pueden manipular sus elementos escénicos?

¿Cuáles son los criterios de organización de los materiales?

¿Cuál es el papel de los espectadores en la creación colectiva?

¿Cómo se pueden dar retroalimentaciones a los compañeros que sean útiles para la exploración general y para la creación en particular? ¿Cómo se deben entender los comentarios de los compañeros, de manera que éstos se conviertan en insumos para la creación?

Se busca en este apartado ofrecer herramientas para comprender la esencia del proceso de creación colectiva desde la creación de materiales individuales hacia la composición de estos en una propuesta grupal. Se espera que como multiplicadores se esté en capacidad de:

- Combinar las acciones individuales en acciones colectivas.
- Utilizar las herramientas de composición escénica aprendidas durante el primer módulo de dirección.

Creación de acciones individuales

Se les pide a las personas participantes realizar una cadena de acciones físicas en la cual cada quien narre, con la mayor economía posible (de texto, sonido y acción), un evento crucial de su vida. Un momento importante que haya sido determinante y que continúe estando presente en su vida. Se debe insistir en que el componente esencial de este material sean acciones: movimientos que generan eventos. Se pide pues, que el foco esté en el *hacer* y no en el expresar, ilustrar o describir. Estas estructuras no deberán, en todo caso, ser más extensas de siete minutos.

Retroalimentación. Una vez creados los materiales, éstos se muestran a todo el grupo que los observará pensando en qué momentos constituyen realmente acciones y cuáles no. Además de esto, se hace énfasis en la claridad que cada uno de los eventos tenga para su creador que éste sepa exactamente qué está haciendo en cada momento.

Textualización de las acciones. En una segunda etapa de la creación del material, se les pide a las personas revisar sus cadenas de acciones y, adicionalmente, trabajar una canción o un poema que asocien a este momento e incorporar ese trabajo sonoro a su material original.

Creación de acciones colectivas

Una vez los materiales originales hayan sido re-creados, se observan una vez más y el facilitador procederá a hacer un montaje en el cual se pongan dos de estos trabajos juntos de manera que se resinifiquen el uno al otro por estar puestos en determinadas sucesiones o simultaneidades. Este montaje sirve como pie para que las personas participantes empiecen a generar pequeños montajes. Para ello se divide el grupo en tres pequeños grupos de cuatro personas cada uno. Cada estudiante tiene la responsabilidad de dirigir un montaje con las acciones de tres de sus compañeros. Posteriormente, entre todos los miembros del grupo deben decidir una estructura para poner juntos los cuatro montajes en una cierta secuencia fija y determinada.

Los montajes se muestran a todo el grupo que tendrá la responsabilidad de mirarlos y brindar comentarios a sus compañeros respondiendo a las siguientes preguntas:

- ¿Qué entendieron de cada uno de los montajes? ¿Hay alguna historia que se empiece a configurar?
- ¿Cuál es el evento más importante de cada una de las estructuras?
- ¿Cuáles fueron los momentos más llamativos y por qué?
- ¿Cuáles son las relaciones que se pueden observar entre los distintos componentes de las estructuras?

Igualmente, el facilitador hace a cada uno de los grupos una serie de comentarios que les ayuden a encontrar las especificidades de sus materiales en cuanto a las relaciones, las secuenciaciones y la organización de los eventos de manera que se resignifiquen y complejicen los unos a los otros.

Finalmente, a partir de los comentarios recibidos por parte del orientador y de los compañeros, cada grupo deberá retirarse para reestructurar sus materiales de manera que se hagan más específicos y más claros.



5. APRENDER HACIENDO

5.1. Una experiencia colectiva de Teatro-Labor

“Solo los artistas unidos por una profunda complicidad en la improvisación común, conocerán la alegría de una creación colectiva generosa”

Michail Chejov

La creación está presente en cualquier proceso de montaje teatral, aunque exista un texto preestablecido y quien dirige sea el que tome las decisiones. La interpretación subjetiva y colectiva trae consigo la creación, haciendo de cada gesto y acción un momento único e irrepetible. Sin embargo, lo que hoy conocemos como *Creación Colectiva* se caracteriza por el hecho de que todos sus elementos constitutivos (dramaturgia textual y escénica, puesta en escena, actuación, escenografía, vestuario, etc.) son inventados originalmente. Es decir, no parten de una dramaturgia preestablecida.¹⁷

En Latinoamérica y particularmente en Colombia, la Creación Colectiva fue acogida como una herramienta a través del cual el proceso de montaje se hace más enriquecedor, permitiendo abordar claramente los difíciles conflictos sociales que aún nos aquejan, como la inequidad, la impunidad y entre otros, los estragos de un conflicto armado que, lejos de terminar, se profundiza y pareciera que solo cambia de máscara, como en un carnaval.

Colectivos de teatro de amplia trayectoria como el Teatro Experimental de Cali (TEC) o La Candelaria de Bogotá introdujeron esta herramienta en la escena nacional y aún en nuestros días lo continúan utilizando como un camino privilegiado para la búsqueda de dramaturgias propias que den cuenta de lo que vive nuestro país.

La base de este tipo de procesos es la improvisación. El actor-creador tiene la misión de expresar en corto tiempo un mensaje claro utilizando como principales recursos la imaginación, la creatividad y la intuición. La improvisación que supone dejarse llevar y arriesgarse, pero también investigación, entrenamiento, escucha y trabajo en equipo. Vista como un camino para llegar a la creación de montajes teatrales, la improvisación debe ser asumida entonces “con todo el rigor de la preparación, confrontación y análisis de todos los aspectos formales que de ella dependen y se desprenden” (Rendón, F. 2008: 90).

17. Rendón, F. *La improvisación como herramienta de la creación colectiva en el teatro La Candelaria*. Revista Colombiana de las Artes Escénicas. Vol. 2. No. 1. Enero - junio de 2008. Pp. 84 - 98

Dentro de los procesos de Creación Colectiva, los roles tradicionales de actor/actriz, director/a y dramaturgo/a se transforman. El actor no solo representa y ejecuta, sino que crea, construye, trasgrede y transforma con sus propuestas, con su trabajo –dirigido e intencionado- de investigación e improvisación.

Por su parte, quien dirige procesos de creación colectiva, juega el papel de observador, espectador, estimulador y guía. Tiene la misión de dar soporte y hacer más fecundo el proceso, como si fuera un “tejedor de propuestas y formas de expresión, dejando claro y organizado un objetivo en común para todo el colectivo en conjunto. (...) Posterior al trabajo de improvisaciones y análisis, es quien da forma estética a la obra teatral, a partir de los resultados arrojados por los actores, en la búsqueda de material que pueda ser utilizado como materia prima para la obra” (Rendón, 2008:96).

Este fue el reto que asumió el equipo docente y de participantes del diplomado en Teatro-Pedagogía para la Paz y Transformación Social al decidir realizar un montaje de creación colectiva en cinco días en torno al tema de la reparación a las víctimas en Colombia durante el mes de diciembre del 2011. A continuación se describen a grandes rasgos los momentos de dicho proceso que a modo de ejemplo de Teatro-Labor puede ser replicado, adecuándolo a las condiciones del contexto, de las personas participantes y de los temas que se deseen abordar.

Conversar en torno al tema-eje

Conversar -versar con-, buscar las mismas frecuencias, entrar en sintonía, encontrar caminos comunes. Éste es el punto de partida de cualquier experiencia de Creación Colectiva. En el caso del Diplomado, la reparación a las víctimas resultaba no solo urgente, estratégica y política, sino inspiradora. Las tres organizaciones que apoyaron este proceso pedagógico¹⁸ le apuestan a este tipo de temas y creen en el arte, en este caso en el teatro, como una vía privilegiada para poner en la mesa temas que por su complejidad deben trascender el plano discursivo.

¿Qué entender por reparación en un contexto como el colombiano?, ¿de qué reparación está hablando la Ley de Víctimas?, ¿es posible la reparación integral?, ¿cómo nos sentimos frente a este tema?, ¿qué piensan, sienten y esperan las víctimas?, ¿quiénes son las víctimas en Colombia? En torno a preguntas como éstas y bajo la facilitación de una persona experta en el tema se dio inicio al proceso de creación. Para poder asumir posiciones, crear y transformar, es preciso indagar y apropiarse del tema en torno al cual se realizarán las improvisaciones.

18. Corporación Jurídica Libertad-CJL, Servicio Civil para la Paz (SCP)-AGEH y la Fundación Universitaria Claretiana-FUCLA

Conversar no implica concluir ni llegar a acuerdos. Significa poner en el centro el tema –con sus tensiones y contradicciones – que servirá de “centro de gravedad” del proceso creativo. Sentir, asumir posiciones y pasarlo por el cuerpo, más que racionalizarlo y tamizarlo con discursos ideológicos cerrados y limitados. Para esto es recomendable entonces generar un ambiente de confianza al interior del grupo que permita el compartir experiencias subjetivas, miedos y preguntas. Una atmósfera que invite al movimiento y a la acción que trascienda la queja, la opinión, la discusión académica y la disertación ideológica.

Actores/actrices-creadores/as y equipo docente tomaron nota. Registraron en sus cuerpos y en el papel puntos-clave que fueron apareciendo a lo largo del proceso. Inspiraciones que servirán de “estímulos” o puntos de partida para el trabajo de improvisación o creación de material.

La creación colectiva de material

El dramaturgo y director Enrique Buenaventura plantea que la base de la improvisación es el estímulo, lo que Stanislavski llamaba “la tarea escénica”¹⁹. El estímulo abre la puerta al misterio de la interpretación, recorriendo el camino desde la formulación hasta la representación. En el caso del trabajo realizado en el Teatro Experimental de Cali, el estímulo generalmente era una analogía. Por ejemplo, si queremos representar a los victimarios o agresores, un estímulo o tarea escénica podría ser crear una “colección de bestialidades”. Y así fue.

Ésta fue la primera tarea que se le asignó al grupo de estudiantes del diplomado, luego de haber conversado en torno al tema y de haber preparado el cuerpo con algunos ejercicios de estiramiento y desmecanización. Para que la creación devenga, es preciso entonces liberar el cuerpo. Dejar que sean los impulsos orgánicos los que comanden la improvisación y no la razón. (Ver ejercicios Capítulo I y II).

Después de que cada grupo muestre su material, se hace la retroalimentación con el fin de “afinar” y precisar el material, para después re-significarlo y volverlo a presentar. En este proceso, no solo intervienen los directores, sino el equipo de actores/actrices-creadores/as (Ver proceso de creación individual y colectiva del Capítulo IV).

Este mismo proceso se llevó a cabo durante los primeros dos días del Teatro-Labor. El equipo docente proponía una tarea, bajo una determinada consigna o instrucción,

19. Buenaventura, E. y Vidal, J. Esquema General del Método de Trabajo Colectivo del Teatro Experimental de Cali y otros ensayos. Universidad del Zulia. Maracaibo, Venezuela. 2005. Pág. 6.

los subgrupos la creaban y la presentaban para pasar a la retroalimentación y posterior incorporación de las observaciones por parte de actores/actrices-creadores/as.

Después de haber tomado la decisión de trabajar en torno a la Justicia, la Verdad, la Memoria y la Reparación, el equipo docente le plantea al grupo de estudiantes las siguientes tareas escénicas, como estímulos para la improvisación y creación de materiales:

- Colombia como un cuerpo que sufre daños por la agresión o la violencia.
- Escena de un juicio entre victimarios que se juzgan entre sí.
- Círculos concéntricos donde la víctima está en el centro, en el círculo siguiente sus familiares, luego la comunidad y finalmente toda la sociedad.
- La danza de los lisiados. Una caminata de un lado al otro de la sala por parejas, en donde por la dificultad para el desplazamiento, surge la solidaridad. Uno no puede desplazarse sin la ayuda del otro.
- La caminata de la solidaridad. En torno a una víctima que después del silencio levanta su voz, la comunidad (analogía de la sociedad) se solidariza.
- Homenaje a las víctimas. Elegir diferentes tipos de víctimas y representarlas a través de un objeto. Crear una escena en que cada objeto sea puesto en determinado lugar del escenario y a través de una frase dignificarlas.

Entre una y otra improvisación se realizaron un par de ejercicios de escritura. En uno se pedía que cada quien escribiera fragmentos de la historia oficial que se imparte en las escuelas y relatos de sucesos que deberían hacer historia. Una vez escritos se guardaron en una olla que serviría luego para crear colectivamente una escena en torno a la importancia de historizar las memorias colectivas que permanecen invisibilizadas. Éste es un ejemplo de cómo quien dirige puede guiar intencionadamente una tarea, con el fin de enriquecer el proceso y orientarlo en torno a un tema en particular que se considera imprescindible en el montaje. En este caso, una referencia particular a la importancia de la recuperación de las memorias colectivas en los procesos de reparación integral a las víctimas en particular y a la sociedad en general.

El otro ejercicio de escritura individual partía de frases tales como “mi nombre es”, “el día que me agredieron”, “ahora vivo”, etc. Cada quien debía escribir, sin pensar, lo que le viniera a la cabeza, creando de esta forma un relato testimonial que por su inmediatez no pasa por el filtro y la censura de la razón. Este material fue utilizado después para crear una escena.

Para el tercer día del Teatro-Labor, ya se contaba entonces con una serie de materiales para empezar la segunda fase de la creación colectiva, la selección, afinación y ensamble de las escenas creadas.

El proceso de afinación y ensamble

Como el alfarero que cuenta ya con todo lo que necesita para moldear su obra -barro, fuego y torno-, en este momento del proceso de creación, el paso a seguir consistía en precisar, afinar y encontrar las transiciones entre escenas, para ir construyendo una estructura de acciones coherente en sí misma.

En procesos con limitaciones de tiempo como éste, es necesario que quienes están frente a la dirección, tomen decisiones, definan criterios de selección del material y propongan de manera clara asuntos como la forma como se harán las transiciones, el orden de la secuencia, la música y, si es preciso, el final de la obra.

Este tipo de decisiones no limita el carácter colectivo del proceso creativo. Por el contrario, busca encauzarlo y potenciarlo. Sin una cabeza visible y coordinadora sería imposible entablar un medio de comunicación entre los diversos criterios y formas de expresión, que daría como resultado una masa deforme que no tendría un objetivo en común, sino varios al tiempo. Es por esto que quien dirige, juega el papel de soporte y guía, buscando un equilibrio entre su autoridad y la libertad del grupo para crear sus propuestas (Rendón, 2008:96-97).

El último día del Teatro-Labor se destinó para la creación de la preparación de la escenografía, ensayos generales, prueba de luces y de sonido. Y como todo proceso de creación teatral, el proceso culminó con la llegada, la apertura y la participación del público. Protagonistas del proceso, que le dan aún más sentido a este tipo de procesos creativos que, aunque efímeros, se esperan queden resonando en los cuerpos, en las consciencias.

SOMBRAS

Sombras sobre los escombros, aquella luz que lucha y que late en la desesperanza, el rostro consagrado a la mujer, el rostro angelical que se fue eternamente.

Los rostros se miran entre si y no dicen nada, es el teatro, es la música del alma, son las voces de lo que no existe, de lo que no está, entonces las sombras, las telas, las muñecas de trapo viejo que cuelgan, la memoria sobre los plásticos negros en la larga noche.

Las manos que aplauden, caen como gotas de lluvias en el escenario. Los actores, se miran, el pecho arde, las miradas se juntan, los corazones se abrazan.

Sobre el salón voces que llaman, que gritan y en el escenario manos, unas pocas, unas tantas.

Fredy Yhoany Morales
(Participante del diplomado)

Cada experiencia de Creación Colectiva será única e irrepetible. Como lo es cada improvisación, cada gesto y cada acción. Por lo tanto, dependerá del tipo de proceso que se esté realizando, de las características del contexto y del tipo de participantes, la forma cómo se lleve a cabo este proceso.

Habrá comunidades con las cuales este tipo de trabajo intensivo en corto tiempo resulte efectivo e inspirador. Otros grupos con quienes los procesos a mediano y largo plazo puedan resultar más eficaces. Tener los criterios para definir qué tipo de proceso es el más indicado lo da la experiencia. Por eso, quienes eligen facilitar procesos de teatro-pedagogía aprenderán haciéndolo. Solo arriesgándose a ponerse en movimiento, a proponer, escribir y acompañar procesos creativos en la búsqueda constante de un equilibrio entre flexibilidad, paciencia y disciplina. Pero sobretodo, de compromiso, constancia y convicción de que se pueden generar transformaciones individuales y sociales a través del teatro.

Finalmente, en el último apartado de este capítulo se encuentran algunas acotaciones en torno al uso de la multimedia dentro de los montajes teatrales y algunas reflexiones por parte de los participantes del Diplomado en Teatro-pedagogía para la Paz y la Transformación Social que consideramos pueden servir de inspiración para quienes desean profundizar o embarcarse en la divertida y urgente tarea de trascender los discursos y ponerse en movimiento.

5.2. El recurso de la multimedia en el teatro

La multimedia hace referencia a cualquier objeto o sistema que utiliza conjunta y simultáneamente diversos medios, como imágenes, sonidos y texto, en la transmisión de una información. Por ser medios de expresión tan versátiles, el teatro y medios como el video o la fotografía se complementan y se enriquecen mutuamente.

Un montaje teatral se puede entonces nutrir de imágenes y de sonidos que al servicio de las acciones y de lo que se desea transmitir se potencian y refuerzan la intención. La música y la fotografía en una película, por ejemplo, pueden servir para contextualizar, dar información esencial y generar la atmósfera necesaria para contar lo que se desea contar.

Por ejemplo, en la película “Agua”²⁰, durante los primeros ocho minutos se puede tener noticia a través de las imágenes y la música de la esencia de la película: la historia de una niña que ha sido obligada a renunciar a su niñez y a morir en vida.

Las escenas muestran un hilo conductor en el que se percibe el movimiento y el ritmo: el juego de los pies, la naturaleza, el agua, los contrastes de lugares y colores, el adentro y el afuera en la imagen, los acercamientos para asentar colores oscuros o aclarar la imagen transmitiendo una visión desde las posturas de los diferentes personajes de la película, tejen una historia relacionada con el tema de la identidad de las mujeres, asociada con la representación que tiene para la comunidad de la India la condición de ser mujer.

La secuencia de las escenas en los primeros ocho minutos de la película está contando una historia. La historia de subordinación, subyugación y restricción de la autonomía y soberanía de las mujeres. El director, en ese caso la directora Deepa Mehta, asume una postura y construye a través de las imágenes y la música la atmósfera de lo que quiere contar para captar la atención de los espectadores.

Para ello se debe tener claridad sobre los elementos básicos de cualquier proceso de producción: *dónde* (recoger elementos que permitan ubicar el contexto de la historia), *cuándo* (el tiempo y espacio que caracteriza los rasgos del momento o situación que integra la historia) y *cómo* se va a desarrollar y presentar la historia.

Si se desea introducir en un montaje teatral algún recurso audiovisual, es preciso tener en cuenta:

20. Water. Película de la directora Inda Deepa Mehta

- Introducir el lugar, el contexto, el tiempo y espacio en el que se desarrolla la situación.
- Reconocer planos que le den movimiento a la historia: revisar qué se quiere ilustrar o contar.
- Identificar y precisar las intenciones de la producción: decidir cuáles son los elementos más importantes que se quieren dar a conocer con la obra multimedial. En este sentido es importante ubicar al público al que se quiere llegar, teniendo en cuenta respecto al contexto: características, identidades del grupo o los actores, si saben leer o escribir, intereses que se tienen con el tema escogido y su importancia para el público.

Se puede jugar con detalles mínimos que ilustren la intención de la producción o contextos amplios, en los que posteriormente demarcamos lo que se quiere mostrar con mayor precisión, en términos de imágenes, textos y contextos, es decir ¿qué se quiere comunicar?, ¿qué se espera producir en los espectadores o público?, ¿para qué se introduce este recurso en el montaje teatral?

Con el fin de tener un acercamiento al lenguaje del video, se puede trabajar en subgrupos con una cámara fotográfica que permita realizar videos. Cada grupo debe crear una escena y grabarla, intentando hacer tomas desde diferentes ángulos, dejar claro el contexto y la historia en el menor tiempo posible.

En el proceso de producción es importante reconocer las características técnicas de la cámara con la que se cuenta, mirar los recorridos que se harán, intencionar las pautas y detalles de lo que se quiere mostrar.

Es recomendable tener diferentes tomas de una misma situación, que permitan luego la selección de imágenes claves para analizar los contextos.

Utilizar la cámara como pretexto para mostrar la conexión con el espectador, para transmitir emociones, impresiones acerca de una situación.

En el proceso de pos-producción: es importante mirar qué es lo que se quiere lograr con la intención, cómo se puede mejorar, cómo se puede hacer diferente, evaluar si con éstas imágenes se logra captar la emoción, si se puede hacer mejor. Reflejar sentimientos que den contraste a la imagen y la historia que se está comunicando. Grabar fragmentos que capten detalles y que puedan recrear la historia. Es necesario trabajar material extra, pensar en cómo se van unir las imágenes, llenar un mensaje, hilvanar en sentido de lo que se quiere intencionar y de lo que se quiere contar al público.

5.3. Reflexiones e inspiraciones

Transformarse para transformar

Se les preguntó a los y las participantes al diplomado, lo que había significado haber hecho parte de esta experiencia...

“Un nuevo camino que ha provocado el diplomado en mí es la convicción de que el arte y en este caso el teatro son una opción de organización y unión que fortalece las luchas sociales y que crea espacios diferentes de diálogo, reflexión y conocimiento desde la base de la experiencia corporal”

“Es una oportunidad para reconstruirme como persona y elaborar situaciones personales (...) más tolerante, abierto a la escucha activa, promoviendo un espacio armónico con las comunidades con las que trabajo, generando mejor convivencia”

“Con ciertos procesos de mi trabajo y en mi relación con otras mujeres el teatro se ha vuelto en el eje articulador. Desde allí hemos sanado, iniciado, conectado. Hemos puesto nuestra voz de inconformidad y protesta. Hemos creado identidad. El teatro es ahora una de mis formas y contenidos para trabajar. Es ahora también mi impronta”

“Con el diplomado he confirmado de que la principal labor del teatro, tanto para actores como para espectadores es remover fibras internas, esos esquemas de pensamiento que cada uno tiene y que ha formado –o adoptado- a partir de sus propias vivencias, de su forma de relacionarse con los y las demás, con el mundo, con la naturaleza, con las normas y la vida misma (...) el teatro como camino de expresión de sentimientos, angustias y anhelos y no sólo como forma elaborada de llevar a cabo un espectáculo”

“El teatro, desde mi vivencia, pienso que saca todos los bloqueos y los expone sin escapatoria: o te enfrentas o te vencen. (...) Ha sacado aspectos de mí que no sabía que existían, aspectos que realmente han sido dolorosos y que he tenido que ir resignificando”

“Me ha permitido reafirmar que el arte es uno de los más preciados caminos de transformación, sobre todo en las dinámicas que se tejen en las ciudades y pueblos del país, donde la violencia reina, tanto a nivel personal como colectivo”

“Ha sido un referente que me reafirma en mi proceso vital de servir al otro y a la otra. Ha reafirmado códigos de convivencia, solidaridad y reconocimiento a la existencia del otro, la otra, lo diverso. Me ha posibilitado dimensionar el sentido del tiempo, como espacio vital de existir”

“Para mi constituye un reto, en la constancia, en la posibilidad de soltarse, de crear, de ser y del hacer consentido y compromiso (...) Me ha brindado las herramientas para explorar la creatividad desde lo más simple, siempre con una mirada crítica y reflexiva”.

El compromiso y el reto de la multiplicación

Hacer teatro para la transformación social implica “contagiar” a otros/as de lo que se ha vivido. De las pequeñas-grandes transformaciones que se han experimentado. Compartir las metodologías que se han aprendido y acompañar con creatividad y compromiso procesos grupales de creación orientados a plantear alternativas a la realidad.

Tarea difícil que exige paciencia, flexibilidad, creatividad, constancia y disciplina. La búsqueda del equilibrio entre determinación, autoridad y apertura para entender los ritmos de los grupos y comunidades. La agudeza para observar y escuchar las necesidades, potencialidades y posibilidades de las personas y los contextos. Y sobre todo, la firme convicción del poder transformador del teatro.

POSIBILIDAD

Me queda el cuerpo, para moverme cuando no pueda volar.

Me queda un puñado de palabras para rescatar la esperanza cuando mi voz no fluya.

Me queda un sabor a tierra amarga cuando el recuerdo me trae a la memoria la verdad.

Me queda el teatro, en medio de la nada para hacerlo realidad.

En medio de todo guardo sueños, llantos y alegrías, guardo recuerdos.

En medio de toda la posibilidad de pensar, el poder de actuar.

Fredy Yhoany Morales

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTOTELES. *Poética*. Aguilar S. A. Madrid 1979.
- ARTAUD, Antonin. *El Teatro y su Doble*. Edhasa. Barcelona. 1978.
- AUSTIN, J. L. *Cómo Hacer Cosas con Palabras*. Ed. Paidós. Barcelona. 1988.
- BARBA, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. México: Gaceta, 1986. 134p. La Canoa de Papel. Tratado de Antropología Teatral. México: Gaceta, 1992.
- _____. *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires, Catálogos, 2010.
- _____ y SAVARESE, Nicolás. *Anatomía del Actor: Diccionario de antropología teatral*. México: Gaceta, 1988.
- BALL, David. *Backwards & Forwards: A Technical Manual for Reading Plays*. Southern Illinois University Press; 1st edition (July 7, 1983)
- BAJTIN, Mijail M. *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. El contexto de Francois Rabelais. Alianza Editorial. AU 493. Madrid. 1988.
- _____. *Estética de la Creación Verbal*. Siglo XXI Editores S.A. México. 1985.
- BALASKAS, Arthur. *Guía Completa de Ejercicios de Stretching*. España: Urano, s.f.183 p.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiología*. Alberto Corazón, Editor. Madrid. 1971.
- BERRY, Cicely. *The actor and his text*. London, 1987.
- _____. *Voice and the actor*. Trowbridge, Wiltshire: Redwood Burn Limited, 1973.
- BENTLEY, Eric. *La Vida del Drama*. Ediciones Paidós. Barcelona. 1982.
- BOAL, A. *Juegos para actores y no actores*. Edición Ampliada y Revisada. Alba Editorial. 2001.
- _____. *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Alba Editorial. 2004
- BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre Teatro*. Tres tomos. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires. 1973.

BRENNAN, Richard. *El manual de la Técnica de Alexander. Una guía paso a paso para mejorar la respiración, la postura y el bienestar*. Editorial Paidotribo. 2001

BROOK, Peter. *El Espacio Vacío*. Ed. Península Barcelona, 1973.

BUENAVENTURA, Enrique. *Apuntes sobre Dramaturgia Colectiva*. Publicaciones del Teatro Experimental de Cali T.E.C. Cali. Sin fecha de edición.

_____. *Metáfora y Puesta en Escena*. Publicaciones del Teatro Experimental de Cali. T.E.C. No. 8. Cali. 1986.

CANELLADA, Maria Josefa. *Antología de Textos Fonéticos*. Madrid: Biblioteca Romántica Hispánica, 1972.

CARDONA, Patricia. *Dramaturgia del Bailarin*. Cazador de Mariposas. México: Gaceta, 2000

CANUYT, George. *La Voz: Técnica Vocal*. Buenos Aires: Hachette, 1958. 327 p.

CHEJOV, Michail. *Al Actor*. Editorial Diana 1974. 238 p.

CHUN-TAO CHENG S. *El Tao de la voz. La vía de la expresión verbal. Técnica occidental y practicas orientales para educar la voz cantada y hablada*. Gaia Ediciones. España 1991. 156p.

DIDEROT, Denis. *Paradoja Acerca del Comediante*. Aguilar S. A. de Ediciones, Madrid, 1964.

ECO, Umberto. *Tratado de Semiótica General*. Ed. Nueva Imagen S. A. México. 1978.

EISENSTEIN, Sergio M. *El Sentido del Cine*. Siglo XXI Editores S. A. Buenos Aires. 1974.

_____. *La Forma en el Cine*. Ed. Viento del Este. Medellín. Sin fecha de edición.

FELDENKRAIS, Moshe. *Autoconciencia por el movimiento*. Editorial Paidós.

FITZMAURICE, Catherine. *Breathing is Meaning in THE VOCAL VISION*, ed. Dr. Marian Hampton. New York: Applause Books, 1997. pp. 247 - 252. Traducción al Español de Mariela Aragon Chiari.

FLOREZ, Luis. *Lecciones de pronunciación*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1963.

FLÓREZ LÓPEZ, J. A., & MILLÁS ECHEVERRÍA, C. (2007). *Derecho a la alimentación y al territorio en el Pacífico colombiano* (Vol. I). (D. d., D. d., D. d., V. A., & D. d., Edits.) Bogotá, Colombia.

GARCIA, Santiago. *Teoría y Práctica del Teatro*. Ed. Ceis. Ed. Colombia Nueva Ltda. Bogotá. 1983.

_____. *El Diálogo del Rebusque y Corre, Corre Carigüeta* en “Cuatro Obras del Teatro La Candelaria”. Ed. Teatro La Candelaria. Bogotá. 1987.

GELB, Michael. *El Cuerpo Recobrado*. Editorial Urano, 1987. 151 p.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores, 1970.

KAPLAN, Donald M. y otros. *La Cavidad Teatral*. Ed. Anagrama. Barcelona. 1973.

KNEBEL, Maria Osipovna. *La palabra en la creación actoral*. Editorial Fundamentos. Madrid. 1998. 213 p.

KOTT, Jean. *Anotaciones sobre Shakespeare*. Seix Barral. Barcelona. 1968.

LANGE, Fritz. *El Lenguaje del Rostro*. Ed. Miracle. Barcelona. 1975.

LESSAC, Arthur. *The Use and Training of the Human Voice. A bio-Dynamic Approach to vocal life*. McGrawHill, USA, 1960. 291p.

LINKLATER, Kristin. *Freeing the natural voice*. Drama Publishers. USA, 1976.

LOPE DE VEGA, Félix. *Arte Nuevo de Hacer Comedias*. Ed. Espasa-Calpe S. A. Madrid. 1973.

MEYERHOLD, Vsevolod E. *Textos Teóricos*. Dos volúmenes. Alberto Corazón, Editor. Madrid. 1978.

McCALLION, Michael. *El libro de la Voz*. Ediciones Urano, 1998

NAVARRO, Tomas. *Problemas del Lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Suramericana, 1969

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Recuperado el 10 de enero de 2012, de http://portal.unesco.org/culture/es/ev.php-URL_ID=35744&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

PAVIS, Patrice y ROSA, Guy. *Tendencias interculturales y práctica escénica*. México: Gaceta. 1994. 351 p.

PIETRO DE PEDRO, J. (2004). *Organización de Estados Iberoamericanos para la*

educación, la ciencia y la cultura. (Revista de cultura: Pensar Iberoamerica. Número 7) Recuperado el 11 de enero de 2012, de <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric07a07.htm>

POVEDA, Lola. *Texto dramático. La palabra en acción.* Editorial Narcea, S.A. Madrid, 1996.

PISCATOR, Erwin. *Teatro Político.* Ed. Arte y Literatura. La Habana. 1973.

RICHARDS, Thomas. *El Trabajo con Grotowski sobre las acciones físicas.* Bogotá: Publicación Escuela Teatro Libre, 1995. 117 p.

ROSENBERG, Bobby. *La Técnica de Alexander. Una guía para el uso del Si mismo.* Ediciones Martínez Roca. Planeta Colombia, 1997.

RUIZ LUGO, Marcela y MONROY, Fidel. *Desarrollo Profesional de la Voz.* México: Grupo Editorial Gaceta, 1993

SAVARESE, Nicola. *El teatro más allá del mar.* México: GACETA. 1992. 365p.

SCHECHNER, Richard. *El teatro ambientalista.* México: Árbol Editorial. 1988. 421p.

SCHUTZ, Hans. *Stretching. Con gimnasia de estiramiento para relajacion, elasticidad y bienestar.* Editorial Paidotribo.

STANISLAVSKY, Constantin. *Creación de un personaje.* Mexico: Editorial Diana.1992. 332p.

UNESCO, Consejo de Europa y el Instituto Interdisciplinario de Ética y Derechos Humanos de la Universidad de Friburgo. (2007). Declaración de Friburgo. *Los derechos culturales. Declaración de Friburgo* (pág. 12). Ginebra: Editions universitaires.

WEISS, Peter. *Escritos Políticos. Notas sobre el Teatro-Documento.* Pág. 97 - 110. Ed. Lumen. Barcelona. 1976.

ZEAMI. "Fushi - Kaden". *La transmisión de la flor de la interpretación.* Corporación Colombiana de Teatro, "Cuadernos de Teatro". No. 2. Pág. 11 - 52. Bogotá. 1975.

WILFART, Serge. *Encuentra tu propia voz.* Editorial Urano. Barcelona, 1999.

Artículos y libros sobre Fitzmaurice Voicework visite la pagina:

<http://www.fitzmauricevoice.com/writings.htm>

ÍNDICE

AGRADECIMIENTO	5
INTRODUCCIÓN.....	7
PRESENTACIÓN.....	11
1. FUNDAMENTOS DE LA TEATRO-PEDAGOGÍA	17
1.1. Puntos de partida	17
1.2. Dinámica de grupo en procesos formativos y creativos	28
1.3. Ejercicios de activación, confianza y preparación	29
1.4. Un ejercicio de Teatro Imagen	35
2. ACTUACIÓN	41
2.1. Exploración y reconocimiento de las capacidades creativas	41
2.2. El ritmo y el contacto	46
2.3. Creación de Personaje	51
3. DRAMATURGIA	61
3.1. ¿Qué es la dramaturgia?	61
3.2. ¿Cómo empezar a escribir?.....	63
4. DIRECCIÓN	67
4.1. La composición escénica	67
4.2. Creación de dramaturgias en la escena	73
5. APRENDER HACIENDO	79
5.1. Una experiencia colectiva de Teatro-Labor.....	79
5.2. El recurso de la multimedia en el teatro	85
5.3. Reflexiones e inspiraciones.....	87
BIBLIOGRAFÍA	89

