



VICERRECTORÍA ACADÉMICA
FACULTAD DE BELLAS ARTES
LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

Los profesores abajo firmantes, jurados, y la directora del trabajo de grado titulado "Dramaturgia del espacio. Aportes desde el teatro no convencional para la puesta en escena en la escuela", presentado en la modalidad de monografía por el estudiante Giovanni José Marsiglia V (C.C.11.448.408 - Código 2008177019), consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

*La monografía de grado cumple con los requisitos mínimos para optar por el título de licenciado en Artes escénicas.
Se valora el esfuerzo del estudiante por hacer un aporte desde una categoría poco estudiada en la licenciatura.*

En Bogotá, a los veinticuatro (24) días del mes de Febrero de dos mil dieciséis (2016).

Jurado Claudia Torres

Calificación: 3.7

Firma:

Jurado Alexandra Aguirre

Calificación: 3.7

Firma:

Directora Patricia Huertas

Calificación: 3.9

Firma:

Calificación final (Promedio de los tres): 3.7

Dramaturgia del espacio.

Aportes desde el teatro no convencional para la puesta en escena en la escuela.

Giovanni José Marsiglia Vinasco.

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes
Lic. Artes Escénicas
Santa Fe de Bogotá D.C.
2016

Dramaturgia del espacio.

Aportes desde el teatro no convencional para la puesta en escena en la escuela.

Presentado por:

Giovanni José Marsiglia Vinasco


Proyecto de grado para optar por el Título de Licenciado en Artes Escénicas

Directora de monografía:

Mg. Diana Patricia Huertas.


Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Bellas Artes
Lic. Artes Escénicas
Santa Fe de Bogotá D.C.
2016

Agradecimientos a:
Profesora: Diana Patricia Huertas.
Director teatral: Rubén Darío Herrera Herrera.
Mi Familia.
Mi compañera.
Directores de la Red Capital de Teatro Callejero.

	FORMATO
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE
Código: FOR020GIB	Versión: 01
Fecha de Aprobación: 21-02-2016	Página 1 de 3

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica nacional, Biblioteca bellas Artes.
Título del documento	Dramaturgia del espacio. Aportes desde el teatro no convencional para la puesta en escena en la escuela.
Autor(es)	Marsiglia Vinasco, Giovanni José
Director	Mg. Diana Patricia Huertas
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional. 2016, 118 paginas
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional, Bellas Artes, Lic. Artes Escénicas.
Palabras Claves	Espacio. Espacios no convencionales. Categorización. Puesta en escena. Personaje. Procesos. Espacios de la escuela. Representación. Texto dramático.

2. Descripción	
<p>En este Trabajo de Grado se analiza el guion teatral de la obra "Donde Esta" del Colectivo Teatral Luz de Luna donde se revisa el espacio diegético y extra-diegético de la puesta en escena para reconocer unos aportes que el Colectivo construye desde los ensayos hacia la puesta en escena en los espacios no convencionales como son la calle, el parque, la plaza... que son lugares abiertos. Con la finalidad de conocer el procedimiento en la realización de esta puesta en escena y mostrar este proceso al cuerpo docente en la escuela para que tenga una iniciativa para abordar los espacios no convencionales de la escuela cuando se enfrenta a la formación de un trabajo escénico. Este trabajo está conformado por Introducción, Capítulos 1, 2 y 3. Conclusión. Bibliografía. Se integran los anexos que son la entrevista al director, los documentos que se revisaron como el guion de la obra teatral analizada y diferentes artículos de revistas y libros y los videos que son fragmentos de la obra teatral.</p> <p>Este trabajo tiene por título:</p> <p>Dramaturgia del espacio. Aportes desde el teatro no convencional para la puesta en escena en la escuela.</p> <p>En la introducción se realiza una Descripción del problema de investigación Estado del arte Metodología y Método Marco teórico o conceptos Justificación</p> <p>En el primer capítulo, se analizará el concepto de dramaturgia del espacio a través de una exposición breve de la historia, experiencia y puesta en escena en espacios no convencionales del grupo teatral investigado. En este apartado se explorará el proceso de creación, innovación e influencias del grupo teatral. Igualmente, se describirán los conceptos de dramaturgia y espacios que se emplean en el montaje y las diferentes propuestas e iniciativas para abordar los diversos espacios fuera del edificio teatral. Asimismo, se describirán los procesos de construcción de escenografías, personajes, el empleo de los objetos en espacios abiertos, de calle y no convencionales. Por último, el capítulo anunciará la interacción del público y la disposición espacial que realiza el grupo para la puesta en escena.</p> <p>El segundo capítulo del presente informe abordará la metodología planteada para analizar un guion dramático de la obra seleccionada y su importancia para el sector teatral en espacios abiertos. Para ello, empezaré por explicar las diversas herramientas, utilizadas por el director y su proceso de construcción de la dramaturgia del guion y del espacio de la obra. Se considerarán las posibilidades que se generaron en los ensayos, las diferentes dinámicas empleadas por el grupo donde desarrollan conocimientos propios a partir de la interacción entre el director y los actores con las diferentes técnicas teatrales, para apropiarse de nuevas metodologías de la construcción del personaje y del texto escénico.</p> <p>Para finalizar, en el tercer capítulo se explorarán los procesos de construcción y producción de la puesta en escena. Para conocer este desarrollo, se analizará el guion dramático de la obra. En este apartado se especificarán los personajes, el conflicto, el argumento, los objetos y escenografías, al igual que las configuraciones del espacio y el tipo de concepto de dramaturgia del espacio utilizados en el guion teatral que se construye en la obra, a fin de encontrar unos pasos a seguir en la realización de una puesta en</p>	

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 21-02-2016	Página 2 de 3	


escena en los espacios escolares no convencionales.

3. Fuentes

- Álvarez, I. D. (2007). De la escritura como viaje a la pro-puesta en escena. *Teatros N° 5*, 30 - 35.
- Araque Osorio, C. (2009). *Manual para teatro de calle y espacios no convencionales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Ariza, P. (2006). El nuevo teatro y lo nuevo en el teatro colombiano. *Paso de gato*, 15 - 17.
- Barba, E. (1986). *Las islas flotantes*. Dinamarca: Grupo editorial Gaceta, S. A. de C. V.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. México: Gaceta, S.A.
- Bello, G. (2005). *Crear las calles nuevamente*. *Teatros # 2*, 47 - 50.
- Brook, P. (2004). *Más Allá del Espacio Vacío*. Barcelona. España: Alba Editorial, S. L.
- Cajiao, F. (1997). *Teatro Popular y Callejero Colombiano*. Bogotá: Editorial Magisterio.
- Celcit, D. d. (21 de 11 de 2014). www.celcit.org.ar. Recuperado el 15 de 08 de 2015, de [www.celcit.org.ar: http://www.celcit.org.ar/celcit-tv/2/tecnicas-y-oficios-teatrales/38/12-puesta-en-escena-en-espacio-no-convencional/](http://www.celcit.org.ar/celcit-tv/2/tecnicas-y-oficios-teatrales/38/12-puesta-en-escena-en-espacio-no-convencional/)
- Cruciani, F. (1994). *Arquitectura Teatral*. México: Grupo editorial Gaceta, S. A.
- Herrera, R. D. (18 de 11 de 2012). Entrevista. (G. Marsiglia, Entrevistador)
- López-Aranguren, E. (14 de 11 de 2015). El análisis de la realidad social. Obtenido de *El análisis de la realidad social*: http://www.ocachile.org/wp-content/uploads/2015/01/lopez-aranguren_analisis-de-contenido.pdf
- Maza, T. P. (2008). Nueva dramaturgia: ausencia del autor dramático. *Teatros N° 9*, 38 - 41.
- Melo, J. O. (2007). Colombia es un tema. Recuperado el 04 de 09 de 2015, de Colombia es un tema: <http://www.jorgeorlandomelo.com/1957.htm>
- Memoria, C. d. (2005). Casa de la Cultura Leonardo Gómez (detenido y desaparecido 1983). Recuperado el 14 de 08 de 2015, de Casa de la Cultura Leonardo Gómez (detenido y desaparecido 1983): <http://centromemoria.gov.co/multimedia/cartografia/punto5.swf>
- Mendoza, M. A. (14 de 11 de 2015). Análisis de contenido cualitativo y cuantitativo: Obtenido de *Análisis de contenido cualitativo y cuantitativo*: <http://www.utp.edu.co/~humanas/revistas/revistas/rev20/gomez.htm>
- Montila, C. (2005). Del teatro experimental al nuevo teatro 1959 - 1975. *Teatros n° 1*, 46 - 57.
- Obregón, M. L. (2010). *Geografías del teatro en América Latina*. Bogotá: LUNA LIBROS.
- Osorio, C. A. (2009). El teatro está en la calle: disímiles estéticas del teatro callejero. Bogotá: Universidad Francisco José de caldas.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario Teatral. Dramaturgia, estética y semiología*. A - K. Paidós Ibérica.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, S. A..
- Perec, G. (2001). *Especies de Espacios*. España. Barcelona: Novagrafik, S. A. Barcelona.
- Prada, J. P. (2007). Presencia de Brecht en el teatro colombiano. *Teatros #5*, 10 - 13.
- Reyes, C. J. (2006). *EL TEATRO EN COLOMBIA EN EL SIGLO XX*. Credencial Historia.
- Roa, A. S. (2002). *La arquitectura como experiencia. Espacio, Cuerpo y Sensibilidad*. Bogotá: VILLEGAS EDITORIALES.
- Ruzika, W. (1999). Identificación y distanciamiento. *Mascara*, 58 - 61.
- Toro, F. d. (1987). *SEMIÓTICA DEL TEATRO*. Buenos Aires - Argentina: EDITORIAL GALERNA.
- Toro, F. d. (1989). *Teoría del teatro épico*. Mascara, 76 - 80.
- Torres, C. (6 de 11 de 2010). El teatro en espacios abiertos es un reto (8 entrevistas). *Escenario Abierto*, págs. 4 - 11.
- Torres, M. (1998). *Trilogía del diablo*. Bogotá: Magisterio.
- Torres, M. (2012). Escenografías en el teatro al aire libre. *Teatros #17*, 26 - 29.
- Torres, M. (Diciembre 2005). *La dramaturgia del teatro abierto*. *Teatros*, 40 - 46.
- Torres, M. (2012). Escenografía en el teatro al aire libre. *Teatros #17*, 26 - 29.
- TV, P. u. (2013). *Picadero TV - INT - Teatro en espacios no convencionales*. Recuperado el 24 de 08 de 2015, de *Picadero TV - INT - Teatro en espacios no convencionales*: <https://vimeo.com/11711312>
- Ubersfeld, A. (1998). *Semiótica Teatral*. Madrid - España: Cátedra, S. A.
- Vallejo, A. B. (2007). *Aproósito de Brecht*. *Teatros #5*, 4 - 9.


4. Contenidos

Dramaturgia del espacio.
 Dramaturgia del espacio no convencional.
 Autores que teorizan sobre los diferentes espacios que se construyen en la representación de una obra teatral.
 Guión de la obra de teatro.
 Los espacios en la escuela.
 Análisis de la obra para observar aportes a los montajes de la escuela que no tienen espacios aptos para la representación.

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 21-02-2016	Página 3 de 3	

5. Metodología
<p>Técnica de investigación de análisis de contenido.</p> <ul style="list-style-type: none"> - El análisis de contenido es una técnica de investigación que consiste en el análisis de la realidad social a través de la observación y el análisis de los documentos que se crean o producen en el seno de una o varias sociedades. Lo característico del análisis de contenido, y que lo distingue de otras técnicas de investigación sociológica, es que se trata de una técnica que combina intrincadamente, y de ahí su complejidad, la observación y el análisis documental. (Mendoza, 2015). <p style="text-align: center;">Herramientas de recolección de la información:</p> <p>Revisión documental.</p> <ul style="list-style-type: none"> - El documento que se revisa es el guion teatral de la obra teatral DONDE ESTAN del Colectivo Teatral Luz de Luna. - El texto audiovisual de una presentación de esta obra teatral. - Artículos de revistas especializadas en teatro, libros y artículos de directores de teatro de espacios no convencionales <p>Entrevista semi-estructurada.</p> <ul style="list-style-type: none"> - la entrevista al director de este colectivo quien es Rubén Darío Herrera Herrera. <p>Observación participante.</p> <ul style="list-style-type: none"> - La observación de la obra en una función y toma de apuntes.

6. Conclusiones
<p>Las características de la dramaturgia del espacio según el autor e investigador de teatro Patricie Pavis categoriza el espacio como Espacio dramático, Espacio escénico, Espacio escenográfico y Espacio lúdico gestual. El espacio según los escritos de directores nacionales sobre los espacios no convencionales, el espacio se divide según donde se decida que el público se instale, así se habla de espacio Abierto o Externo, Cerrado o interno, Frontal, Circular, Semicircular, Adentro (espacio diegético de la obra), Afuera (espacio extra-diegético de la obra). Donde el espacio se clasifica en espacios convencionales abiertos y cerrados y espacios no convencionales abiertos y cerrados. Así se empieza a desglosar una obra teatral y se observa como estas categorías y clasificación del espacio son propuestas para los espacios del colegio que son no convencionales donde existe una asimilación para utilización de la clasificación y categorización dentro de los espacios de la escuela que sirva al docente para realizar un montaje con estudiantes en los espacios de la escuela.</p>

Elaborado por:	Giovanni José Marsiglia Vinasco
Revisado por:	

Fecha de elaboración del Resumen:	24	02	2016
-----------------------------------	----	----	------

Tabla de contenido

Resumen.....	9
INTRODUCCIÓN.....	11
CAPÍTULO 1.....	19
1.1 El espacio y la escuela.....	19
1.2 Concepto de dramaturgia del espacio.....	20
1.3 Concepto de dramaturgia del espacio no convencional.....	25
1.4 El espacio abierto y sus categorías.....	28
1.5 Escenografías, personajes, objetos y públicos en la intemperie.....	31
CAPÍTULO 2.....	36
2.1. Obra seleccionada.....	37
2.2 Documentos y escritos.....	40
2.3 Los referentes de la obra teatral y sus aportes a la comunidad.....	41
CAPÍTULO 3.....	43
3.1. La puesta en escena de la obra teatral en el espacio.....	44
3.2 Clasificación del espacio.....	45
3.3 Caracterización del espacio.....	46
3.4 Análisis de la obra.....	48
3.4.1 Análisis interpretativo sobre el espacio en la escuela.....	60
3.4.2 Categorías del espacio de Pavis.....	65
3.4.3 Relación entre las categorías de Pavis con la obra teatral y la escuela.....	66
CONCLUSIONES.....	72
Bibliografía.....	75
Anexos.....	78
Anexo 1.....	78
Anexo 2.....	85
Anexo 3.....	111
Anexo 4.....	112

Resumen

En este informe monográfico se aborda el concepto de espacio para comprender desde la óptica de un Colectivo Teatral como realiza su dramaturgia en el espacio, consta la investigación con la entrevista al director de este Colectivo, y la exposición de diferentes teóricos con sus puntos de vista sobre la temática del espacio en una puesta en escena para espacios no convencionales ya sean abiertos o cerrados.

El análisis de una obra de este colectivo nos arrojará puntos o coordenadas que podrán ser expuestas en el espacio de la escuela por profesores y docentes tanto del área teatral o de otras áreas para la realización de obras teatrales en la escuela.

En el primer capítulo, se analizará el concepto de dramaturgia del espacio a través de una exposición breve de la historia, experiencia y puesta en escena en espacios no convencionales del grupo teatral investigado. En este apartado se explorará el proceso de creación, innovación e influencias del grupo teatral. Igualmente, se describirán los conceptos de dramaturgia y espacios que se emplean en el montaje y las diferentes propuestas e iniciativas para abordar los diversos espacios fuera del edificio teatral. Asimismo, se describirán los procesos de construcción de escenografías, personajes, el empleo de los objetos en espacios abiertos, de calle y no convencionales. Por último, el capítulo enunciará la interacción del público y la disposición espacial que realiza el grupo para la puesta en escena.

El segundo capítulo del presente informe abordará la metodología planteada para analizar un guion dramático de la obra seleccionada y su importancia para el sector teatral en espacios abiertos. Para ello, empezaré por explicar las diversas herramientas, utilizadas por el director y su proceso de construcción de la dramaturgia del guion y del espacio de la obra. Se considerarán las posibilidades que se generaron en los ensayos, las diferentes dinámicas empleadas por el grupo donde desarrollan conocimientos propios a partir de la interacción entre el director y los actores con las diferentes técnicas teatrales, para apropiarse de nuevas metodologías de la construcción del personaje y del texto escénico.

Para finalizar, en el tercer capítulo se explorarán los procesos de construcción y producción de la puesta en escena. Para conocer este desarrollo, se analizará el guion dramático de la obra. En este apartado se especificarán los personajes, el conflicto, el argumento, los objetos y escenografías, al igual que las configuraciones del espacio y el tipo de concepto de dramaturgia del espacio utilizados en el guion teatral que se

construye en la obra, a fin de encontrar unos pasos a seguir en la realización de una puesta en escena en los espacios escolares no convencionales.

Palabras claves:

Espacio. Espacios no convencionales. Categorización. Puesta en escena. Personaje.

Proceso. Espacios de la escuela. Representación. Texto dramático.

INTRODUCCIÓN

La dramaturgia es así una especie de conciencia de que la vida actúa
(Álvarez, 2007, pág. 31).

La enseñanza del teatro tiene varios retos en el ámbito escolar. Durante las prácticas pedagógicas y en el ejercicio como docente, el tema de la representación de obras ha generado diversas inquietudes; por ejemplo, los espacios de representatividad en el colegio son los escenarios como el aula de clase, el patio, el aula múltiple y el parque, que son lugares que no están contruidos específicamente para la presentación de obras teatrales, es decir, que no es un edificio teatral como tal. Estos son espacios no convencionales, abiertos y cerrados; por tal motivo, esta investigación se enfoca en el concepto de espacio desde la dramaturgia para reconocer y analizar una obra dramática construida en espacios al aire libre, donde el dramaturgo y director ofrecen unos pasos básicos por seguir en la creación dramática, que pueden ser objeto de caracterización, y de los que se puede aprender a fin de llevar estos saberes al teatro en los espacios disponibles en los colegios.

En el teatro es fundamental el espacio como elemento vital del texto dramático. Una obra teatral, cuando la escribe el dramaturgo, construye una secuencia dinámica por donde el espectador y los agentes del teatro pueden emocionarse mutuamente en una reciprocidad comunicativa. La acción dramática se da en un espacio donde se encuentra una serie de personajes. En este espacio también se encuentran unos espectadores que solo cuando aceptan el pacto de imaginación (el espacio diegético del actor) que el actor o actriz realizan, se crea el hecho teatral.

En el edificio teatral construido con una estructura de cámara oscura y luces, la silletería de los espectadores está ubicada en forma de herradura, donde el actor o actriz en el escenario solo tiene un frente para que toda la acción sea direccionada al público. Así, el espectador entra automáticamente en la propuesta que el actor de sala propone con su creatividad: *“la historia de los teatros a la italiana parece ser la historia de los*

edificios, los espectáculos, los arquitectos y los escenógrafos” (Cruciani, 1994, pág. 45). La idea de la representación del tiempo real dentro de una puesta en escena crea tensiones cuando nos encontramos en la posibilidad de crear este hecho del tiempo en un espectador cuando este reconoce el lugar físico donde los actores representan un tiempo ficticio que se convierte en real.

El espacio teatral es la construcción, la arquitectura, la sala, el edificio teatral, el foro, el escenario donde se desplazan los actores, es donde se representa la obra teatral. El espacio escénico es donde se reconoce la creación del dramaturgo y director. Allí se representan el trabajo del actor o actriz en su personaje, los conflictos, los diferentes espacios que crea la obra dentro de sí misma para generar una sucesión de acontecimientos que se tejen por acciones, proporcionan tensiones y giros dramáticos. Además, el espacio teatral ofrece una forma de narrativa particular que se muestra en la representación de una puesta en escena. Desde una construcción dramática, se logra el conjunto de dispositivos donde los personajes, el conflicto, los giros dramáticos, las tensiones y los espacios forman un conjunto en armonía porque *“la dramaturgia es el arte de la composición de las obras teatrales”* (Maza, 2008, pág. 39). Vamos a observar la relación entre el texto construido y cómo este texto pasa a ser un espectáculo.

En el transito del texto dramático al texto espectacular, Francisco del Toro, director e investigador teatral, nos comenta sobre el espectáculo: *“podemos afirmar que el texto espectacular es espectáculo, puesta en escena en un sentido totalizante”* (Toro, 1987, pág. 68). En la obra que se analiza en este informe, el dramaturgo construye tramas y conflictos que se entrelazan con los personajes; genera expectativas, curiosidad, emoción y dudas a un público que asiste al teatro a ver una historia en acciones, movimientos y palabras.

El espectáculo (lo que se ve) es el producto de largas horas de ensayo y trabajo donde los actores y actrices construyen un personaje y el director crea un discurso coherente en el transcurso de una puesta en escena. La puesta en escena se divide en dos partes: en la primera, los actores desarrollan en sus personajes y las relaciones con otros

donde el director plantea una trama y conflictos de diversa índole. La segunda parte abarca la propuesta escenográfica de la obra, los vestuarios de los personajes, los objetos utilizados en la escena y sus funcionalidad, los colores establecidos para recrear la emocionalidad tanto del lugar como de los personajes, un lugar específico (un cuarto de hotel, un pueblo, una casa, entre otros), el maquillaje, la iluminación y todo lo que rodea la propuesta escenográfica.

¿Cuáles de las características de la dramaturgia del espacio en una obra teatral montada y representada en un lugar no convencional aporta a la puesta en escena en escuelas que no cuentan con un espacio físico adecuado para hacer teatro? La respuesta a esta pregunta permitirá compartir una serie de soluciones que propone el director al momento de la construcción de un montaje teatral, donde se resuelve el conflicto de crear espacios dentro de uno abierto o no convencional. Por ejemplo, el profesor de artes escénicas se enfrenta en la escuela a espacios no convencionales como el patio, el salón, el parque, entre otros. Cuando la planta física no cuenta con un espacio adecuado para la representación teatral, el profesor se adapta a las condiciones físicas de la escuela.

Este análisis ofrece unos pasos para que tanto el profesor de artes como el de otra área puedan representar en espacios no convencionales una propuesta realizada con los alumnos. Por ello, en este informe se responderá al siguiente objetivo general: caracterizar la dramaturgia del espacio de una obra teatral montada y representada en un lugar no convencional con el fin de crear unas condiciones apropiadas para la puesta en escena en escuelas que no poseen la estructura física de un teatro.

Para entender los procesos que se desarrollan en las agrupaciones teatrales, donde el espacio no es un escenario diseñado para la representación o no es un recinto teatral, es necesario observar los procesos investigativos del dramaturgo al iniciar una creación dramática pensada para espacios abiertos insertos en un guion teatral, que luego desarrollará con un grupo de actores dentro de un colectivo teatral. Los objetivos específicos que se responderán en este informe son:

1. Clasificar las características de la dramaturgia del espacio en una obra teatral montada y representada en un lugar no convencional.
2. Analizar las características de la dramaturgia del espacio no convencional que podrían tenerse en cuenta en las puestas en escena escolares.
3. Identificar los principales aportes que la dramaturgia del espacio no convencional hace al teatro escolar.

Buena parte de la historia del teatro se ha forjado fuera del recinto teatral, en anfiteatros, en tablados al aire libre, en parques, en plazas, en planadas, en las calles y en la urbe. La interpretación en el espacio abierto debe llegar al nervio del drama; por lo tanto, el actor debe ser riguroso y tener conocimiento de su propio cuerpo que se convierte en un gesto claro para quien lo observa. Este gesto va más allá de lo expresado con el rostro: es toda una actitud que llena todo el cuerpo de un mismo tono, de una intención única, una emoción capaz de transmitirse a través de la construcción de un personaje que recita metáforas desde el corazón con la voz y el cuerpo.

La sensibilidad se convierte en un momento de encuentro entre el actor y el público donde ambos se olvidan de la vida presente para dejarse llevar por una poética que construye la puesta en escena, la imagen poética donde el actor se transforma en algo diferente de lo establecido. Es así como los directores y dramaturgos de las agrupaciones teatrales de espacios abiertos han asumido los grandes desafíos que tiene el actor en estos espacios desprovisto de todo, con el fin de aprovechar las arquitecturas urbanas, como si recrearan a los juglares del medioevo en nuestro presente para mofarse de la vida y crear un espacio de comunión con el espectador.

Estas arquitecturas urbanas pueden ser aprovechadas para la creación escénica. Es allí donde este informe apunta a los espacios no convencionales, es el aprovechamiento de diferentes espacios arquitectónicos con la finalidad de construir una obra teatral dentro de estructuras urbanas cotidianas como una calle, una habitación, un patio o un zaguán. Conocer los diferentes procesos de creación y construcción de las puestas en escena nos ayudarán al ejercicio docente donde un profesor se enfrenta a diversos espacios para la

representación en la escuela. Con el tiempo, los actores y directores han sabido aprovechar los espacios abiertos para la creación de puestas en escena, Es así como se han escrito obras para estos espacios con especificaciones y entrenamientos que van enfocados hacia ellos. El profesor de artes escénicas se entrena también para asumir nuevos retos al conversar con el espacio de la escuela y no discutir con este con el fin de aprovechar sus complejidades sin perder las cualidades de su hacer tanto escénico como docente.

Ha surgido el interés por que los artistas escénicos de espacios abiertos y no convencionales sean formados para asumir diferentes retos por medio del reconocimiento de técnicas y experiencias que nutren los grupos teatrales. El director y dramaturgo de la obra que se analiza es Rubén Darío Herrera Herrera, con su Colectivo Teatral Luz de Luna, que hace parte de la Red de Teatro Callejero.

Para este análisis de la dramaturgia del espacio en un texto teatral, es necesario reconocer el contexto donde el dramaturgo construye el guion, los procedimientos del grupo teatral en función de la puesta en escena de cada obra para espacios abiertos y no convencionales, los referentes que se utilizan para elaborar la metodología de trabajo con los actores y actrices, la propuesta de puesta en escena, la escenografía, los objetos que se utilizan en el transcurso de la obra, y, finalmente, lo que cada director construye como dramaturgia al interior de la agrupación teatral. Desde la revisión del texto dramático, se analizará si existen diferentes estilos para la elaboración de estas dramaturgias a la intemperie, si existe una fórmula preestablecida para este fin y cómo los espacios de la obra sirven de detonante para la creación; así mismo, se analizará cómo se podrían emplear estos procedimientos en los espacios de la escuela.

Bajo la luz de la técnica metodológica investigativa que es el análisis de contenido, se analizará un guion teatral, se describirá la obra donde se hace énfasis en la elaboración de los espacios de la puesta en escena, es decir, sobre el espacio diegético (dentro de la obra), para conocer estrategias sobre cómo aborda un grupo teatral los espacios no convencionales. Este análisis redundará en beneficios para los docentes en general,

quienes podrán aprovechar las formas de construir un montaje teatral en espacios no convencionales dentro de la planta física de la escuela.

El análisis de la obra teatral *¿Dónde está?* se realiza en el marco de tres aspectos. El primero es el espacio que se refiere al espacio abierto, no convencional y como este influye en la escenografía de la puesta en escena. El segundo es el papel del actor y su interpretación a la hora de abordar un personaje, su vestuario, su maquillaje y los objetos que utiliza para la construcción del personaje que tiene que ver con la escenografía de la puesta en escena. El tercero es el texto que se enfoca en el trabajo del dramaturgo y los procesos de creación del texto dramático y sus posibles lecturas.

Así, a partir de este análisis realizado tanto en el texto dramático como en la recolección documental, se concluirá sobre algunos elementos de los procesos internos de creación tanto del grupo teatral como del dramaturgo, considerados procesos autónomos. Los referentes teóricos y conceptuales del hecho teatral son los que nutren a estos directores que construyen sus propias propuesta dramáticas. Esto se ampliará en el marco teórico.

Los referentes que cada grupo escoge hacen parte de su historicidad como formación del grupo teatral. Son diferentes los caminos que transcurren en cada grupo teatral y director en su quehacer profesional. Sin embargo, el espacio abierto se convierte en un lugar de encuentro de festivales, comparsas y espectáculos, porque *“lo único que podemos afirmar es que cada momento histórico y su práctica dramática y escénica correspondientes poseen sus propios criterios de dramaticidad”* (Pavis, 2000, pág. 209).

En este informe, los conceptos teóricos sobre dramaturgia y códigos teatrales que se presentan y que sirven de piso para el análisis de los textos, pertenecen a Patrice Pavis. Estos son:

“una regla que asocia arbitrariamente pero de una forma fija, un sistema a otro (por ejemplo el código flores asocia a ciertas flores con ciertos sentimientos o simbolismos). Estos dos sistemas están constituidos por la fase significativa del

signo (aquí el tipo de flor) y por la fase significada (la significación a la que se asocia). El código, como el signo, es la regla convencional que vincula el significante con el significado” (Pavis, 1984, pág. 60).

También se utilizarán los conceptos de Eugenio Barba sobre la dramaturgia del texto, del actor, del espectáculo y del público. De Bertolt Brecht se acogerá el concepto de teatro épico y de Patricia Maza el concepto de dramaturgia que ha construido desde su quehacer profesional tanto como directora como docente. El concepto de espacio teatral se aborda desde el espacio no convencional con los aportes teóricos de Fabrizio Cruciani. Marina Percovich contribuye a los conceptos de espacio no convencional y la puesta en escena en dichos espacios. Estos conceptos teóricos se expondrán en el primer capítulo.

Desde la perspectiva de la arquitectura, Alberto Saldarriaga busca una relación entre las estructuras urbanas y las personas que habitan un espacio, dentro una puesta en escena donde existe la concatenación de acciones en una itinerancia, porque *“el espacio tiene que ver con la dramaturgia... circulación del público, condiciones del espacio, el trabajo con el actor en espacios no convencionales”* (Celcit., 2014).

Para el montaje de obras en la escuela debe ser muy importante el espacio donde hay convergencia de conocimientos, es decir, que quienes se dedican al teatro escolar deben reconocer diferentes expresiones artísticas donde el niño o el joven tiene un acercamiento a la música, la plástica, la literatura, la danza y la expresión corporal. Esta es una herramienta muy eficaz en los procesos de aprendizaje porque estos espacios dinamizan en el niño o el joven, además de las expresiones artísticas, valores como la responsabilidad, la solidaridad y la sociabilidad. En estos escenarios dialogan los profesores y estudiante diariamente, donde escenifican su diario vivir y el estudiante construye su personalidad.

Este informe se dividirá en tres capítulos. A continuación se expondrá sucintamente lo que se tratará en cada capítulo. En el primer capítulo, se analizará el concepto de dramaturgia del espacio a través de una exposición breve de la historia, experiencia y puesta en escena en espacios no convencionales del grupo teatral

investigado. En este apartado se explorará el proceso de creación, innovación e influencias del grupo teatral. Igualmente, se describirán los conceptos de dramaturgia y espacios que se emplean en el montaje y las diferentes propuestas e iniciativas para abordar los diversos espacios fuera del edificio teatral. Asimismo, se describirán los procesos de construcción de escenografías, personajes, el empleo de los objetos en espacios abiertos, de calle y no convencionales. Por último, el capítulo enunciará la interacción del público y la disposición espacial que realiza el grupo para la puesta en escena

El segundo capítulo del presente informe abordará la obra seleccionada y su importancia para el sector teatral en espacios abiertos. Para ello, empezaré por explicar las diversas herramientas, utilizadas por el director y su proceso de construcción de la dramaturgia del guion y del espacio de la obra. Se considerarán las posibilidades que se generaron en los ensayos, las diferentes dinámicas empleadas por el grupo donde desarrollan conocimientos propios a partir de la interacción entre el director y los actores con las diferentes técnicas teatrales, para apropiarse de nuevas metodologías de la construcción del personaje y del texto escénico.

Para finalizar, en el tercer capítulo se explorarán los procesos de construcción y producción de la puesta en escena. Para conocer este desarrollo, se analizará el guion dramático de la obra. En este apartado se especificarán los personajes, el conflicto, el argumento, los objetos y escenografías, al igual que las configuraciones del espacio y el tipo de concepto de dramaturgia utilizado en el guion teatral que se construye en la obra, a fin de encontrar unos pasos a seguir en la realización de una puesta en escena en los espacios escolares no convencionales.

CAPÍTULO 1

MARCO TEÓRICO Y DE REFERENCIA

*El sentido de habitar se manifiesta en dos dimensiones,
la de lo corporal o presencial y la de lo material o imaginativo
(Roa, 2002, pág. 97).*

1.1 El espacio y la escuela

La falta de espacios aptos para la representación escénica en algunas escuelas hace que los profesores tengan que utilizar espacios abiertos y no convencionales para la muestras de sus representaciones y ejercicios contruidos con los estudiantes. Para el sector de teatro en espacios abiertos, se han desarrollado habilidades en el interior de los colectivos para aprender por medio de la práctica a utilizar estos espacios para sus beneficios, donde *“el teatro se basa en una característica humana muy particular, la necesidad que surge de vez en cuando, de establecer con el prójimo una relación más renovada e íntima”* (Brook, 2004, pág. 113).

El teatro en el aula es una estrategia pedagógica donde lo que interesa es el proceso que se crea con el profesorado y los estudiantes al elaborar una construcción de una puesta en escena. La finalidad de este ejercicio no es la espectacularidad, sino los logros que el niño comparte en el trabajo en grupo y los valores que reconocen en el trabajo en equipo. En este informe, en primera medida, una agrupación teatral reconoce los espacios de la obra como son utilizados por ella misma con el fin de poder extrapolar estos procesos a los del profesorado con sus estudiantes dentro de la escuela hacia una puesta en escena.

Las agrupaciones teatrales al utilizar un espacio, este espacio físico y tangible tiene una serie de condiciones propias del lugar, por ejemplo la esquina de una calle concurrida; este espacio tiene como características, además de la estructura física, el poste de luz, el asfalto de la calle, la acera, los muros de los apartamentos. Alrededor de ese lugar, hay tiendas de abarrotes, mercados, el ruido de los carros en la calle que pasan, el semáforo, los vendedores ambulantes, los caninos y los habitantes de la calle. En fin este

tipo de lugar se detectan diferentes presencias que los actores deben asumir para la representación óptima del montaje teatral. Asimismo, la escuela puede tener diferentes espacios abiertos: el patio, el parque, las escaleras o los corredores. También los espacios cerrados como el salón de clases o el aula múltiple. El profesor o profesora adapta un lugar para la muestra de sus creaciones que son parte de su estrategia para la realización de su sesión de clase.

A continuación se expondrá información sobre el colectivo teatral, su pertinencia en el gremio teatral y se mostrará cómo empieza a reconocer el espacio teatral en los lugares no convencionales; de esta forma, servirá como ejemplo de espacio no convencional en la escuela.

1.2 Concepto de dramaturgia del espacio

En 1983 arriba a Colombia por primera vez el grupo de teatro de Dinamarca, el Odin Theater con su director Eugenio Barba para realizar talleres de teatro y presentar dos obras teatrales de su repertorio, *El millón* y *Cenizas de Brecht*. Los teatristas, directores y dramaturgos, que vienen en la interpretación de la antropología teatral en sus colectivos teatrales, presencia su trabajo investigativo con el ISTA¹. Barba propone una dramaturgia que no solo sea un texto escrito, sino sea de movimientos, de imágenes, de sonidos, con un público que observa el espectáculo; es decir, que la dramaturgia de un espectáculo se compone por diferentes dramaturgias internas. El actor construye su propia dramaturgia a partir de las ejecuciones de gestos y movimientos que convierte en acciones dentro de un espacio. Este actuante configura el espacio real y tangible por el espacio de la obra, por medio de sus acciones e involucra al espectador en este espacio diegético (dentro) al expandir sus acciones, donde crea una danza propia del personaje y amplía el espacio de comunión entre actor y espectador. Barba nos dice en su texto *La canoa de papel*, sobre la antropología teatral:

¹ ISTA, international School of Theater Anthropology, fundado y dirigido por Eugenio Barba, tiene su sede en Holsterbro, Dinamarca. Se deriva en un enfoque empírico realizando investigaciones sobre la actuación y dramaturgia sobre las bases técnicas en una dimensión transcultural.

“Es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles de las tradiciones personales o colectivas. Por esto al leer la palabra “actor” se entenderá el “actor - y - bailarín” sea mujer o hombre; y al leer “teatro” se deberá entender “teatro y danza” (Barba, 1992, pág. 25).

Para Eugenio Barba, la dramaturgia se empieza a construir sobre una serie de imágenes que construyen una coherencia donde llegan a una conclusión, un orden donde aparece una serie de pasos que conducen a una finalidad que es tanto de los personajes como de la misma obra. Su significado puede tener de una o varias interpretaciones. El espacio es importante porque ayuda a esta interpretación en la que se ofrece un realce de las acciones del actor y del sentido de la puesta en escena (espectáculo), donde *“la poesía está en el espacio”* (Barba, 1992, pág. 234). En los ensayos cada actor y actriz construye su propia dramaturgia que se interioriza con la dramaturgia del espacio, es decir, cuando en un lugar se aplica una técnica para que cada acción tenga su peripecia y desenvuelva en el espacio creado por el actor y la obra.

Construimos el espacio desde la ilusión de relieve y distancia, unos puntos referenciales como derecha o izquierda, arriba o abajo, adelante o atrás, lejos o cerca. Pero ¿qué es el espacio? Una definición nos ofrece George Perec en su libro *Especies de Espacios*:

“Cuando nada se interpone en nuestra mirada, nuestra mirada alcanza muy lejos. Pero si no topa con algo no ve nada; solo ve aquello con lo que topa: el espacio es lo que frena la mirada, aquello con lo que choca la vista: el obstáculo: el ladrillo, un ángulo, un punto de fuga: cuando se produce un ángulo, cuando algo se para, cuando hay que girar para que comience de nuevo, eso es el espacio” (Perec, 2001, pág. 123).

El actor se encuentra horizontalmente con el espectador en el espacio abierto. Esto crea una relación más sociable para que la acción construya de forma dramática un puente más

propicio entre el espectador y el actor, donde el hecho teatral se modifica hasta su total compenetración.

La experiencia directa que adquieren los actuantes y el texto escénico en relación con el espectador, ofrece una mayor sinceridad de la creencia de lo que está sucediendo dentro del espectáculo. El espacio es utilizado, no como teoría sobre el espectador, sino como herramienta para servirse tanto al actor, al director y al público, en beneficio de los dispositivos que generan mayor atención *“donde se puede establecer que el público nunca esta incomodo si la acción es permanentemente dinámica”* (Brook, 2004, pág. 113). El espacio potencializa los materiales del actor como su voz y su corporalidad, mientras que el espectador potencializa la comprensión al involucrase en el relato desde afuera del espacio de representación.

Al utilizar los espacios públicos se comparte al aire libre diferentes emociones y ritos, porque *“el espacio es la dinámica de las acciones”* (Cruciani, 1994, pág. 239). Se adquiere una actitud por re significar nuevos espacios para que la representación determine el espacio escénico donde se utiliza la arquitectura del espacio al aire libre. La modificación de las dramaturgias por medio del espacio es algo que van a registrar los grupos dentro de sus procesos de creación, tanto en el personaje como en el escrito teatral dramático. Los objetos cuentan, las estructuras escénicas cuentan, los actores cuentan, las acciones cuentan. Todo forma un todo para la transmisión de un mensaje al espectador.

En el teatro, los escritos dramáticos y puestas en escena desde mediados de los años setenta han sido inspirados por el teatro épico de Bertolt Brecht donde se habla del distanciamiento y se reconoce el trabajo del Berline Ensemble en Berlín, compañía profesional de teatro que dirigió el poeta y actor Bertolt Brecht y su esposa Helena Weigel en los años de 1949. Brecht estudia la estructura aristotélica y construye una nueva forma de lectura tanto de la puesta en escena, el personaje, los objetos, la dramaturgia y una posición política. Fernando del Toro interpreta sobre la estructura aristotélica según Brecht *“un teatro fundado en la catarsis y por ello en la empatía, en un concepto*

particular de la mimesis y la estructura de obra de arte (unidades)” (Toro, 1989, pág. 76).

Brecht habla del Teatro Épico como un teatro narrativo, es decir, que la obra está dividida en cuadros o escenas. Cada una puede estar representada independientemente una de la otra, de tal forma que al ser representada y comprendida, y que al unirse pueden dar nuevas interpretaciones a la obra teatral. Los elementos de la puesta en escena son narrativos. Cada elemento, cada espacio o escenario tiene que hablar sobre el tema de la obra. El espacio narra cómo los objetos activos también se narran paralelamente en la actuación. Este teatro épico del cual habla Brecht es *“Épico, entonces incorpora lo dramático y lo narrativo... la escena adquiere un narrador inexistente en el teatro inmediatamente anterior y contemporáneo a Brecht”* (Toro, 1989, pág. 77).

En la puesta en escena, esta información fue asumida por los directores y dramaturgos colombianos. Algunos de ellos empezaron a trabajar en los espacios abiertos y no convencionales. Empezaron a usar a este teórico y sus postulados con fines sociales, pues su medio narrativo es dialéctico. Esa narración es sobre los procesos y relaciones sociales en formas contradictorias: *“los efectos de distanciamiento no anulan la emoción; sustituye una emoción hipnótica, socialmente (alienada) por la que puede desprenderse de una correcta versión de las realidades sociales”* (Vallejo, 2007, pág. 5). Las escenas deben historiarse donde describen un sistema social que anuncia otro sistema social que muestra un desarrollo en la sociedad. Pasa por el reconocimiento de lo que es justicia tanto para el hombre como para la sociedad y pone en controversia estos polos. Narrar y representar un hecho histórico se convierte en atemporal. Este hecho, por volverse atemporal, es alterable. Se cuenta un informe sobre las relaciones sociales existentes que podrían existir o que existieron en un momento de la historia.

La directora teatral, profesora de teatro e investigadora teatral Tania Patricia Chamorro, originaria de Cartagena, ha dedicado su vida al trabajo actoral. Sus investigaciones van referidas al hecho actual tanto de la dramaturgia en Colombia, el actor y su importancia en la escena y sobre las distintas formas de creación dramática no

solo desde un dramaturgo que escribe, sino también desde diferentes visos de la dramaturgia como la imagen, lo sonoro, lo audiovisual y lo escritural. En su artículo, comenta sobre la dramaturgia:

“Me gusta pensar en el término de dramaturgia no solo como el texto teatral propiamente dicho, sino como el conjunto o sistema escénico que trasluce en el escenario para poder dejar ver en el espectador las maravillas de la escena. Así que hablamos del texto teatral y de la forma de que cada director(a) lo interpreta para presentarlo en escena, es su propio lenguaje hermenéutico- teatral, que podríamos denominar como “su dramaturgia” lo que viene a denominarse como dramaturgia de la puesta en escena.” (Maza, 2008, pág. 37).

Patricie Pavis, teórico francés estudioso de teatro, ha escrito más de medio centenar de publicaciones cuyo tema es el teatro intercultural, la teoría dramática y la puesta en escena contemporánea. Sobre dramaturgia, este profesor nos comenta en su *Diccionario Teatral*:

“La dramaturgia designa el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización desde el director hasta el actor ha debido de realizar. En su sentido más reciente tiende pues a superar el estudio de un texto dramático, para abarcar texto y realización escénica” (Pavis, 1984, pág. 155).

Patricie Pavis cataloga el espacio en diferentes aspectos o tipos para entender los procesos cuando se establece una puesta en escena y empezar a pensarse los diferentes espacios que una representación ofrece, estos son:

Espacio dramático	Espacio representado en el texto que el espectador debe construir con su imaginación (Pavis, 1984, pág. 177).
Espacio Escénico	Espacio perceptible en la escena que es espacio de representante en el cual evolucionan los personajes y las acciones (Pavis, 1984, pág. 177).

Espacio escenográfico	Abarca el espacio escénico y el espacio de los actores; se define por la relación entre ambos, por la forma en que la sala percibe la escena y por la forma en que la escena se manifiesta al público. (Pavis, 1984, pág. 177).
Espacio lúdico o gestual	Es creado por la actuación del actor, por su evolución sobre el escenario en el seno del grupo. Es una emisión del actor, que es su centro y su origen. (Pavis, 1984, pág. 177).

En las definiciones expuestas tanto de dramaturgia como del espacio, se encuentra que en la realización de una obra para espacios no convencionales se conjugan varias posturas, con el fin de que la interpretación que realiza el director del grupo teatral con su obra sea construida a partir de la experiencia y del bagaje tanto del director como de los actuantes. Para la investigación sobre la dramaturgia del espacio se puede afirmar que el sentido del texto se desarrolla por medio de los espacios de la obra, en un montaje en la escuela, la construcción de los espacios desarrolla la trama y ubica a los actuantes dentro de una representación teatral. Para este informe, se tomará la interpretación que el director y dramaturgo construye sobre la importancia del espacio escénico y como lo emplean en su montaje para que sirva de ejemplo en los procesos dentro de la escuela a la hora de una puesta en escena en los espacios no convencionales de esta institución.

1.3 Concepto de dramaturgia del espacio no convencional

Las grandes tragedias en Grecia en el siglo V antes de cristo eran presentadas en teatros al aire libre donde por su arquitectura se preocupaban por la acústica y la resonancia de la voz del actor. La capacidad de albergar espectadores eran más de 15 000 (quince mil) personas. Poco a poco, en la medida en que pasan las épocas, los actuantes buscan diferentes espacios para realizar ritos, juegos, ceremonias, representaciones en planadas, bosques o espacios abiertos. Estos espacios dan libertad al cuerpo y a la representación que exige mucha más atención debido a las diferentes disposiciones del público. El espacio puede estar dispuesto en redondo, cuadrado o semi circular, pero siempre la voz hace parte de la presencia del personaje y del cuerpo del texto dramaturgico acompañado de los artilugios como la escenografía, los vestuarios y los objetos. Cada ítem tiene su

propia dramaturgia. Esto se entiende porque en el transcurso del tiempo acompaña las acciones del actor que cuenta un suceso.

El acercamiento del suceso al espacio tangible en el cual habitamos y transitamos a diario puede ser un detonante o punto de inicio para la formación de un texto dramático, un acontecimiento, una labor, una ruta de navegación donde se mezcla el discurso del texto dramático con el del lugar y donde existan diferentes códigos y convenciones que acerquen a un espectador al imaginario de la obra teatral: *“un espacio social definido por la relación entre la intervención del espectáculo y el territorio, creado por una manipulación de la realidad ambiental y por la radicalización del espacio escénico como un área especial”* (Cruciani, 1994, pág. 131). Es alterar lo cotidiano y puntualizar sobre los lugares comunes, enaltecerlo, ya sea por un suceso o acontecimiento. La exploración del espacio para el teatro es también un hecho de memoria, un hecho vivido; por eso, la elaboración de convenciones construye nuevas posibilidades del volver a rehacer la historia y compartirla con el transeúnte o elaborar posibles imaginarios utópicos o deseables por el público.

Los espacios abiertos tienen diferentes características, desde la estructura, la diversidad en los colores, pasando por los olores y los sonidos. La calle, por ejemplo, tiene su propio sonido. Los/las creadores en espacios no convencionales deben reconocer, o podría ser un punto de partida, la historicidad del espacio. Desde este punto se puede iniciar una dramaturgia o se pueden usar las características del espacio para ampliar un código o significado de la puesta en escena, por ejemplo, la estructura de la casa en buen estado y al final de la puesta en escena la casa derruida. La dramaturgia desde los espacio puede complementar la historia. Esto crea más vínculo entre actores y espectadores. La directora teatral y profesora Mariana Percovich, nos comenta sobre el espacio no convencional:

“Que la gente recupere la mirada sobre lo cotidiano y lo infraordinario no importa que se traslade a cualquier tendencia teatral. Es renovar la creencia entre lo real y el teatro. Al momento de contar una historia en un espacio real, no convencional

lo primero es saber qué relación tiene la historia que se va a contar con el espacio, el espacio debe de tener una relación con el texto dramático desde la poética, estética o relación de memoria asociada al espacio”. (Celcit., 2014).

La dramaturgia también nace a partir del espacio geográfico. Es necesaria una investigación previa de las posibilidades técnicas de los espacios reales, abiertos y no convencionales. La estructura dramática se puede adaptar a las condiciones del espacio no convencional. La relación entre un espacio ficcional y un espacio real es compleja porque el grado de ilusión debe elevarse, donde se potencia la ficción para que la relación entre espacio y texto dramático sea contundente, donde se produzcan imágenes que sean de nuestra cotidianidad.

Nosotros tenemos una imagen del mundo, cada uno tiene su propia imagen desde el mundo concreto hasta las representaciones de lo imaginario. La representación es una construcción y como tal requiere apoyo tanto del mundo de los sentidos como de la mente; el espacio es un lugar en el mundo ya sea concreto o imaginario producido por elementos de la imaginación, la memoria y el inconsciente. Los mundos posibles creados dentro de una representación teatral se conjugan con el imaginario de un colectivo desde una reproducción de imágenes que influyen un contexto, así hay una relación entre imagen y poesía. Lo poético en la imagen se construye desde la metáfora hacia lo concreto, se crean lazos desde la puesta en escena al espectador y viceversa.

“la imagen del mundo hace parte de una realidad... Uno de los sentidos de la expresión artística es el hacer legibles o visibles los mundos de lo real y lo imaginario, o mejor aún, de lo transformado mediante la imaginación” (Roa, 2002, pág. 153).

Sobre el espacio nos comenta Saldarriaga:

“La arquitectura es espacio. Dicho de otra forma, la arquitectura permite que esa dimensión, carente en sí de material, se convierta en algo concreto, perceptible, comprensible. En la experiencia cotidiana el espacio se capta a

través de los elementos materiales que lo configuran. Su entendimiento como dimensión requiere complejos procesos de conocimiento que parte de la experiencia corporal, llega a la geometría y alcanza los niveles de la física teórica” (Roa, 2002, pág. 124).

El espacio teatral es un espacio donde se abre un dialogo entre los espectadores y las diferentes formas geométricas de la estructura construida para habitar y diseñar una realidad que por medio de olores, colores y texturas recrean practicas simbólicas, como un ritual.

En la demarcación del espacio es el gesto generador de ocupar un espacio para habitarlo donde unos actores construirán diferentes acciones que reiterarán el significado de ese gesto, donde

“El teatro de calle es un espacio de relación. Es un espacio social, definido por la relación entre la intervención del espectáculo y el territorio, creado por una manipulación de la realidad ambiental y por la radicalización del espacio escénico como un área especial” (Cruciani, 1994, pág. 131).

1.4 El espacio abierto y sus categorías

Examinar la creación desde el espacio donde la agrupación teatral empieza a interactuar en el proceso de construcción en los espacios que los rodea, hace pensar que las obras teatrales tienen la característica de problematizar historias particulares. Adaptarlas a espacios abiertos implica una serie de abordajes por parte del texto dramático para pasar al texto espectacular. Entonces, se reconocen los códigos que transitan de un texto a otro para llegar a una representación escénica, el personaje teatral en los espacios no convencionales, la formación del espacio escénico y las técnicas empleadas para sus montajes: *“el espacio escénico como modalidad dramatúrgica se vuelve un dispositivo que estructura la relación sobre la escena y a través del escenario, con los espectadores: y conforman un espacio en el teatro” (Cruciani, 1994, pág. 229).*

Cuando delimitan dentro de una plaza con un círculo o cuadro con diferentes materiales e introducen objetos dentro de este espacio delimitado, podemos observar que dentro de esa figura nos cuentan una historia por medio de la narración, tanto el espectador como el público entra en la convención con los actores de construir unas estructuras teatrales en el espacio abierto. Los actores y el director por medio de diferentes objetos, mediante las metáforas y las metonimias como figuras literarias dentro de un texto, empiezan a diseñar con los actores un lugar de representación creíble, el público termina de adornar el espacio con su imaginación y le da veracidad a la historia que cuentan los actores por medio del espacio:

“El actor lleva, sobre si, la arquitectura teatral y soporta vigas, fachada, techo y hasta el camerino. Si llega a dudar un instante, el edificio se cae, se derrumba, y lo aplasta y morirá solo, porque el público de la calle no existe si no existe el edificio teatral” (Araque Osorio, 2009, pág. 38).

Esta es una dramaturgia en la cual el espacio es la clave para que la narración trascienda y sea palpable por un público. Hay textos teatrales que utilizan un espacio definido para crear la convención con el público sobre un fenómeno histórico en ese espacio, por ejemplo el grupo de teatro Tecal, a partir del hecho histórico llamado El Bogotazo, realiza un montaje teatral y utiliza la plaza Simón Bolívar y la carrera séptima con las acciones que sucedieron ese día para crear la dramaturgia de la puesta en escena de El Bogotazo, obra escrita y dirigida por Crispulo Torres. Como este, hay muchos casos donde la construcción del espacio ayuda tanto al espectador a nutrir el texto espectacular como ayuda a la creación del texto dramático.

En Bogotá en la actualidad se da el movimiento de festividades locales en las calles y los espacios abiertos que es creado por gente que trabaja en teatro, directores y actores que forjan un movimiento popular que ha generado el sistema de comparsa y las festividades en Bogotá donde *“manejan formas como la itinerancia: la procesión, circular, semicircular, frontal, aéreo, multiplicidad, happening, performance, instalación, etc”* (Araque Osorio, 2009, pág. 38). Estas formas de construir el espacio teatral en cielo abierto crean la ilusión al espectador para que participe en la elaboración

del edificio teatral a la intemperie. La mayoría del sistema distrital de cultura está conformado por los teatreros de espacios abiertos que han ayudado a crecer estas celebraciones donde comparten con el público y demuestran los diferentes procesos de construcción dramática desde la fiesta en los espacios abiertos.

El actor que se prepara para afrontar los espacios no convencionales tiene que transformar al transeúnte: *“solo se convierte en público cuando decide presenciar la obra de teatro”* (Araque Osorio, 2009, pág. 38). Así es como se da un hecho teatral. Es tener la capacidad de embrujar, de crear un teatro que exista a partir de cualquier elemento y dándole un significado, se comienza a crear en el imaginario del transeúnte una serie de imágenes que lo ubican dentro de una representación.

Se desarrollan experiencias diversas en plazas y barrios de Bogotá, Cali, Medellín y otras ciudades. Una serie de happenings y performances presentadas al aire libre donde se utilizan técnicas de narración oral, como la de los culebreros, estos son integrados a elementos de la tradición española como el juglar o el cómico de la legua con fórmulas chamánicas.

Es importante tener en cuenta las diferentes expresiones que son llevadas a la escena en forma de representación cuando se desea exponer o promulgar algo. El sentido de la crítica llevó a que sus construcciones de la dramaturgia fueran más analizadas desde las imágenes y figuras que abarcan el espacio escénico, la arquitectura tanto del lugar como del sentido de la representación y como los actores hacen crecer estas esculturas en el espacio. Otra forma de la representación del espacio es verbal. Es conocido que a partir de la verbalización de un lugar automáticamente el espacio aparece en la imaginación del espectador. Así, en el montaje de Domitilio el Rey de la Rumba bajo la dirección de Crispulo Torres director del Teatro Tecal, *“la verbalidad de los actores – comediantes narran y hacen ver narrando los diferentes lugares por los que transita el personaje central”* (Torres, 2012, pág. 28).

1.5 Escenografías, personajes, objetos y públicos en la intemperie.

“Pero no son importantes las casas, importan las historias que habitamos” (Barba, 1992, pág. 211).

Podría considerarse como una serie de representaciones en espacios abiertos o no convencionales cuando en la acción del rito se tiene unos objetivos claros, por ejemplo, las prácticas de los rituales donde se ofrece una acción por un beneficio, ya sea la lluvia, por la siembra o por sacrificio. Esto podría demostrar que el acto de representación tribal puede hacer parte del imaginario colectivo del quehacer teatral. Es ver que también en la cotidianidad se utiliza el medio de representación escénica y puesta en escena. Carlos Moyano nos comenta sobre esta idea: *“el teatro callejero se ha desarrollado sin uniformidad, mimetizado en variantes y en los contrastes de un desarrollo histórico que, por lo demás, nunca ha sido rectilíneo”* (Moyano, 1986, pág. 3).

Dentro de estos ritos el vestuario se convierte en la representación de una historia, en una interpretación visual de los acontecimientos, la identificación y sus conflictos internos. Por medio del vestuario se observan escenografías móviles en los espacios al aire libre o no convencionales:

“El tipo de teatro de que se trate, en la medida de que las diversas formas dramáticas implican diversos usos de estos códigos. Por ejemplo, los códigos que emplea el teatro épico, no son los mismos que los del teatro del absurdo o del teatro de la crueldad” (Toro, 1987, pág. 76).

El vestuario se convierte en un mediador entre el actor, personaje y el público donde median con la historia y ofrecen una lectura principal del espacio, del espectáculo. Este espacio del espectáculo siendo real, tangible por medio de los vestuarios que son uno de los códigos espectaculares en las propuestas por el grupo teatral para la obra. *“¿Qué es un código espectacular? es la convención que en los espectáculos, permite asociar contenidos determinados a elementos determinados de uno o varios sistemas expresivos”*

(Toro, 1987, pág. 74). Estos atuendos se presentan como esculturas vivientes que transitan contando al público diferentes sucesos que se instalan en un espacio definido para el personaje, es decir, que construye un espacio ficcional dentro de un espacio físico tangible y existente. Dentro de ese espacio ficcional, el actor construye el espacio.

Las convenciones teatrales son la utilización de los códigos culturales en un proceso de descodificación dentro de una puesta en escena. El actor en los espacios no convencionales busca transformar el objeto cotidiano y darle un nuevo uso y propiedad para que al transeúnte o público lo sumerja dentro en la ficción de una representación para completar el hecho teatral.

Un ejemplo es describir a un hombre que tiene ira después de un suceso. Esta acción está escrita en griego y una persona hispanoparlante lo lee en griego; no lo va a entender porque pueda ser que no conozca la escritura griega. Pero si ve al hombre con el gesto de ira en su rostro va a entender que tiene ira y por qué es esta ira a partir de sus acciones. Es ahí donde se genera el código y la convención en el teatro, es tener la capacidad de embrujar, de crear un teatro donde exista a partir de cualquier elemento y dándole un significado.

Esto nos sirve para plantear en el guion teatral que tiene una serie de códigos y convenciones que hacen parte del proceso de creación tanto del actor como del director y del dramaturgo que tiene en cuenta un espectador que lee estas convenciones y las asocia con el quehacer diario.

Las escenografías son dimensionadas para que el espacio escénico sea lo suficientemente claro para el público, así no habrá opción de perder el hilo de la historia y para el actor será una verdad lo que realiza. Estas estructuras escénicas se convierten en figuras literarias que el espectador observa y descifra en el tiempo de la obra. La obra dramática tiene su propio tiempo y esto se ve reflejado en la escenografía para crear el efecto de paso del tiempo, por ejemplo, el escenario es una casa y al paso del tiempo de la obra y las diferentes acciones esta casa poco a poco se desmorona, hasta que al final la casa está destruida. Pero este hecho le da a los personajes un final y justifica la obra con

la historia que el dramaturgo ha escrito y el director ha puesto en la escena. Este también es un punto de partida para la dramaturgia:

“Los discursos estéticos iniciales fueron variados: teatro del absurdo, teatro de agitación y propaganda, teatro documental, teatro brechtiano, teatro pobre, re-escrituras de obras clásicas o del repertorio europeo, creación colectiva e influencia del teatro oriental y sus repercusiones en la dramaturgia, en la concepción del espacio teatral y del trabajo teatral -educación corporal-” (Obregón, 2010, pág. 322).

La literatura son actos de teatralidad en potencia. Cada párrafo nos narra en un texto literario un espacio, una acción, unos personajes, nos describe una serie de situaciones y didascalias. Las didascalias las reconocemos cuando el autor habla en un texto, por ejemplo *“a) Nombra los personajes (indicando en cada momento quien habla) y atribuye a cada uno de ellos un lugar para hablar y parte del discurso. b) Indica los gestos y las acciones de los personajes independientemente de todo discurso”* (Ubersfeld, 1998, pág. 17).

El teatro depende de la construcción de una dramaturgia fuerte para crear no solo la expectación sino también un transcurrir de un tiempo definido. Es un momento real en un espacio-tiempo, un aquí y ahora. En el texto teatral se construye un accionar físico-verbal que luego el texto espectacular cuenta una historia por medio de acciones físicas. Un puente posible entre la literatura y el teatro son los narradores orales y los poetas en el convivio².

Los cuerpos presentes del actor y del espectador no pueden ser sustituidos en una representación donde la acción es en vivo, donde permite el abordaje de las propuestas plásticas. Se aceptan diferentes elementos plásticos de diferentes manifestaciones como

² El convivio es el momento donde nos reunimos y compartimos el pan. Jorge Dubatti, doctor en historia y teoría de las artes de la Universidad de Auenos aires, habla de esto. El teatro es un acontecimiento de rasgos característicos como el convivio o reunión, un cuerpo que genera acción y con esto produce poesía por el cuerpo y la palabra, la expectación.

el video, la pintura, el performance, la danza, el material gráfico y el cuerpo no presente presentado desde medios magnéticos. Las escenografías se desplazan de un lado a otro del escenario. Este escenario construye paredes donde solo hay un ladrillo, puertas donde solo hay un picaporte, así el cuerpo del objeto en el espacio nos reconstruye este espacio. Además, *“la espacialización puede provenir desde los diálogos. La mayor parte de las indicaciones escénicas de Shakespeare proceden, sencillamente de los diálogos”* (Ubersfeld, 1998, pág. 110). Lo convierte en espacio apto para la representación.

Asimismo, el vestuario se convierte en otra fuente de información del texto espectacular por ser esculturas vivientes en un espacio abierto o no convencional, porque nos comenta sobre la historia de vida del personaje, porque hace parte de la trascendencia de la historia de la obra presentada, porque representa la parte estética de la puesta y del personaje que representa su actitud, sus sentimientos, sus temores, sus victorias y derrotas, su interior (su mundo interno).

La escenografía nos muestra un panorama más general del relato. Nos recrea espacios diversos en la historia donde transitan los objetos, los personajes que son encarnados por actores. También hace parte importante del discurso de la obra, del texto dramático y del fondo donde transcurre el texto espectacular. Dentro del texto dramático (guion de obra teatral) se encuentran las didascalías que es la voz del dramaturgo que guía al lector por la historia mostrándole la parte oculta de los personajes, la caracterización de esto que luego veremos en el texto espectacular, sus gestos, su mundo emotivo, su mundo trágico o su simplicidad.

Todo lo anterior se menciona sobre la voz como generadora de espacios dentro de la obra. Asimismo, la escenografía, el vestuario y los objetos son importantes cuando se aborda el reto de montar una obra en la escuela donde la creación del espacio viene por medio de la significación que el colectivo, en el caso de la escuela son los estudiantes y el profesor, dan a cada código la construcción de un canal de comunicación entre el público y la puesta en escena. Es el espacio de la escuela el escenario teatral convertido

en el aprovechamiento de los espacios no convencionales por sus mismas fisonomías y características.

CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA

La oralidad es un fenómeno inmerso en las relaciones convivenciales, pues la transmisión en vivo en in situ de los textos implica al menos la presencia de otros o de un grupo de escuchas, estimulando vínculos sociales (Diéguez, 2007, p. 41).

Para responder a los objetivos de este informe, utilizo la técnica de investigación del análisis de contenido, el contenido de este tipo de análisis es la descripción:

“El análisis de contenido es una técnica de investigación que consiste en el análisis de la realidad social a través de la observación y el análisis de los documentos que se crean o producen en el seno de una o varias sociedades. Lo característico del análisis de contenido, y que lo distingue de otras técnicas de investigación sociológica, es que se trata de una técnica que combina intrincadamente, y de ahí su complejidad, la observación y el análisis documental” (Mendoza, 2015).

En el análisis de contenido se describe, observa y analiza el objeto estudiado tal cual como es, en su contexto, en forma de palabras o imágenes. Se utilizan las técnicas de investigación como el análisis de contenido, la entrevista semiestructurada, la observación participante y el análisis documental. Esto nos explica López-Aranguren sobre la descripción en el análisis de contenido:

“El contenido tradicional del análisis de contenido ha sido la descripción. Muchos estudios no se plantean cuestiones de prueba de hipótesis ni tampoco problemas de inferencia porque el interés de la investigación se centra en el contenido. El objetivo principal es entonces la descripción de ese contenido, de su fondo o de su forma. Por lo general, las investigaciones en las que el objetivo principal es la descripción son las investigaciones de carácter exploratorio y las investigaciones de índole histórico” (López-Aranguren, 2015, pág. 6).

En la recolección de la información se establece los datos que son:

“Una unidad de información grabada en un medio resistente y duradero (papel, cinta magnetográfica, disco fonográfico, cinta cinematográfica, etc.), que se distingue de otros datos, que es analizable por medio de técnicas explícitas, y que es significativo para un problema determinado” (López-Aranguren, 2015, pág. 9).

Los datos recogidos para este informe son la revisión documental (guiones dramáticos, artículos de los directores, registro audiovisual o fotos.), la entrevista semiestructurada (entrevistas al director de la obra), la observación participante (la observación de la puesta en escena).

2.1. Obra seleccionada

En este informe se analiza esta obra dramática:

Obra	<i>¿Dónde está?</i>
Grupo	Colectivo Teatral Luz de Luna
Dramaturgo	Rubén Darío Herrera Herrera.
Director	Rubén Darío Herrera Herrera.

La obra de teatro *¿Dónde está?* fue estrenada en 1995 por el Colectivo Teatral Luz de Luna. Se basa en la desaparición forzada del estudiante de artes Leonardo Gómez de veinticuatro años, militante de la izquierda, desaparecido por fuerza militares. La obra trata sobre la tragedia de la búsqueda de su Madre por Leonardo, donde la historia muestra un desenlace dramático, ya que no la encuentra. La noticia de la muerte de Leonardo llega a los oídos de la Madre. La dramaturgia es construida por el director Rubén Darío Herrera.

Este texto dramático es importante en la medida en que es un punto de referencia para el abordaje del espacio abierto y del estilo de montaje. Este grupo sigue en permanencia en el círculo teatral activo donde ofrecen espectáculos y siguen con sus

trabajos investigativos sobre la escena teatral para espacios abiertos. Para el estudio de artes escénicas, esto es necesario porque hay una historicidad en la formación de sus procesos y crear nuevas visiones sobre la importancia del espacio teatral al aire libre. Además, nos invita a recrear en un espacio no convencional una tragedia clásica u otro texto de importancia para la representatividad. La formación actoral para estos espacios nos da novedosos sistemas de trabajo para abordar la puesta en escena tanto en el espacio abierto como en la escuela, donde los lugares escolares son espacios no convencionales.

En este subcapítulo, el director de la obra analizada en este informe será reconocido por su importancia en el movimiento teatral de espacios abiertos en Bogotá y por sus aportes a la creación dramática en la escena teatral colombiana.

El Colectivo Teatral Luz de Luna, conformado en 1987, reúne a un grupo de jóvenes con el interés de trabajar en teatro y espacios abiertos no convencionales. El colectivo comienza con un proyecto pedagógico para un colegio distrital en Bogotá, realiza el montaje de una obra de Enrique Buenaventura, llamada *El monumento*, y participa en el Festival de Teatro Comunitario. Ganan este festival y deciden llamarse Colectivo Teatral Luz de Luna, liderados por Rubén Darío Herrera Herrera. Este colectivo comienza conocerse desde 1995 por su trabajo incansable en los derechos humanos, desaparecimientos forzosos y todo lo que tenga que ver con el quebramiento de la vida e integridad humana dentro de la comunidad. Rubén Darío, egresado de la Escuela Superior de Bogotá, perteneció al Teatro Taller de Colombia y comparte con sus compañeros de grupo el interés por trabajar en espacios no convencionales en búsqueda de una dramaturgia a la intemperie.

Rubén Darío ha sido dramaturgo de la mayoría de obras de este colectivo teatral, como *¿Dónde está?*, *Ventitas y ventarrones*, *Brujas*, *Utopía*, *La fiesta de los enanos* y *Aterra*. Rubén Darío en estos momentos realiza la coproducción de *El paragüero*. La dinámica de Luz de Luna ha sido más desde lo comunitario y lo local. Por esto es que sus dramaturgias están atravesadas por los sucesos de conflicto que el país atraviesa y desde lo local, donde se usan las metáforas y las metonimias frente a una sensibilidad hacia

construcción en los espacios no convencionales, con imágenes alegóricas donde demuestran una posición política clara y convencidos de sus propias causas políticas.

En este colectivo todos nacen, viven y han sido producto de barrios del sur de Bogotá. Por ello, hay una identidad muy enraizada por lo propio, el mirar y leer los contextos propios para denunciar, convertirse y hacer a un público crítico de sí mismos. El trabajo de construcción de puesta en escena parte desde lo teatral atravesado por la práctica danzaría, lo social, la literatura y lo vivencial. El interés de este colectivo es buscar un cuerpo construido con las estructuras al aire libre; una arquitectura solida desde lo actoral que pueda defenderse y exigir sus propios derechos tanto como actor como humano dentro de un contexto. Los montajes se realizan con base en el laboratorio teatral que exponen grupos como los de los autores Jerzy Grotowski y Eugenio Barba. La forma en que trabajan data de los años setenta; sin embargo, varios colectivos siguen replicándolas.

El colectivo ha tenido la fortuna de ser políticamente reconocido en el exterior por otros colectivos, esto los ha llevado a reflexionar sobre el quehacer teatral desde la imagen, los escritos y manifestaciones propias e individuales. Han ganado espacios en su localidad donde realizan el Festival de Teatro Comunitario, que atrae a otras localidades de la ciudad de Bogotá y a otras ciudades tanto del país como de otros países. El colectivo ha hecho lazos fuertes con otros grupos y directores sirviendo de plataformas a otras agrupaciones.

El laboratorio teatral fue la tendencia de trabajo que consistía en una pregunta constante que permite indagar sobre un tema. Esto se convierte en el quehacer de los propios cuerpos y experiencias. Este grupo de personas se encierra “literalmente” en la búsqueda de una respuesta a esta pregunta a partir de una serie de ensayos referentes a ejercicios de improvisación, acondicionamiento del cuerpo desde la danza, circo y demás. Todo se direcciona a un primer borrador de resultados para luego establecer y limpiar lo que han escudriñado. Luego sigue la etapa de articulación y montaje. El laboratorio induce, esclarece y enseña de manera directa frente a los problemas de un espectáculo

dado, de una experiencia determinada. Desde aquí parte el proceso dramático de la obra.

2.2 Documentos y escritos

Se realizaron entrevistas semiestructuradas y abiertas al director que es dramaturgo. Esta es una de las herramientas que utilizo en esta investigación para el análisis de la obra dramática.

Director y Dramaturgo	Grupo Teatral	Fecha de la entrevista.
Rubén Darío Herrera Herrera	Colectivo Teatral Luz de Luna	18 de noviembre del año 2012

En la revisión documental se encontraron los guiones de la obra ubicados en el anexo 1 de esta investigación.

Guion teatral	Dramaturgo y Director
<i>¿Dónde está?</i> (libreto)	Rubén Darío Herrera Herrera

En la revisión documental se recogieron artículos que tanto directores de grupos teatrales de calle como investigadores del gremio teatral en Colombia han publicado en diferentes revistas. Además, se obtuvieron textos audiovisuales donde se muestran fragmentos de la obra mencionada.

Fragmentos de la obra del Colectivo Teatral Luz de Luna.	https://www.youtube.com/watch?v=iVX8t9_wNzI https://www.youtube.com/watch?v=N34JqflJiok http://centromemoria.gov.co/multimedia/cartografia/punto5.swf
--	---

En la metodología se utiliza el análisis de contenido para revisar los textos anteriormente mencionados y reconocer las categorías emergentes que nacen de las herramientas investigativas. Las categorías son: dramaturgia del espacio y dramaturgia del espacio no convencional. A la luz de estas categorías, se realizará un análisis al guion

y los videos de la obra dramática investigada donde se hará una triangulación entre videos, guion y la entrevista, donde se observarán las categorías de investigación y las categorías emergentes.

2.3 Los referentes de la obra teatral y sus aportes a la comunidad.

Teatro al aire libre, nos hacemos llamar así, sentimos que hay que hacerle honor a la libertad, el espacio no convencional te ofrece este espacio de libertad, de acecho al público. Es cosa libertaria que te habla del ser humano en su esencia de hoy (Torres, 2010, pág. 11).

En la obra teatral *¿Dónde están?*, La dramaturgia nace de un suceso real, de la tragedia de Leonardo Gómez, un muchacho de diecinueve años del colegio Bravo Páez, comprometido con los asuntos de derechos humanos, en el barrio Girardot, en el centro oriente de Bogotá. Era amigo de dos de los doce muchachos desaparecidos en 1982 en el gobierno de Turbay Ayala. Estaba en las marchas y denuncias por los casos de desaparición forzada que se daban en ese momento y que todavía ocurren. Leonardo acompaña a Asfaddes³ en la denuncia de los doce estudiantes desaparecidos y al año siguiente Leonardo es desaparecido al igual que sus doce compañeros. (Memoria, 2005). Así es como Rubén Darío, director y dramaturgo del Colectivo Teatral Luz de Luna, con sus jóvenes compañeros actores, decide investigar y ahondar sobre este caso. El grupo empieza a dinamizar el proceso sobre la memoria histórica para defender los derechos humanos por medio del arte escénico y demuestra su postura política frente al Estado.

El libreto de *¿Dónde está?* nace de esta tragedia y se nutre con testimonios recogidos por Asfaddes en gran parte del territorio colombiano. Asfaddes adelanta trabajos en diferentes puntos geográficos de la nación con familiares de personas víctimas de secuestro, desaparición y todo tipo de violación de los derechos humanos.

³ La Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos (Asfaddes) es una ONG que desde 1982 lucha por el derecho a la verdad, la justicia y la reparación Integral en Colombia. Las Brigadas Internacionales de Paz (PBI) es una ONG internacional que protege el espacio de acción de personas y organizaciones defensoras de derechos humanos y comunidades que sufren amenazas por su labor de defensa de los derechos fundamentales. PBI ha trabajado en 13 países en los cinco continentes desde 1981. En Colombia, desde 1994, acompaña a Asfaddes.

Las escenas del texto demuestran el dolor que padecen los familiares que esperan a la persona desaparecida y un imaginario del dolor del desaparecido recreado en una puesta en escena en el espacio al aire libre o no convencional. Por ser artistas escénicos, el Colectivo Teatral Luz de Luna trabaja sobre la plástica, la danza y la música. Busca nuevas formas de interrumpir el espacio público. Utiliza las demarcaciones del espacio escénico por medio de polvo blanco en el piso con formas y signos que forman un triángulo con grandes interrogaciones y unas líneas que forman un cuadro donde marcan el espacio escénico. Esta puesta en escena fue presentada en diferentes colegios del sur de Bogotá, donde muestran como este tipo de conflictos afectan a las familias y a la comunidad. Para los alumnos o espectadores es latente el conocimiento del no olvido de estas situaciones de agresiones a los derechos humanos.

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DE DATOS Y RESULTADOS



A lo largo de esta exposición se observarán los lugares que construye la obra en el espacio diegético (adentro). Son momentos claros que ubican al espectador en el tiempo y espacio de la obra. Los objetos son de acercamientos a la significación de los lugares en que los personajes habitan. Esto nos mostrará la emocionalidad tanto del personaje como del momento y como hacen parte de la construcción dramática tanto del espacio como del texto.

Para la escuela, los espacios son abordados desde una mirada teatral con el fin de que el docente construya una guía, manual o pasos para abordar un texto, ya sea cuento, obra literaria, noticia de prensa o cualquier detonante que le pueda servir para emprender un proceso de creación con los estudiantes. La finalidad de este análisis es proponer una serie de pasos básicos para poner en escena en los espacios no convencionales de la escuela y que el docente los sepa emplear.

3.1. La puesta en escena de la obra teatral en el espacio

El director, las actrices y actores llegan al espacio donde se realizará la representación. Empiezan a ubicar la escenografía de la puesta en escena en el espacio que es un patio de colegio, el Parque Nacional o una plazoleta, mientras sea un espacio no convencional abierto. En el lugar ubican un punto centro con un círculo de dos metros de radio. En este espacio, los actores y actrices pondrán parte de la utilería y la sacarán. En la medida en que transcurren las escenas, el espacio estará demarcado por una gran rectángulo con polvo blanco en el piso. Una parte del rectángulo en la parte ancha se instala tras escena. De esta tras escena, se instalará el sonido. Los actores saldrán con sus vestuarios y objetos que los representen. Los zancos son utilizados para resaltar el poder de algunos personajes que son los policías. Esta es una estrategia en los montajes de este colectivo para abarcar el espacio y darle el significado que desean a los personajes. De esta forma, el público los identifica con facilidad. Forman en el espacio un triángulo que se caracteriza por tres signos de interrogación que se encuentran en las puntas de este triángulo. Así demarcan el espacio de la representación.

Esta es un gráfica que realizo a partir de los videos de la obra que hacen parte del análisis. Es una forma de crear una ubicación espacial de la obra dentro de un lugar. Este orden ubica las diferentes acciones y espacios que la obra desarrolla en su propio tiempo.

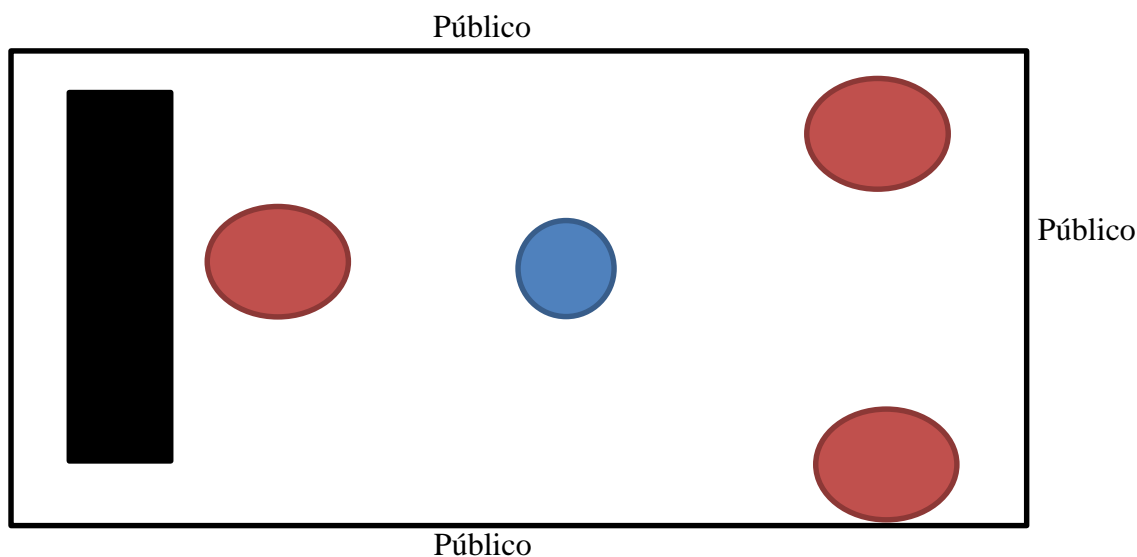


Gráfico de vista aérea.



Signos de interrogación (?) direccionados hacia el centro.



Centro del espacio.



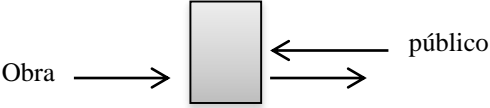
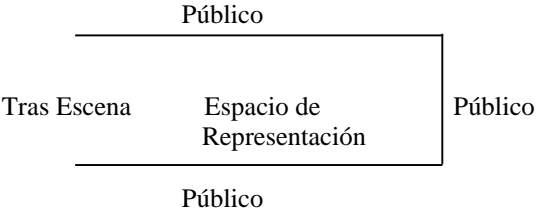
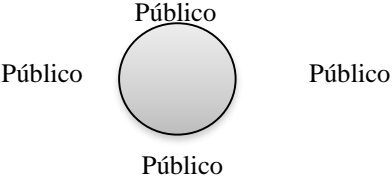
Tras escena.

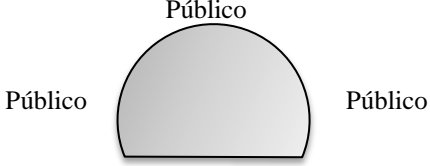
3.2 Clasificación del espacio

	Abierto	Cerrado
Espacio convencional	x	x
Espacio no convencional	x	x

Esta clasificación se realizó mediante el análisis de contenido desde lo descriptivo de la obra teatral *¿Dónde está?* Se ubican dos tipos de espacios que podemos encontrar: los espacios convencionales que son construidos para una finalidad exclusiva. Los espacios no convencionales son espacios que tienen su propia finalidad y uno emprende la labor de darle otro propósito a ese espacio. Las agrupaciones teatrales de espacios no convencionales tienden a propiciar una nueva perspectiva del espacio para reconocer como poder abordarlo dentro de una representación dramática. En el anexo 4 se encuentra la categorización del espacio según Patricie Pavis con relación a la obra analizada y la escuela.

3.3 Caracterización del espacio

Abierto o externo	Los espacios abiertos son aquellos que están al aire libre tanto en la ciudad (dentro o fuera de una estructura, por ejemplo el patio de un colegio, el corredor de un edificio, la calle, el parque, la plazoleta, etc.) y fuera de la ciudad en la parte rural como planadas, bosque, la sabana, la carretera. etc., que son espacios no convencionales abiertos.
Cerrado o interno	Son espacios construidos que son encerrados tanto en la ciudad como en el campo como cabañas, habitaciones, casas, oficinas, elevador, una celda, un cubículo, etc. Estos son espacios no convencionales cerrados.
Frontal	<p>La representación tiene un frente definido, es decir, que hacía donde direccionan el texto y todas las acciones serán al frente. En la demarcación del espacio ubican al público de forma en que solo vea desde una perspectiva a los actores, actrices y el montaje.</p> 
Múltiple	<p>La demarcación del espacio es en cuadrado, pero el montaje utiliza tres lados de este cuadrado. El público podrá tener diferentes perspectivas de las diferentes acciones que ocurren en la representación.</p> 
Circular	<p>La perspectiva del público desde este tipo de espacio es muy amplia porque el espacio de representación es un gran círculo y el espectador tiene la posibilidad de observar la acción desde diferentes puntos de vista.</p> 

	La representación se realiza dentro de un círculo y los espectadores fuera del círculo observan.
Semicircular	<p>La ubicación del público es en forma de luneta, es decir, medio círculo. En esta forma del espacio la obra tiene un lugar para la tras escena mientras que la perspectiva del público es general.</p>  <p>El público se ubica fuera del semicírculo y la obra se representa dentro del semicírculo.</p>
Adentro (diegético o argumental)	Los espacios metafóricos de la obra y todas las relaciones dentro de la obra desde sus personajes y las figuras literarias se construyen con la imagen, lo sonoro, los objetos, los cuerpos. El espacio lo crea la obra teatral misma.
Afuera (extradiegético o físico)	El espacio real en que se presenta la obra.

En esta obra teatral, los espacios que se utilizan son:

Obra	Espacio		Espacio		Espacio		Espacio	
	Abierto	Cerrado	Frontal	Múltiple	Circular	Semicircular	Adentro	Afuera
<i>¿Dónde está?</i>	X			x			X	

En la escuela, podemos encontrar diferentes espacios relacionados con las formas espaciales que representamos en los anteriores gráficos, como puede ser redondo o cuadrado. Estas son las formas en que el grupo teatral representa su puesta en escena, los requerimientos de la obra teatral, por medio de la utilización del espacio no convencionales. Lo primero que debe hacer quien construya una puesta en escena en la escuela es definir qué tipo de categorización va a utilizar en el espacio.

En esta obra, la utilización del espacio múltiple recrea diferentes puntos de vista para que las acciones que realicen los actores sean interpretadas en un espacio definido donde se encuentra el personaje. El actor deberá tener la fuerza y habilidad para construir todo un andamiaje donde se pueda instalar al espectador dentro de un lugar en que habita un personaje de la obra.

El director Rubén Darío Herrera, para llegar a esta definición sobre la forma de utilización del espacio, realiza diferentes improvisaciones sobre la temática donde los actuantes y el director llegan a la figura de un gran triángulo en el espacio, en cada punta un signo de acertijo y dentro de este triángulo construirán los actores los espacios que amplían el sentido de la representación.

3.4 Análisis de la obra.

Ficha técnica

Obra	<i>¿Dónde está?</i>
Grupo	Colectivo Teatral Luz de Luna.
Argumento	La tragedia de una Madre que sufre con la desaparición forzada de su hijo y su intricable búsqueda por conocer el paradero de él o la verdad de lo que le sucedió.
Conflicto	La injusticia vs. la verdad.
Personajes de la obra	<ul style="list-style-type: none"> - Demente. - Habitante de calle. - Presos. - Leonardo. - Madre. - Policías. - Policía negociante. - Charlatán. - Niños. - Leonardo joven (recuerdo). - Novia (recuerdo). - Personaje voz.
Tiempo de la obra	<p>Hay un momento del presente donde Leonardo busca a su Madre porque no sabe dónde está. Leonardo que se encuentra encerrado en contra de su voluntad.</p> <p>Se presenta un salto del tiempo al pasado que muestra en la obra a la Madre y a Leonardo para recordarse uno al otro en un pasado a fin de anclar el recuerdo en un presente, pues son los recuerdos los que ayudan a no olvidarse de sí mismos.</p> <p>De tres a seis meses tarda la Madre de Leonardo en la búsqueda.</p>
Espacios de la obra	<p>Plaza.</p> <p>Patio de la casa donde vivía Leonardo.</p> <p>Comedor de la casa donde vive Leonardo.</p> <p>Alcoba de Leonardo.</p> <p>Celda de una cárcel.</p>

	Patio de una cárcel. Parque.
Escenas del guion	I escena: “el parque”. II escena: “presos”. III escena: “Madre en pasado”. IV escena: “policías”. V escena: “Madre busca”. VI escena: “pasado de Leonardo”. VII escena: “Madre en presente”. VIII escena: “policías en zancos”. IX escena: “la Penélope”. X escena: “clamor contra la desaparición forzada”.

El análisis de este guion estará acompañado de imágenes que son parte de las escenas de la obra representada en un espacio no convencional. Estas imágenes son para observar la forma como el colectivo teatral construye una serie de figuras en espacios, tanto físicos como corporales, y con objetos para dar a entender un mensaje que cada escena transmite. Los y las actuantes desarrollan metáforas en el espacio escénico donde ubican cada lugar: la cárcel, la casa de Leonardo y el parque donde transita el mundo. También transitan la extorsión, la deshumanización y el dolor. Esto puede ser interpretado para la escuela en una búsqueda de imágenes teatrales construidas en el aula, tanto por los estudiantes como por los docentes. En la elaboración del espacio escénico, los objetos son de gran importancia porque llenan de significado un lugar. Así, el estudiante que actúa hace creíble un suceso.

El director Rubén Darío nos comenta acerca de la parte de danza en la obra y la construcción de su puesta en escena: *“Esta forma de contar nuestras historias son un poco planas pero nosotros la recreamos a través de las plásticas y del movimiento. Para nosotros es muy importante el movimiento corporal y danzario que tenga el actor”* (Herrera, 2012). En la segunda escena llamada *Presos*, que se refiere a la carta de un preso político (ver guion en el anexo dos) tanto el director como los actores proponen representar esta carta con una coreografía de danza. Son cinco los actores que están con sus vestuarios de presos y los rostros cubiertos por un manto negro (ver el video del fragmento de esta escena en el anexo tres). Acompañados de dos objetos cada actor y actriz, el vestuario de presos ubica al espectador en una situación, en un lugar, en un

momento que la obra desarrolla. A medida que transcurren las escenas, estos vestuarios son “*escenografías en movimiento*” (Torres, 2012, pág. 21). En la siguiente foto, vemos como esta escenografía construida con las ropas del personaje acompaña un objeto que representa un estado, una emoción y tiene características claras sobre el papel que desempeña en la obra.



Imagen 1: Tercera escena: Madre en pasado. Imagen tomada del archivo del Colectivo, Teatral Luz de Luna, obra teatral *¿Dónde está?*

La preparación del actor para enfrentar estos espacios es importante dentro de los ensayos de la obra. Este debe ser un actor consagrado a su oficio para auspiciar lo espacios con su presencia. Los objetos que utilizan los actores y actrices en la coreografía son un plato y una cuchara de lata o peltre⁴. Con estos objetos, buscan comida y realizan un

⁴ El peltre es una aleación compuesta por estaño, cobre, antimonio y plomo. Es maleable, blando y de color blanco con alguna similitud a la plata, su utilización para adornos es muy común. Con el tiempo adquiere una interesante pátina y puede ser forjado de cualquier forma.

sonido al deslizar la cuchara contra el plato. El sonido provocado es estridente y da textura a la escena. Esta escena se divide en dos partes: en la primera se presenta una coreografía de danza como lo mencioné más arriba y en la segunda los personajes que hacen un ruido estridente mientras deambulan por todo el espacio. En la segunda parte persiste el elemento dancístico, pero las acciones son más desesperadas y de contacto como amontonarse uno sobre otro mientras hacen sonar muy fuerte los platos contra las cucharas.

El sonido, el vestuario y los movimientos hacen parte de la interpretación que el colectivo desempeña sobre la carta de los presos políticos. La escena anterior es la entrada de dos habitantes de calle en una plaza. Mientras charlan, suena la noticia de la desaparición de Leonardo Gómez. Así se da paso a la transición de dos espacios, la plaza de la ciudad y el patio de la cárcel. Con estas dos escenas, el espectador se ubica automáticamente en el espacio diegético de la obra y se confronta con la temática de la desaparición forzada en Colombia.

Para la escena de la coreografía, se utiliza música en vivo. Una persona realiza una serie de ritmos con el tambor para realzar los movimientos de los actuantes. Los espacios son construidos a partir de la fuerza e intención de los actuantes. De esta forma, el público observa los diferentes lugares que recrean los actores con sus cuerpos, sus acciones y su palabra. Ellos nos revelan que las escenografías verbales son hereditarias de *“los contadores de historias que deambulan de plaza en plaza contando sus historias”* (Torres, 2012, pág. 28). Es importante dentro del entrenamiento del actor aprender a usar el sentido de las palabras para crear nuevos lugares con diferentes elementos, en este caso el plato, la cuchara y el sonido.



Imagen 2: Presos representando la carta del preso político. Imagen tomada del video de la obra (Anexo 3). Obra teatral *¿Dónde está?*

Los objetos realzan la calidad de presencia en un lugar específico, la acción y el sentir de un personaje en un espacio definido. En la tercera escena denominada *Madre en pasado* se observa como entran dos actrices y representan a la Madre, cada una con una mecedora y unas ropas que lavan mientras cantan una canción. La acotación de la escena dice así: “*entra la Madre recreando el pasado de Leonardo, con una mecedora, un balde, un lazo y un pantalón, es una interpretación realizada por dos actrices en simultaneidad, vienen interpretando una melodía que proviene de sus recuerdos*” (anexo 2). En esta escena transcurre el diario vivir en la casa de Leonardo mientras él hace parte de los presos que danzaron en la anterior escena donde Leonardo queda acurrucado en posición fetal en el centro del escenario.

Al poner dos actrices en simultánea caracterización del personaje, se observa como el personaje Madre tiene diferentes características. Para el manejo del espacio las actrices se dan las espaldas para abarcar un mayor espacio dentro de la escena. Los objetos recrean el patio de la casa de Leonardo. Aquí comienza a aparecer la convergencia de los tiempos para el desarrollo del relato, porque vemos al personaje Madre en una acción cotidiana donde representa el pasado de Leonardo antes de ser capturado y desaparecido.

El personaje de Leonardo está en el centro de las dos actrices que representa a la Madre. Bajo esta perspectiva, la escena puede representar un recuerdo de Leonardo estando en la celda de la cárcel o el recuerdo de la Madre la mañana antes de desaparecer Leonardo. En esta escena, el énfasis cae sobre la Madre pues es quien va a buscar desesperadamente a su hijo Leonardo. Además, se muestra a una señora en su quehacer hogareño, el sentimiento de las mamás por sus hijos, los regaños que las mamás hacen a los hijos para crear reglas en el hogar sin perder el afecto por ellos.

La mecedora, la ropa y el lazo construyen el imaginario de este recuerdo de Leonardo en la celda y el recuerdo de la Madre que regaña a su hijo desde el patio de la casa. Los lugares del texto son recreados por medio de las acciones. En este momento, la Madre recuerda el momento del parto y lo representa con la mecedora, pues esta mecedora también representa la espera que la Madre va a sentir por Leonardo en el momento en que ella lo llama para que baje al comedor a comer y celebrar el cumpleaños de él. Todas estas acciones buscan representar el sentir de la mamá por su hijo. La imagen del parto es un sentir de afecto, cariño y amor.

La propuesta del director y la construcción de las actrices para este personaje tienen como objetivo recordar la figura de la Madre y el afecto por su hijo. La desaparición de él produce en la Madre una gran desolación, pero en el transcurso de este análisis del guion se ve como otros agentes se aprovechan de este suceso. Entonces, la desaparición forzada no solo es un problema de derechos humanos sino que también hay agentes que abusan de las personas dolidas, de los que esperan, quienes tienen parientes desaparecidos. El guion nos enfrenta a esta problemática: la parte humana dentro de un hecho de violación de la libertad y como se da la mirada del otro frente a estos sucesos.

Al final de la escena, la Madre despide a Leonardo para que vaya a estudiar y empieza la reflexión sobre el objeto de la mecedora y la espera del que no vuelve porque la Madre va a quedar esperando y buscando a Leonardo. Los objetos son de gran importancia porque en esta escena ayudan a la actriz a presentar dos lugares que son el patio y el comedor de la casa. Además, se representan los sentimientos de enojo, cariño y la despedida que son el tránsito que hace el personaje de Madre hacia su hijo Leonardo.



Imagen 3: Personajes: Madres con las mecedoras en la despedida de Leonardo y al fondo acostado está Leonardo en su celda. Imagen tomada del video (Anexo 3).

En la escena, cuatro los policías en zancos entran al patio de la cárcel donde encuentran a Leonardo en la mitad del espacio en posición fetal. Los policías empiezan a interrogar a Leonardo, lo alzan y lo zarandean. Leonardo no dice nada y los policías responder por él en el interrogatorio. Los policías arrastran, lanzan y maltratan el cuerpo de Leonardo. Luego ellos salen. Esta escena se desarrolla en el presente de Leonardo en el patio de la cárcel. La entrada de la autoridad en zancos representa el abuso de poder. De la escena anterior desarrollada en la casa de Leonardo, se cambia a la cárcel. La voz de los policías y los síntomas de dolor de Leonardo ubican la acción en el patio de la cárcel donde la escena se enfoca en la relación de los policías con Leonardo.

Las imágenes sobredimensionadas ayudan a crear una personalidad en un personaje. Ahora, este personalidad se trastoca con el imaginario que desea exponer la obra. En este caso, los policías en zancos son los que realizan las desapariciones forzadas como agentes gubernamentales. La obra hace una crítica a ese suceso donde se muestra desde una actuación un evento real al público y le proponen que construya su propio criterio sobre este hecho de violación de los derechos humanos.

La Madre se encuentra en un parque con un policía que le ofrece información sobre Leonardo. En esta quinta escena se observa como el policía, que supuestamente va

a informar sobre Leonardo a la Madre, la engaña, pero ella se consuela con cualquier tipo de información. Entonces, el policía le da un cráneo humano. En esta escena entra un charlatán al parque para hacer su venta de pócimas y lectura de cartas para quien desee conocer el futuro. La Madre se sienta sobre uno de los signos de interrogación ubicados en el espacio con el cráneo de su supuesto hijo. El charlatán también la engaña y le roba dinero, al igual que lo hizo el policía.

Los objetos de un saco con huesos, el cráneo que maneja el policía, la maleta grande de madera y una mesa plegable identifican a estos personajes como estafadores cuando piden dinero por sus servicios. Al final la Madre sigue con su desesperación por saber el paradero de su hijo. Acá se percibe el factor inhumano de algunos personas frente al tema de la desaparición forzada y como se aprovechan de las víctimas, en este caso, la Madre.

Todo transcurre en el parque. En las primeras acciones se reconoce el parque por las acciones de la Madre que llega a esperar al policía y del policía al entrar al parque. Es importante que la descripción de un lugar en el espacio de la obra deba ser clara, ya sea con la palabra o con los gestos o movimientos. Esta escena, por la relación de negocio por parte del policía y del charlatán, recrea un espacio abierto. Un parque: *“un espacio puede narrar tanto como la dramaturgia o uno puede armar una dramaturgia en relación con el espacio”* (Celcit, 2014). Con esto vemos como re significan el espacio “parque” desde el espacio de la obra como también desde el espacio real, donde siempre ha sido un espacio de comunión para diferentes acciones.



Imagen 4: Personajes: Madre y el policía
 Acción: la Madre da dinero al Policía por el “supuesto” cráneo de Leonardo.
 Imagen tomada del video (Anexo 3).

La creación del espacio es atravesada por un conflicto que la obra genera. En la foto anterior, la Madre entrega dinero a un agente gubernamental para conocer sobre el paradero de su hijo Leonardo. La extorsión es un punto que este colectivo toca en esta obra por ser una repercusión por conseguir un dinero extra. Se juega con el dolor de las personas, se deshumaniza el cuerpo y se trasgreden los valores morales y sociales, donde se muestra como de la vida se construye en una negociación y una transacción financiera.

En la siguiente escena aparece Leonardo en su celda. Los espacios que él ve pertenecen a sus recuerdos. En sus recuerdos, aparece de niño jugando con una niña con caballos de madera en el parque. Luego aparece Leonardo joven (estudiante) y realiza acciones simultáneas con Leonardo que está en la celda, donde su desespero se vuelve más grande por parte de los dos actores que representan las dos facetas de Leonardo. Él sabe que no va a volver a ver a su Madre ni a su Novia ni a sus conocidos. El espacio diegético siempre será la celda y el patio de la cárcel, pero esta escena se nutre a partir del espacio de la remembranza de Leonardo.

Un personaje que en la obra aparece en la primera escena lo acompaña en el patio de la cárcel. Lo ve moviéndose solitario como un loco, sin razón. La sensación que transmite al público debe de ser esa, que deambula en sus recuerdos. Ve a su Novia con vestido blanco y están a punto de casarse. Leonardo ve como poco a poco se desvanecen sus deseos y observa el patio de la cárcel. Los espacios de la obra son contruidos por el trabajo actoral y los diferentes códigos como los caballos de madera, la presencia de Leonardo estudiante con mochila cruzada en el pecho y su novia con el traje blanco. Él vuelve al patio y nunca sale de allí, porque *“esas pueden ser las anécdotas muy duras que pasan en el país, pero por ser anécdotas, entonces nosotros tomamos ese anecdotario de un país que se llama Colombia y lo volvemos un texto dramático”* (Herrera, 2012). En la dramaturgia del espacio es importante cargarlo de diferentes sentimientos y sensaciones para que sea un acto de comunión el reconocimiento de este lugar tanto por

el público como por el actor. Así el espectador reconstruye la integralidad del espacio que el actor desarrolla en el espacio extradiegético de la obra.



Imagen 5: Al fondo Leonardo (Presente) y a frente Leonardo (Pasado). Imagen tomada del video (Anexo 3).

En la séptima escena, la Madre en el presente busca a su hijo y esta imagen es reforzada con don personajes en zancos que están vestidos como el personaje de la Madre. La finalidad es mostrar como este hecho real de las Madres de esperar siempre a sus seres desaparecidos, como dice un parlamento de la Madre: *“Ayer fui a cambiar las flores, no de tu muerte, sino de tu recuerdo”* (anexo dos). El espacio en este montaje denuncia un hecho de violación de los derechos humanos, pero también muestra la esperanza y la fuerza que deben tener los familiares de los desaparecidos. El espacio de la obra es, en esta escena, el parque donde se denuncian estos hechos, se informa a la comunidad sobre los desaparecidos y el dolor de la espera.



Imagen 6: Madre con la representación de las Madres en el no olvido de sus familiares desaparecidos. Imagen tomada del video (Anexo 3).

La octava escena trata de la tortura de Leonardo, Entran los policías en zancos y literalmente masacran a Leonardo como un acto de desfogue. El compañero que lo ve en el patio de la cárcel moviéndose como un loco sabe que Leonardo no volverá a salir de esa celda. Leonardo es torturado en su celda por policías.

En las últimas escenas, la imagen de la Madre recorre varios caminos con los recuerdos, con la esperanza de conocer el paradero o dónde está su cuerpo o qué le hicieron. En esta imagen se representa la Madre con la mecedora y dos presos cargan la mecedora y la Madre de pie cantando. Las actrices que personifican las Madres se quitan el vestuario y también tienen trajes de presos. Todos los presos se quitan lo que cubre sus rostros. En sus ropas tienen escrito “donde esta”, porque *“nuestras obras han incidido en el contexto nacional, precisamente por lo que contamos”* (Herrera, 2012).



Imagen 7: Madre sobre la mecedora recorriendo los caminos. Los presos llevan la mecedora. Imagen tomada del video. (Anexo 3).



Fotografía: Edwin Cubillos. MOVICE, Bogotá Marzo 6 de 2013.

3.4.1 Análisis interpretativo sobre el espacio en la escuela.

A partir de un análisis descriptivo de la obra teatral ¿Dónde Está? observamos como el espacio diegético es creado a través de los ensayos donde el acto escénico, este es el **espacio escénico** que se produce desde los encuentros de los actantes hacia la construcción y evolución de los personajes en el momento de la obra; Esto fenómeno sucede en un espacio real, concreto, tangible donde se engendra el acto de representación. Este espacio real que es transformado con los decorados para la construcción del edificio teatral desde la escenografía, este es: **El espacio escenográfico** el cual sirve para evocar un lugar especial para la trascendencia de la historia dentro del texto dramático, aquí se conforma otro espacio que es el que el espectador recrea con su imaginario a partir de lo que observa en la escenografía: **El espacio dramático** es donde el público ayuda a recrear los lugares y se complementan con las acciones de los actantes.

Tanto el espacio real, como el espacio escenográfico que ayuda a desarrollar el espacio dramático donde los actantes construyen otro espacio que sirve para mejorar la lectura de la puesta en escena, este espacio es: **El espacio lúdico o gestual**, así percibimos que dentro de una puesta en escena el tema del espacio tiene diferentes categorías para emplear en una obra teatral.

El dramaturgo cuando construye el guion el cual el director lo trabaja con los actantes y se empieza a elaborar los espacios de la obra, se denota que cada espacio que el guion propone conlleva consigo una carga emocional para cada personaje, para las diferentes acciones que representa una serie de objetivos y conflictos entre estos personajes. Los actores y actrices se encargan de construir un mundo personal a cada personaje para que en los espacio de la obra el personaje tenga unas rutas de desarrollo en el transcurso de la puesta en escena.

En el escenario de la escuela se puede reconocer estos espacios dentro de una representación de una obra teatral, el ejercicio del teatro escolar debe de utilizar herramientas que sean propias del arte escénico; pero por los espacios de la escuela o el

aula marcan unas diferencias en los procesos que se reproducen en los grupos teatrales que montan sus obras en espacios no convencionales. Para los cuales pueden tomar ciertos pasos para la realización de una obra teatral en espacios escolares que no son aptos para la representación teatral, estos pasos son adaptados al espacio de la escuela sin perder la característica de la labor escénica y la representación, donde claramente se instalan la obra teatral en la escuela.

El espacio sirve de fuente de vida y tránsito de los personajes así como los objetos y conflictos que se desarrollan en el marco de la obra teatral. Lo anterior, recrea en el espacio real, para las convenciones que se generan a partir de los significados que se emplean a los objetos y las estructuras escenográficas. Así pues, los diferentes códigos se emplean en el proceso tanto de los ensayos, como en el tiempo de la representación. En la obra analizada transcurren diez escenas donde se expone la desaparición de Leonardo y la Madre lo busca y enfrenta la cruda realidad que hay en los personajes alrededor de este hecho de desaparición forzada que se lucran a base del dolor de los parientes desaparecidos.

En *¿Dónde Está?* Como se mencionó anteriormente, Leonardo, un joven estudiante es desaparecido por fuerzas estatales. El grupo teatral empieza por escoger una temática para investigar, así mismo el docente con los estudiantes en la escuela escogen una trama para trabajar en la puesta en escena dentro del aula. La labor del director teatral se enfoca en desarrollar los espacios en unas acciones que sugieran la continuidad de esta temática de desaparición, hasta que llega al final, como conclusión de la obra.

En los ensayos se organizan los lugares, los objetos, las acciones y los vestuarios. Así mismo, es el aula donde se deben seguir acuerdos sobre los ensayos para organizar la utilería, la escenografía que será el trasfondo de la temática de la cual van a exponer en la escena, este momento de organización es muy importante reconocer el rol de cada persona tanto en el grupo teatral como en la escuela.

Se tiene en cuenta los espacios dramáticos, escénicos, escenográficos y gestuales que el docente debe de tener en cuenta para que este realice un plan de trabajo que

posibilite el poder construir conjuntamente con los estudiantes estos espacios de la obra. El director planea unas situaciones a partir de imágenes que desea realizar, en la obra esto nos dice el director Rubén Darío Herrera *“Realizamos una serie de ensayos donde improvisamos sobre la temática después de esas improvisaciones volvemos a reorganizar lo que tenemos, por lo general yo lo realizo y lo divido por cuadros y empiezo con la asesoría plástica”* en la escuela se realizan improvisaciones para abordar unas imágenes que el docente encargado que es el director utiliza para la puesta en escena en el aula con los estudiantes que son actores; estos empiezan a construir una escaleta, una historia contada por cuadros y en cada cuadro se muestran con diferentes imágenes para darle un orden por medio de improvisaciones, estas improvisaciones que son realizadas por los estudiantes se presentan en el transcurso de los ensayos, con esto el docente retoma lo más interesante de estas improvisaciones y suprime lo que cree que no sirve para la temática.

Normalmente en un grupo teatral nos dice Rubén Darío *“esto puede durar un año o año y medio en ese espacio”* en la escuela el docente realiza su plan de trabajo a partir de los tiempos de la institución, para que coincidan el plan de trabajo del montaje con los tiempos de la institución. El docente tiene unas imágenes para representar en la obra y las transmite a los estudiantes. Los estudiantes empiezan trabajar sobre las construcciones de estas imágenes con el acompañamiento del docente. En los ensayos en la escuela se trabaja ejercicios de dicción, del volumen de la voz, de acondicionamiento físico, así como las intenciones de los personajes, las motivaciones de los personajes, es aquí donde cada estudiante realiza un escrito sobre el personaje que va a representar.

Estos entrenamientos tanto del cuerpo como de la voz ayudan al estudiante que es un actuante para que pueda transmitir una emoción al público, donde se empieza a construir el primer espacio, el espacio dramático. En el espacio diegético de la obra por medio de los ensayos. Los actuantes desarrollan relaciones con el espacio con la finalidad de poder desempeñar diferentes estados del personaje, lo más recomendable es que cada personaje tenga un espacio diegético propio en la obra, así el público relaciona el personaje con un espacio y al mismo tiempo con la escenografía, la importancia de

construir el espacio escenográfico es para que el espectador realice una triangulación entre las particularidades de cada lugar con el personaje y la trama con sus conflictos.

Paso a seguir es la construcción del Espacio lúdico o gestual, cuando cada actuante desarrolla una línea emotiva de su personaje y esta línea la nutre con diferentes acciones en el espacio del personaje donde emergen una serie de gestos que son característicos de cada personaje a partir de la construcción del actor que reconoce el espacio del personaje, de la escena y de la obra; esto nos lleva a comprender que en el proceso de creación, el espacio se convierte en un detonante para las intenciones y motivaciones entre las acciones que realizan entre uno o varios personajes.

En el espacio escénico se empieza a presentar por las relaciones que se producen entre los personajes con los espacios de la obra, es como se desempeña la labor del docente que dirige el proceso del montaje teatral porque además de tener un plan de trabajo claro tiene unos acompañamientos con los actuantes para el desarrollo de las escenas. Los espacios son generadores de nuevas posibilidades de creación cuando hay un trabajo en conjunto, así se posibilita un aprendizaje conjunto donde el estudiante trabaja en grupo para obtener un resultado que sea para el público entendible y deje algún tipo de reflexión frente al quehacer teatral.

Se parte desde la experiencia de un colectivo para recolectar una serie de pasos que conllevan a un montaje teatral en la escuela, se debe de reconocer que tipo de espacios físicos tiene la institución para así poder trabajar con los estudiantes la puesta en escena. La decisión de cómo se va a instalar el público en el momento de la representación hace parte del plan de trabajo del director al reconocer si la puesta en escena es para espacios abiertos o cerrados, la ubicación del público es importante porque se conocerá a donde va direccionada tanto la voz como del cuerpo actuante que es este caso es el estudiante.

El docente en su plan de trabajo debe de tener una categorización, clasificación del espacio, un planteamiento de la escenografía, la tentativa idea de los vestuarios que con los estudiantes se desarrollara esta idea, un tiempo definido de la obra es decir que tiempo va a transcurrir en el espacio diegético, unas imágenes previas para el montaje de

la obra que por supuesto los estudiantes ayudaran en el proceso de creación de estas imágenes y el acompañamiento en todo el proceso con los estudiantes en la formación de los personajes, los espacios de la obra, los espacios escenográficos, la utilización de los objetos para que también represente lugares y sensaciones en el público, la propuesta de la dimensión de los objetos tanto en la escenografía como en los personajes. Los actuantes tienen la responsabilidad de reconocer todas estas acciones que realiza este docente que es director para proponer también dentro del ejercicio de puesta en escena.

Lo más importante es que este proceso de montaje para el estudiante no se dificulte, pero sí adquiere responsabilidad por un quehacer en la escena. El docente organiza con los estudiantes las diferentes imágenes que se crean cada escena y el texto. Las escenas e imágenes deben ser de agrado para el docente y estudiantes lo anterior permitirá un trabajo armónico que permita la construcción de manera comprometida y rigurosa en los espacios de la escuela.

En el siguiente cuadro se presenta los pasos que un grupo teatral, realiza para la formación de su puesta en escena y como el docente puede usar estos para el aula donde se establece el espacio de la escuela con relación con los espacios no convencionales.

Escoger una trama.	<p>En la primera reunión el docente se reúne con los estudiantes, escogen un tema para investigar y se realizan los acuerdos para realizar la puesta en escena.</p> <p>En los siguientes ensayos se revisa lo investigado por los estudiantes y se forma el plan de trabajo.</p>
El plan de trabajo a partir de los tiempos de la institución.	El docente tendrá en cuenta el tiempo de duración de la puesta en escena y el tiempo de duración de los ensayos, así podrá darle a cada ensayo una temática para que evolucione la construcción del personaje, la construcción de la escenografía y la trama de la obra.
Las improvisaciones para abordar unas imágenes.	Se realizara dos o tres ensayos donde la temática principal es la improvisación, el docente compartirá una serie de imágenes sobre el texto que se van a trabajar donde los estudiantes presentan improvisaciones de cinco a diez minutos de duración, al final se realiza una reflexión donde habla el grupo sobre lo que sirve y no sirve para la puesta en escena. Luego otros tres ensayos donde se pulen estas improvisaciones y se empieza a dejar

	materiales importantes para la puesta en escena. Lo anterior, es una construcción participativa y de trabajo colaborativo.
Ejercicios de entrenamiento físico.	Se realizarán dentro de los ensayos de treinta (30) minutos a cuarenta y cinco (45) minutos ejercicios de dicción, del volumen de la voz, de acondicionamiento físico. Para proseguir a trabajar sobre las intenciones de los personajes y sus motivaciones de los personajes.
El espacio diegético propio en la obra.	A partir del avance de los ensayos se irá a dar importancia al espacio diegético de la obra, así mismo cada personaje descubrirá el espacio diegético de su personaje dentro de la puesta en escena.
Reconocer los espacios físicos de la institución.	A partir de los espacios físicos de la institución se realizarán los ensayos en estos espacios para que el estudiante reconozca los lugares tanto de la escuela como de la obra y la dirección a donde van a proyectar la voz, el cuerpo las acciones y los textos que dirán cada personaje. Así el docente creará una planimetría del montaje y del lugar de la presentación para ubicar el montaje coreográfico que cada persona realizará dentro del espacio escenográfico de la obra teatral presentada.

3.4.2 Categorías del espacio de Pavis

Espacio dramático	Espacio representado en el texto que el espectador debe construir con su imaginación (Pavis, 1984, pág. 177).
Espacio Escénico	Espacio perceptible en la escena que es espacio de representante en el cual evolucionan los personajes y las acciones (Pavis, 1984, pág. 177).
Espacio escenográfico	Abarca el espacio escénico y el espacio de los actores; se define por la relación entre ambos, por la forma en que la sala percibe la escena y por la forma en que la escena se manifiesta al público. (Pavis, 1984, pág. 177).
Espacio lúdico o gestual	Es creado por la actuación del actor, por su evolución sobre el escenario en el seno del grupo. Es una emisión del actor, que es su centro y su origen. (Pavis, 1984, pág. 177).

3.4.3 Relación entre las categorías de Pavis con la obra teatral y la escuela.

En el siguiente cuadro se observan las categorías mencionadas por Pavis que son ubicadas en la obra teatral analizada, estas categorías como se presentan en la escuela desde el teatro escolar. En la descripción de la obra teatral se muestran los espacios que Pavis exhibe en la relación con el público, el actor y el espacio real donde se presenta la representación. Se interpreta sobre estas categorías en la escuela sobre todo en el teatro escolar donde los espacios en la escuela son abiertos y cerrados, son no convencionales.

Obra: ¿Dónde Está?

Escena II

Categoría	Categoría en la Obra Teatral	Categoría en la Escuela
<p>Espacio dramático.</p> <p>Espacio representado en el texto que el espectador debe construir con su imaginación.</p>	<p>Espacio dramático.</p> <p>El espectador recrea el lugar del patio de la cárcel donde los presidiarios están con los platos y cucharas, el movimiento de danza, demuestra el sentimiento de encierro en la carta del preso político.</p>	<p>Espacio dramático.</p> <p>El docente o el estudiante proponen un texto literario para la realización una versión libre en la escuela para ser representada.</p> <p>Por medio de una serie de ensayos se construye unos espacios con diferentes objetos, vestuarios y colores para que el público recree estos espacios en su imaginación.</p>
<p>Espacio Escénico.</p> <p>Espacio perceptible en la escena que es espacio del representante en el cual evolucionan los personajes y las acciones.</p>	<p>Espacio Escénico</p> <p>Los actores con los trajes de presos se encuentran en el patio de la cárcel.</p>	<p>Espacio Escénico</p> <p>Después de que se tiene un texto de trabajo se empieza a elaborar los espacios a partir de los vestuarios y los objetos en el escenario escolar.</p>
<p>Espacio escenográfico.</p> <p>Abarca el espacio escénico y el espacio de los actores; se define por la relación entre ambos, por la forma en</p>	<p>Espacio Escenográfico.</p> <p>Este espacio se da por la relación entre el espacio escénico y la escenografía, los trajes de presos, los platos y cucharas de peltre construyen</p>	<p>Espacio Escenográfico.</p> <p>Los materiales de construcción para las escenografías en la escuela parten de utensilios sencillos por que suelen ser</p>

que la sala percibe la escena y por la forma en que la escena se manifiesta al público.	esa escenografía, la construcción de la cárcel se desarrolla por medio del vestuario y los objetos.	escenografías sencillas. El docente con el estudiante deben de trabajar sobre el vestuario, los objetos y esta escenografía que forme una unidad visual y dramática.
<p>Espacio lúdico o gestual.</p> <p>Es creado por la actuación del actor, por su evolución sobre el escenario en el seno del grupo. Es una emisión del actor, que es su centro y su origen.</p>	<p>Espacio lúdico o gestual.</p> <p>En esta escena los actores tienen el rostro cubierto con telas negras, entonces la expresión parte de los movimientos corporales y la danza.</p>	<p>Espacio lúdico o gestual.</p> <p>Los gestos y movimientos por medio de los ensayos aclaran las particularidades de cada personaje que se representa. La caracterización es importante y el docente debe de trabajarla con los estudiantes.</p>

Categoría	Categoría en la obra Teatral	Categoría en la Escuela
Espacio dramático.	A partir de los objetos que entra las actrices a la escena y sus acciones ubican al espectador en el patio y comedor de una casa. En esta casa viven los personajes Madre y Leonardo.	A partir del texto en la obra, la actriz elabora con unos objetos característicos que representan las acciones del personaje, esto mismo se refleja en la escuela donde hay que crear el espacio imaginado donde el estudiante que es actor construya con unos movimientos y la significación de algunos objetos que representan un lugar. Es necesario que el docente intensifique el trabajo sobre los materiales y objetos en la escena con el estudiante.
Espacio Escénico.	En esta escena son dos los espacios que son representados dentro de la casa donde vive Leonardo, el patio y el comedor donde la Madre despide a Leonardo.	Los espacios del texto escrito son construidos a partir de los ensayos desde la vida interior de los personajes. El estudiante que es actor con guía del

		docente empezara a trabajar sobre el monologo interior del personaje para realzar los espacios y sirven de detonantes para la evolución del personaje.
Espacio escenográfico.	<p>Los objetos que son utilizados para representar dos espacios que son el patio y el comedor de la casa donde vive Leonardo son:</p> <p>El balde, la ropa, la mecedora y el vestuario que tiene las actrices que representan por medio de las acciones hogareñas que son colgando ropa en el patio con el balde y la ropa dentro del balde, en el comedor con la mecedora donde celebra el cumpleaños de Leonardo, y la mecedora donde se representa la espera de la Madre por la llegada de Leonardo al despedirlo desde el comedor.</p>	<p>Una lectura previa del texto que impulsa el docente, los estudiantes realizan propuestas sobre la escenografía, en los ensayos se forman las estructuras escenográficas con diferentes materiales, no se busca que estas estructuras sean grandes e incómodas, en la escuela se propician estructuras no complejas, más al realismo. El docente acompañara este proceso de elección de las diferentes estructuras.</p>
Espacio lúdico o gestual.	<p>Las acciones y los movimientos que realizan las actrices para abarcar el espacio se hacen de espalada y su actuación es simultanea tanto en los textos como con los movimientos con los objetos. Sus acciones como el de tender la ropa, los movimientos con la mecedora donde representan el nacimiento de Leonardo (este gesto es importante para conocer la importancia de Leonardo para ella) las acciones de la celebración del cumpleaños y cuando despide a Leonardo con la mecedora son acciones que parten de la</p>	<p>Desde los ensayos la práctica de la improvisación para reconocer el mundo interior del personaje, sus emociones, sus sentimientos, sus razones de existir. Es reconocer los gestos de los personajes que intervienen en el texto dramático.</p> <p>El docente y el estudiante en conjunto construyen esta vida interior del personaje con diferentes preguntas que se le realiza al personaje y luego en los</p>

	emoción, sentimiento y razón del personaje, de su mundo interior.	ensayo se responden estas preguntas.
--	---	--------------------------------------

Escenas IV

Escena V

Escena VI

Categoría	Obra Teatral	La Escuela
Espacio dramático.	<p>El interrogatorio: esto sucede en la cárcel, en el patio interrogan a Leonardo.</p> <p>Madre busca: recrear el espacio del parque para que se realiza la transacción entre el policía y la Madre por el cráneo de Leonardo.</p> <p>Pasado de Leonardo: esta escena se construye desde la celda de la cárcel donde Leonardo recuerda su niñez, su adolescencia, añora a su novia y un posible futuro con hijos donde termina Leonardo danzando solo despidiéndose de la Madre en el patio de la cárcel.</p>	<p>Cuando se conocen las escenas que se van a representar del texto se empieza a generar improvisaciones que son dirigidas por el docente, el estudiante realiza unas acciones y empieza a marcar movimientos, esto más adelante en la función será lo que ayuda al público a descubrir en qué lugar se encuentra el personaje.</p>
Espacio Escénico.	<p>Leonardo es interrogado por los policías mientras la Madre los busca desesperadamente, pide información a un policía negociante y se llena de desilusión mientras Leonardo desde su celda recuerda su vida pasada y le da nostalgia por su posible futuro, al final desea despedirse de su Madre una vez más.</p>	<p>Las acciones que se realizan dentro de las escenas van encaminadas a descifrar la trama y sus conflictos. En la escuela los estudiantes con el docente son los encargados de que estos sea posible donde mantenga una buena comunicación y una claridad en el texto que van a desarrollar por medio de imágenes.</p>

Espacio escenográfico.	<p>Los policías en zancos, agrandar la imagen hace parte del elemento escenográfico.</p> <p>En el parque el policía le muestra a la Madre los huesos y un cráneo que “supuestamente” son el cadáver de Leonardo. La Madre se aferra a este cráneo.</p> <p>La nostalgia de Leonardo desde su celda recordando su niñez, juventud y despidiéndose de su Madre. La imagen de dos niños jugando con caballos de madera, en su juventud la imagen de su novia, las flores despidiéndose de la Madre.</p>	<p>Los elementos son incorporados a medida que transcurren los ensayos y la historia, el aporte del trabajo de los estudiantes frente su construcción del personaje al complementar los accesorios de la escena para obtener una lectura más clara de lo que acontece.</p> <p>El docente realizara gran parte de la propuesta escenográfica con ayuda de los estudiantes donde se acompañará este proceso para que el estudiante crea su propio ejercicio y sea copartícipe del montaje, sea un creador.</p>
Espacio lúdico o gestual.	<p>La nostalgia de Leonardo en la celda donde recuerda su pasado, la inseguridad de la Madre al no saber si son los huesos de Leonardo y al final la resignación con el cráneo de Leonardo, los policías como interrogan a Leonardo en la cárcel, estos gestos son agrandados por los actores para construir los espacios de la obra.</p>	<p>La creación de la línea de los personajes, sus acciones y gestos que los caracterizara, este trabajo se realiza con el docente por medio de preguntas sobre el personaje en el espacio de la obra.</p> <p>¿De dónde viene? ¿Para dónde va? ¿Por qué está ahí? ¿Qué busca? Varias preguntas pueden ser formuladas para la creación de diferentes gestos interpretativos del personaje.</p>

Cuadro comparativo.

Obra teatral para espacios no convencionales.	Teatro escolar
Se escoge un texto para trabajar ya sea escrito, audiovisual, poético, sonoro,...	Se plantea un texto literario, audiovisual, sonoro para representar.
Los actuantes con el director investigan sobre la temática del texto.	El docente con los estudiantes investigan sobre la temática del texto que escogen.
El trabajo de mesa es importante porque se coteja toda la información que se recolecta de la investigación.	En este trabajo de mesa en el aula se comparte y discute la información de la investigación que cada actuante recoge.
Se propone una escaleta por parte del director y los actores con una serie de imágenes que la represente a cada escena.	El docente con los estudiantes organizan la información y la estructuran por medio de una escaleta.
Se propone un tipo de plástica o unidad visual para la obra desde los atuendos de los personajes, la escenografía y los objetos que cada personaje va a usar.	La escenografía, el vestuario de los personajes se comenta entre el docente y los estudiantes para comenzar a construirlo.
Se aclaran los tiempos de ensayos y se les da un objetivo a cada ensayo. Se determina un tiempo para la producción.	El docente debe de tener un plan de trabajo para desarrollar en los ensayos en un tiempo determinado con los tiempos de la institución.
Las escenografías suelen ser de gran tamaño con materiales resistentes pues en los espacios abiertos deben de soportar la fuerte brisa y la lluvia.	Estas escenografías construidas en el aula son muy sencillas con materiales escolares, se jugara con el elemento del realismo para los escenarios escolares.
El tiempo de montaje, ensayos de la obra, su propuesta plástica, la propuesta de música y el espacio son observados con detenimiento para su plena función, para esto se emplea bastante tiempo. La escenografía suele ser funcional para varias funciones por esto los materiales e su construcción son resistentes.	El espacio de la escuela propone una rigurosidad tanto en los ensayos como en la propuesta escenográfica pero en menor tempo. Las escenografías suelen ser efímeras en el sentido de que son funcionales para pocas presentaciones.

CONCLUSIONES.

En este informe, la clasificación del espacio se realiza a partir del interés de la obra analizada. Esta obra se representa en el espacio no convencional abierto donde se dan unas recomendaciones básicas para el abordaje de la dramaturgia del espacio desde la forma como el colectivo construye el espacio de la obra. Así, lo no convencional en los espacios abiertos como cerrados se convierte en un punto conector entre la escuela y la propuesta que el colectivo construye para la puesta en escena.

La caracterización de la dramaturgia del espacio se presenta como espacios circular, semicircular, frontal, múltiple, abierto y cerrado. Esto es para la ubicación espacial de la puesta en escena dentro del espacio tangible, ya sea abierto o cerrado. El espectador, por otra parte, se encontrará alrededor. En este informe, el guion de *¿Dónde está?*, del Colectivo Teatral Luz de Luna, parte de la preparación del actor. Como se indicaba al inicio de este informe, la puesta en escena se divide en dos partes: la primera es el desarrollo de los personajes frente a los espacios de la obra y la segunda es la escenografía de la puesta en escena. El director propone abordar una temática para investigar, el grupo se dedica a este proceso y para este montaje se recolecta información con los familiares de desaparecidos por medio de la Asfaddes. En este paso de la investigación de la temática, los actores recolectan información que les ayuda a crear los sentimientos y sensaciones sobre el carácter de los personajes. Los espacios de la obra se tienen definidos como lugares específicos, pero en los ensayos empiezan a llenarse de significados al estar en los espacios no convencionales abiertos. Lo primero que tiene que preguntarse el colectivo es cómo reconstruir un edificio teatral en el aire libre; a partir de las intenciones, los diferentes objetos, acciones, palabras claves, el vestuario y la representación del actor frente a su personaje.

El espacio escénico, como Pavis nos comenta, son las relaciones del personaje y su evolución. Estas acciones las realiza dentro de los espacios de la obra que es el espacio escenográfico. Por último, para la representación hay un tercer espacio que es el espacio dramático donde se presenta el texto dramático y el espectador con su imaginación construye los espacios. Este espacio también se denomina el espacio imaginado.

Para los montajes en la escuela, se expuso la mirada teórica propuesta por el director del colectivo, Rubén Darío. Se refirió al espacio abierto no convencional en la clasificación para la puesta en escena y se categorizó como múltiple y abierto para poder desempeñar la labor actoral frente a las adversidades de los espacios que no son construidos para la representación teatral. Dentro de los espacios de la escuela, se puede tomar esta clasificación y categorización para adaptarla dentro de una obra escolar. De esta forma, se elabora un orden y el estudiante que es el actor reconocerá una serie de espacios escenográficos para ayudar a construir en el espectador el espacio imaginado.

Estos espacios son abarcados tanto por el espectador como por el actor donde se desempeña una relación al completar las dimensiones del lugar, es decir, que el actor con un objeto, una palabra, una acción, un elemento, un sonido construye un lugar. Por ejemplo, el vestuario de presos con los platos y cucharas de peltre que tienen en la obra analizada, en la escena de la carta del preso político el espectador construye el lugar de la cárcel. Cada vez que observe este vestuario, el espectador ubicará el espacio del personaje en la obra por medio de vestuario y los objetos.

El público crea poéticas a partir de lo que hay en los espacios. Al estudiarlo dentro de un proceso de montaje en una forma acabada, se denota un tratamiento sensible frente al lugar como espacio diegético y extradiegético (adentro y afuera de la puesta en escena). Este estudio es incorporado por los actuantes para el desarrollo de la trama. En la escuela, el profesor comenzará antes de que sus estudiantes –actores– empiecen a trabajar sobre los textos de los personajes. Es importante la ubicación espacial no solo de la puesta en escena sino también la ubicación espacial de los personajes dentro del espacio diegético.

El director del colectivo teatral en el proceso de los ensayos crea los espacios de la obra. Por medio de la capacidad y versatilidad de los actuantes que construyen sus propias dramaturgias, el espacio tiene su propia dramaturgia porque el espacio escénico se elabora en un proceso paralelo que va en sentido con la creación dramática, es decir, que los lugares que propone el texto son puntos de partida para las acciones, situaciones e intenciones que ocurren en el tiempo de la obra. La relación entre tiempo y espacio es importante porque al haber un espacio definido en una puesta en escena, ya

sea un lugar real de la obra o un espacio onírico de la obra, el tiempo de la representación se permea con el tiempo real que transcurre, tanto en el público como en el espacio físico real. El tiempo de la obra abarca el espacio físico real donde el espectador presencia el tiempo de la obra y ahí se queda, sale de su tiempo real y vive en el tiempo de la obra por medio de los espacios que son creados en la puesta en escena.

Uno de los aportes del estudio del espacio dentro de una obra teatral para la escuela es reconocer qué tipo relación se da entre el cuerpo del estudiantado y el cuerpo docente al momento de encontrarse dentro de un ejercicio de propuesta escénica. La percepción del niño en la escuela y puede aumentar su nivel imaginativo frente a la creación de espacios imaginados. Las destrezas de ubicación espacial con los otros a partir de una acción en común, una puesta en escena convierte a la escuela en un espacio más amigable para el niño por medio de la interacción dada por las artes, desde la comprensión del espacio como punto de partida para procesos de creación. Mediante el juego, el niño explora las diferentes posibilidades en el momento de creación de una propuesta en el espacio coreográfico teatral. El niño será actor y director de su propio procesos escénico dentro de una relación con el docente.

El docente al empezar un montaje teatral en la escuela deberá tener en cuenta un texto ya sea cuento, poesía, novela o algún tipo de referente literario. Un tema principal, una investigación sobre esa temática, proponer unos personajes, un conflicto, unos espacios, unas acciones y una escenografía acorde con el tema. Realizará unos ensayos previos donde se observe que todos los artilugios en la puesta en escena forman una unidad visual y dramática. Así, el niño en la escuela explorará formas de representar su personaje donde el docente hace partícipe al niño también en la puesta en escena y el espacio coreográfico de la obra.

Bibliografía

- Álvarez, I. D. (2007). De la escritura como viaje a la pro-puesta en escena. *Teatros N° 5*, 30 - 35.
- Araque Osorio, C. (2009). *Manual para teatro de calle y espacios no convencionales*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Ariza, P. (2006). El nuevo teatro y lo nuevo en el teatro colombiano. *Paso de gato*, 15 - 17.
- Barba, E. (1986). *Las islas flotantes*. Dinamarca: Grupo editorial Gaceta, S. A. de C. V.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. México: Gaceta, S.A.
- Bello, G. (2005). Crear las calles nuevamente. *Teatros # 2*, 47 - 50.
- Brook, P. (2004). *Mas Alla del Espacio Vacio*. Barcelona. España: Alba Editorial, S. L.
- Cajiao, F. (1997). *Teatro Popular y Callejero Colombiano*. Bogotá: Editorial Magisterio.
- Celcit., D. d. (21 de 11 de 2014). www.celcit.org.ar. Recuperado el 15 de 08 de 2015, de www.celcit.org.ar: <http://www.celcit.org.ar/celcit-tv/2/tecnicas-y-oficios-teatrales/38/12.-puesta-en-escena-en-espacio-no-convencional/>
- Cruciani, F. (1994). *Arquitectura Teatral*. Mexico: Grupo editorial Gaceta, S,A. .
- Herrera, R. D. (18 de 11 de 2012). Entrevista. (G. Marsiglia, Entrevistador)
- López-Aranguren, E. (14 de 11 de 2015). *El análisis de la realidad social*. Obtenido de El análisis de la realidad social: http://www.ocacchile.org/wp-content/uploads/2015/01/lopez-aranguren_analisis-de-contenido.pdf
- Maza, T. P. (2008). Nueva dramaturgia: ausencia del autor dramático. *Teatros N° 9*, 38 - 41.
- Melo, J. O. (2007). *Colombia es un tema*. Recuperado el 04 de 09 de 2015, de Colombia es un tema: <http://www.jorgeorlandomelo.com/1957.htm>
- Memoria, C. d. (2005). *Casa de la Cultura Leonardo Gómez (detenido y desaparecido 1983)*. Recuperado el 14 de 08 de 2015, de Casa de la Cultura Leonardo Gómez (detenido y desaparecido 1983): <http://centromemoria.gov.co/multimedia/cartografia/punto5.swf>
- Mendoza, M. A. (14 de 11 de 2015). *Análisis de contenido cualitativo y cuantitativo*. Obtenido de Análisis de contenido cualitativo y cuantitativo: : <http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev20/gomez.htm>
- Montila, C. (2005). Del teatro experimental al nuevo teatro 1959 - 1975. *Teatros nº 1*, 46 - 57.
- Obregón, M. L. (2010). *Geografías del teatro en América Latina*. Bogotá: LUNA LIBROS .

- Osorio, C. A. (2009). *El teatro esta en la calle: disímiles estéticas del teatro callejero*. Bogotá: Universidad Francisco José de Caldas.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario Teatral. Dramaturgia, estética y semiología. A - K*. Paidós Iberica.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós Iberica, S. A.,.
- Perec, G. (2001). *Especies de Espacios*. España. Barcelona.: Novagrafik, S. A. Barcelona.
- Prada, J. P. (2007). Presencia de Brecht en el teatro colombiano. *Teatros #5*, 10 - 13.
- Reyes, C. J. (2006). EL TEATRO EN COLOMBIA EN EL SIGLO XX. *Credencial Historia*.
- Roa, A. S. (2002). *La arquitectura como experiencia. Espacio, Cuerpo y Sensibilidad*. Bogotá: VILLEGAS EDITORIALES.
- Ruzika, W. (1999). Identificación y distanciamiento . *Mascara*, 58 - 61.
- Toro, F. d. (1987). *SEMIÓTICA DEL TEATRO*. Buenos Aires - Argentina: EDITORIAL GALERNA.
- Toro, F. d. (1989). Teoría del teatro épico. *Mascara*, 76 - 80.
- Torres, C. (6 de 11 de 2010). El teatro en espacios abiertos es un reto (8 entrevistas). *Escenario Abierto*, págs. 4 - 11.
- Torres, M. (1998). *Trilogía del diablo* . Bogotá: Magisterio.
- Torres, M. (2012). Escenografías en el teatro al aire libre. *Teatros #17*, 26 - 29.
- Torres, M. (Diciembre 2005). La dramaturgia del teatro abierto. *Teatros*, 40 - 46.
- Torres., M. (2012). Escenografía en el teatro al aire libre. *Teatros #17*, 26 - 29.
- TV., P. u. (2013). *Picadero TV - INT - Teatro en espacios no convencionales*. Recuperado el 24 de 08 de 2015, de Picadero TV - INT - Teatro en espacios no convencionales: <https://vimeo.com/11711312>
- Ubersfeld, A. (1998). *Semiotica Teatral*. Madrid - España: Catreda, S. A.
- Vallejo, A. B. (2007). A proposito de Brecht. *Teatros #5*, 4 - 9.

Anexos

Anexo 1

Entrevista al director Rubén Darío Herrera Herrera

Entrevista

Grupo: Colectivo teatral Luz de Luna

Director: Rubén Darío Herrera Herrera.

Fecha: 18 de noviembre a las 7:00 pm

Comente brevemente su historia como director teatral y la trayectoria de su grupo

Inicialmente estude dirección teatral en la escuela de Bogotá hoy academia superior de Bogotá. Realmente no hice toda la pelea que hicieron mis compañeros por el título, pero de ahí salí con unas bases, pertenecí al teatro taller de Colombia como actor nunca como director y esa inquietud de realizar puestas en escena en la calle, mi anhelo siempre fue en trabajar en espacios no convencionales, había hecho algunas cosas en teatro de sala televisión y cine pero siempre mi anhelo fue trabajar en espacios no convencionales. La historia comienza en 1995 empezamos a hacer un montaje para espacio abierto que se llama DONDE ESTÁN es basada en una desaparición forzada del colectivo teatral luz de luna y con este colectivo yo he montado siete montajes ¿DONDE ESTA? , VENTITAS Y VENTARRONES, BRUJAS, ATERRA, UTOPIA, LA FIESTA DE LOS ENANOS, y en estos momentos me encuentro en la codirección de EL PARAGUERO. Y estoy en otro montaje que es llama Parientes basado en la Antígona de Sófocles que la quiero montar para la calle. Esa es mi trayectoria en la dirección aproximadamente 15 años, yo creo que tengo un nivel de desarrollo intuitivo también he podido sistematizar algunos de los lenguajes que cuenta luz de luna, el grupo con que trabajo.

Luz de luna se funda en el año de 1987 pero eso nace como un proyecto pedagógico en un colegio llamado Jorge Soto el Corral, después cuando ganamos el festival de cultura popular con una obra de autor de Enrique Buenaventura que se llama el monumento entonces decidimos llamarnos colectivo teatral luz de luna, yo realmente no quería que se llamara luz de luna sino la hormiga porque en ese momento todos eran de baja estatura y muy trabajadores, en luz de luna hay un perfil de los integrantes y es que todos son muy comprometidos y trabajadores por eso a mí me satisface muchísimo trabajar con un equipo como siempre ha sido el de luz de luna, muy comprometido, he incluso

todos los que salen de luz de luna salen a hacer teatro y a prepararse en el teatro e investigando sobre el desarrollo del quehacer teatral.

Tenemos alrededor de 15 montajes entre sala y calle y en estos 15 años hemos montado 15 comparsas para los desfiles metropolitanos casi siempre, de esas llevamos 12 comparsas del desfile metropolitano porque generalmente siempre ganamos el desfile metropolitano pero ahora hemos pasado a cumplir otro rol como asesores de las comparsas para Bogotá.

Háblenos por favor, sobre cómo se desarrollan los procesos creativos en su grupo enfatizando en dos aspectos: a) cómo se construye la dramaturgia de sus espectáculos y b) cómo inciden en el contexto bogotano, regional, nacional, etc. En esa dramaturgia.

Generalmente yo propongo un tema, lo investigamos, el desarrollo de la vida es la creación colectiva retomando la experiencia de la candelaria, el tejal y teatro taller de Colombia que han sido unas fuentes inspiradoras cercanas. Más allá se encuentra el Odín Theater con las teorías de Eugenio Barba sobre la pre-expresividad y la expresividad, pero para el desarrollo creativo como tal el proceso creativo lo trabajamos sobre la creación colectiva en este momento porque antes trabajamos sobre piezas de autor para la sala, pensamos que para la calle no, pues uno primero debe de estudiar teatro clásico para hacer un teatro en espacio no convencionales, a raíz e es pues empezamos a hacer una investigación sobre el tema de lo que queremos contar.

Una dramaturgia que cruza por las situaciones del país y la situación del país es un hecho de violencia y de violación de los derechos humanos y nos interesa la desaparición y el desplazamiento forzado, temas como la inquisición, el de los cadáveres insepultos que los familiares saben en donde están pero no le pueden dar sepultura por ejemplo el caso de los bombardeos que se dieron en Ecuador y como este cadáver de este guerrillero que los bombardearon en la noche y sus familiares no los puede sepultar por temor, o lo que paso al señor que le decían el Mono joyo que no lo pudieron enterrar en Cabrera y duro casi dos meses en una vereda, esas pueden ser las anécdotas muy duras que pasan en el país, pero por ser anécdotas, entonces nosotros tomamos ese anecdotario de un país que se llama Colombia y lo volvemos un texto dramático, lo mismo pasa con la violación con los derechos a la mujer, la iglesia comprometida con la inquisición quema a estas mujeres sabias sicólogas y sociólogas que las llamaban brujas, las queman por ser más inteligentes que los sacerdotes o los hombres, las mujeres por lo tanto en ese tiempo y n este están relegadas por su línea de pensamiento.

Esos temas son los que nos gusta contar, pues también tenemos una obra como LA FIESTA DE LOS ENANOS un cuento basado en Blancanieves y los siete enanos que

puede ser un cuento muy blanco, muy europeo pero rescata principios como valores. Se empieza a realizar unas improvisaciones y a partir de estas se recogen imágenes e invitamos a compañeros de afuera para que nos acompañe en las improvisaciones. En el caso de Antígona para la calle vamos en ese momento. Después de esas improvisaciones volvemos a reorganizar lo que tenemos, por lo general yo lo realizo y lo divido por cuadros y empiezo con la asesoría plástica de los actores de luz de luna, unos son músicos, otros acróbatas en fin todos son de un talento inigualable.

Esto se realiza hasta que sale el montaje, la producción teatral, esto puede durar un año o año y medio en ese espacio. Nuestras obras han incidido en el contexto nacional precisamente por lo que contamos y en esto puede que algunos teatrista puede que no se sienta muy a gusto con lo que nosotros queremos contar pero a veces ellos desean que uno realice el teatro que ellos desean ver, por ejemplo a veces nos dicen que no usemos los zancos pero a mí me llama la atención ese tipo de imágenes, los colores, para la calle. Y así nos hemos podido ganar un espacio muy importante para la ciudad, el país y a nivel internacional. Cada año estamos en un país distinto tanto de América como de Europa.

¿Cómo se gestionan los apoyos para la construcción de sus puestas en escenas?

Las puestas en escena generalmente, en una época lo hacíamos a través de recursos que gestionábamos con agencias de cooperación pero eso recurso lo llevamos a la formación y dejábamos para el montaje, nosotros tenemos un sistema de refinanciación que es por el sistema de la economía solidaria, que es reivindicar lo que antes tenía el país donde se trabajaba 8 horas, había un salario, una pensión, una seguridad social, eso se fue perdiendo como derecho de los trabajadores. Nosotros trabajamos con una especie de micro sociedad. ¿Hoy como conseguimos esos recursos? Presentándonos a las becas y concursos que hace la administración pública, distrital y nacional; más en lo distrital donde se maneja más dinero. La empresa privada no le interesa el teatro callejero, los espacios que hemos ganado en lo distrital nos interesa un estilo de teatro en espacios no convencionales. Es así como conseguimos los recursos.

¿Qué ha ocurrido con el teatro callejero en Bogotá, entre fines del siglo XX (los 80, los 90) y lo que va del siglo XXI? ¿Qué valoración puede hacer usted de ese proceso?

Los años 80 se gestó un gran movimiento de teatro callejero pero no fue en todo el país, fue en Bogotá donde todavía existe un movimiento de teatro callejero que se proclama como teatro colombiano pero en los 80 tuvo un impacto hermoso en el país, en cualquier pueblo estaba la imagen de los zancos y los jóvenes montaban en zancos y hacían sus pajarracos o zancudos gigantes pero era más como un hecho escénico, de

comparsa pero no se contaba mucho, era más un hecho de imagen y musical pero no se contaba mucho.

Después se concentra en Bogotá porque los teatristas se han ganado un espacio de construcción donde existe la red de teatro callejero y hoy en día el festival iberoamericano que siempre se inaugura con una comparsa que es muy teatral, esto hace parte de la identidad de la ciudad y no se puede perder, una ciudad teatral. Uno de los eventos más importante del mundo es el festival iberoamericano y el teatro de calle está en el cartel y está siempre en las listas de los principales festivales en Colombia. Hay grupos que han accedido a la sala pero siguen haciendo teatro de calle. Este tipo de teatro ha incidido no solo en los festivales y en el movimiento teatral Bogotano esencialmente ha marcado la imagen de nosotros, los teatrista fuera del país con un montaje de teatro callejero y se mira con respeto para los espacios no convencionales.

En los 90 hay una cualificación que es importante, sigue estando el teatro taller de Colombia, se inaugura Memoria y Olvido de Úrsula Iguarán con el colectivo Cien Años de Soledad pero a nivel más marginal nacen grupos como Luz de Luna que tiene su pieza teatral ¿Dónde Está? Que marca un icono para muchos jóvenes en ese momento que ven la perspectiva de teatro callejero como un icono, no solo dramático si no social, un icono de decir o que deseamos decir porque los artistitas podemos a través el desarrollo artístico, cada uno tiene la necesidad de ser creativo en su profesión.

En esta década del dos mil hay un aporte muy importante para la calle por ejemplo la universidad pedagógica, la distrital los jóvenes salen del bachillerato y quieren ir a estudiar teatro y lo más curiosos es que quien se está cualificando son estos sectores al margen, el teatro experimental de Fontibón que se un icono en el teatro popular callejero sus integrantes se han venido formándose en la pedagógica pero primero se forman en la calle, en luz de luna pasa lo mismo y eso nos permite nuevos desafíos como directores, o nos relegamos porque sentimos que nos están golpeando el ego o nos decidimos que nosotros somos unos coordinadores y que ustedes, los jóvenes nos nutren con sus conocimientos y la sistematización en la academia pero por supuesto nosotros también tenemos que formarnos porque del teatro callejero hay una tradición oral, muy poco libros se encuentran sobre el teatro callejero siendo tan rico, entonces estamos en esa tarea del como sistematizar la imagen del teatro callejero que es una inquietud, la dramaturgia del teatro callejero a través de la imagen porque es una inquietud que a mí me asalta, y es una hipótesis que lanzo para un trabajo para una maestría para hacer.

El teatro de calle y concretamente su dramaturgia, ¿tiene vertientes diferenciadas, caminos diversos de construcción y confrontación; o son muy parecidas las propuestas entre sí? Explique, por favor, su respuesta.

Yo tengo unos referentes muy precisos, uno sobre la territorialidad de la región, La territorialidad es uno de los referentes, es decir no solo lo que están trabajando en Colombia y especialmente en Bogotá (la creación colectiva) sino las experiencias de otros países por ejemplo: yuyakanie en Perú, mala yerba en Ecuador y el desarrollo organizador del teatro de Brasil y especialmente el grupo Galpao del Brasil, he tenido una vida activa, he estado viajando mucho y las imágenes de estas obras como “la carne fúnebre” de Polonia o “Úrsula Iguarán” de Colombia marca una estética del como poder contar una historia en el teatro para los espacios abiertos y no convencionales.

A nivel de teoría uno tiene que pasar por el cuerpo como lo plantea Grotowski o Barba, el entrenamiento rigurosos, no solamente parase y tener un trabajo de personaje muy hacia adentro sino que se tiene que pensar que estamos a cielo abierto en donde puede pasar una moca o el vendedor de paletas como puede estar el público interactuando en un ritual profundo de la calle como un público excelente que es el público Bogotano y el de Tunja, son públicos muy afables. Estas corrientes nos permiten ir codificando e ir creando fundamentos para ir a la performance, al ritual, aunque los hace los grupos luego la codificación del estilo, no solamente el teatro callejero está en crisis, hay una crisis del teatro en general en estos momentos y lo más importante en que nosotros como teatristas nos estamos cuestionando eso no para acabarnos ni mucho menos, en los años 80 y 90 era muy duro como nos criticábamos y nos evaluábamos, hoy decimos que nos dedicamos a conseguir los recursos pero se nos olvidó la sistematización, el cómo escribir y todo está como en una narración oral, en una tradición oral y entonces qué pasaría si estos cultores del teatro callejero que no somos muchos desapareciéramos en este momento, se acaba el teatro porque no hay letras, porque no hay logros, porque no hay escrito para decirle a la próxima generación sobre los logros del teatro callejero. A pesar de esto nosotros los directores de las agrupaciones de calle nos hemos encargado de crear nuestra propia circulación de obras, los eventos creados son realizados por los mismos teatristas no por el estado.

En Tunja esta la parada de teatro callejero que es elaborado por el teatro experimental de Boyacá, en mesitas del colegio organizado por el grupo Espíritus Fortuitos, en Bogotá está el festival de aire puro organizado por el Teatro Taller de Colombia, el encuentro de teatro comunitario que lo organiza Luz de Luna y tanto sala o calle todos los eventos son organizados por teatristas o gestores que nacieron en la actividad teatral como el caso de Manizales que lo organiza los hermanos Arbeláez. Creo que esto es lo que nos da estilo para hacernos vida teatral. En esas vertientes sí creo que tenemos mucho parecido con otros grupos, lo que cambian son la formas en como contamos nuestras historias, nos interesa contar momentos y situaciones que afectan a la comunidad por nuestro lenguaje comunitario. Cuando montamos ¿Dónde está? Hay un referente claro que se el paso del grupo de la candelaria, una habla sobre el

desaparecimiento forzado y la otra habla sobre desplazamiento forzoso, en el paso llegan uno hombres de negro aun pueblo, creo que son paramilitares y como van comprado el pueblo a través del dinero. ¿Dónde está? Es una historia un poco plana por que no está el entorno, se cuenta la historia de la desaparición de Leonardo y la búsqueda de la Madre de Leonardo. Esta forma de contar nuestras historias un poco planas nosotros la recreamos a través de las plásticas y del movimiento para nosotros es muy importante el movimiento corporal y Danzarío que tenga el actor.

Nos hemos confrontado en la red de teatro capital en donde realizamos eventos de dramaturgia nacional e internacional y crítica teatral, solían ser muy fuertes estas críticas, algunas las aceptábamos otras no porque hay que entender el estilo del grupo para nuestros montajes que realizamos, pero nuestra línea de hacer teatro es la de teatro callejero en Bogotá, una de las ciudades más lluviosas de Colombia y así se hace teatro a cielo abierto.

¿Cómo se forma la red de teatro y la crítica de teatro en Bogotá?

La red se forma en el año del 2001 con 9 grupos de teatro profesionales de calle, los primeros eventos que realizamos fueron de nuestra propia iniciativa, después lego la gestión y a iniciativa colectiva. La red tiene una personería jurídica en la cual siempre ponemos en el espectro para gestionar, contratar, lo que deseamos hacer con el desarrollo contra actual básicamente. Como como red de teatro callejero reunimos el 80 por ciento de grupos de Bogotá de teatro de calle, en los últimos se han integrado nuevos grupos que están naciendo.

En la parte de la crítica teatral hemos tenidos invitados internacionales como Beatriz Ruiz del Festival Andino de Miami, de Brasil, Argentina, Estados Unidos y críticos Colombianos como Fernando Duque que han estado conduciendo la crítica teatral. Después se realizó análisis de las obras pero a veces resultaba lacerante este proceso porque algunos directores desean que los demás grupos realicen el teatro que quieren ver y esto no sucede, ahora o que hacemos es un encuentro y lo que pretendemos es contar el proceso, como montamos la obra de teatro y cómo funciona el grupo y es la segunda parte de teatro callejero que la iniciamos el año pasado. Básicamente lo que se realiza en los encuentros de crítica teatral es criticar la obra, la puesta en escena, la dramaturgia para la calle, el desarrollo del texto, todo esto se comenta.

Crees que hay una metodología para hacer el teatro de calle

Sí, creo que si existe una suerte de pedagogía del teatro de calle y esencialmente como lo explicaba hay dos etapas, una primera etapa que es el aprender haciendo, es sobre la praxis, sobre la tradición oral, sobre la formación física como tal y la formación

generalmente de la voz hay unas estéticas para de desarrollo de la parte física de la proyección de voz.

Pero la metodología como tal es el aprender haciendo, no hay una sistematización pedagógica como tal de cómo enseñar el teatro de calle y eso es lo que estamos haciendo, alumnos que somos maestros de escuela tiene sus talleres en donde preparan al estudiante como actor para el teatro de calle desde una exigencia desde el cuerpo y la voz. La calle no tiene efectos de luces, lo interesante es que todos los grupos de calle quieren contar una historia porque si no se cuenta historia seria otra línea del arte, más de la plástica, más bien nos valemos de la plástica para contar una historia, nos valemos de canto para narrar una historia, nos valemos de la preparación física como la danza para contar nuestras historias.

Esto es una preocupación constante que tenemos los actores y directores de calle por fortalecer, creemos que la experiencia de cada grupo le ofrece su propio estilo parecidos para enfrentar la pedagogía teatral, El Tecal tiene una escuela, Luz de Luna tiene una escuela, Ensamblaje teatro tiene una escuela, Vendimia teatro en la Academia Superior de Artes Bogotá (ASAB) tiene su escuela de formación y preparación para la calle, Esperanza de los remedios pues no sé si tiene su escuela pero realiza su propia formación desde la música, el Teatro taller de Colombia tiene su escuela siempre reconocido por sus imágenes grandes, los actores se forman para ello. En término generales no hay una cátedra de teatro de calle en las escuelas, estamos en mora de que exista la cátedra de teatro callejero en las universidades públicas que dictan formación teatral.

De qué modo el teatro de calle le aporta a Bogotá y que le aporta

A nivel creativo el hecho de sostenerse y ser referente para América Latina porque forma parte de la tradición, el teatro de calle a nivel social a la construcción de tejido social, aporta en el fortalecimiento del sistema distrital de Bogotá y a nivel de sus puestas en escenas se habla de todo lo anterior que menciono en las anteriores preguntas, es sobre cómo es ese estilo para contar historias para hacer sus puestas en escenas, ese estilo variado e los grupos teatrales son por este estilo particular el teatro Bogotano es conceptual y es necesario para mantener el concepto el teatro callejero para contar las historias que deseamos contar desde nuestras vidas cotidianas. Que se deroguen todos esos artículos del código de policía para que nos dejen presentar actuar tranquilamente, que los parques como el Parque Nacional o el parque Simón Bolívar que han sido iconos del teatro de calle sean la potencialidad para volverlos referentes de lo que es un estilo y una vida importantísimo en el desarrollo de la actividad teatral de la ciudad.

Anexo 2

Guion y escenas de la obra teatral ¿Dónde Está?

¿DONDE ESTÁ? Libreto

“Una dramaturgia para la calle”

INTRODUCCION

En la ciudad de Bogotá desde hace años se gesta un movimiento de teatro callejero que ha permitido contar diversas historias o simplemente recrear la retina de los espectadores. Una de las falencias que encuentra este joven movimiento teatral es que la dramaturgia es escasa porque no hay muchos autores que se dediquen a su desarrollo.

Pretendo con este trabajo referenciar una historia retomando elementos del circo como los zancos, la acrobacia, y el riesgo corporal, por tal motivo en algunos apartes se me hace complicado relatar acciones físicas que permitan un lenguaje no verbal que llegue al espectador a través de signos conocidos en la cotidianidad de los seres humanos.

La forma que está escrita no posee un inicio, desarrollo y final establecido, sino que permite jugar con los tiempos y reubicar cada una de las escenas, desde aquí la dejo a consideración de usted estimado lector, para que pueda aportar otro juego escénico.

PERSONAJES:

Demente: Es un hombre de 35 años, habitante de la calle sufre de trastornos mentales, en una de su crisis sicópatas asesino a otro habitante de la calle. En la obra es el secretario del Músico habitante de la calle, está en el sitio de reclusión de Leonardo a quien conoció desde antes en sus andanzas callejeras.

Habitante de la calle: Es un músico que producto del consumo de si coactivos término expulsado por su familia, es errante de la calle y se relaciona con Leonardo por que este le gestiona los permisos para poder hacer su música en los parques.

Presos: Son otros detenidos sin rostro, comparten cautiverio con Leonardo y representan el sentir de los desaparecidos en general, en la segunda escena la serie de movimientos está basada en una carta de un desaparecido. Aunque visten de presos (trajes a rayas),

no se encuentran en una cárcel formal, sus trajes evocan los campos de concentración nazi.

Sus caras están regularmente cubiertas, al final de la obra los actores destapan sus caras, señalando que los desaparecidos ante todo son seres humanos.

Leonardo: joven pintor de 24 años, es una de los casa de desaparición forzada reconocido por el estado Colombiano, en esta historia es el protagonista. Tiene una formación militante hacia la izquierda, que “justifica” su desaparición. En la obra siempre está con el rostro descubierto y las escenas transitan desde la realidad de su cautiverio, sus recuerdos y añoranzas.

Madre: Es una mujer de 54 años, de origen cundí-boyacense, su padre fue desplazado por la violencia generada entre liberales y conservadores, Vive desde muy pequeña en barrios populares. Su contextura es gruesa es una mujer físicamente fuerte.

Hace parte de una familia estable tiene a su esposo y tres hijos, todos hombres, su único hijo que fue a la universidad es Leonardo quien es el menor de todos. Los demás trabajan en construcción junto con el padre. Ha defendido a Leonardo, porque aunque no gana mucha plata como artista, él hace lo que quiere. Conoce de las andanzas de Leonardo, los vecinos dicen que es un muchacho emprendedor que le gusta organizar eventos en el barrio, ella se siente orgullosa de él, aunque teme por su seguridad.

Dentro de la obra sus presentimientos son evidenciados en la segunda escena, saben que su hijo está en peligro, vio como se lo llevaron en una camioneta amarilla.

La obra cuenta de la búsqueda de su hijo, ejercida con convicción y decisión hasta llegar a la organización junto con otras mujeres.

Policías: Hombres de vestido completamente blanco, que ejercen el antagonismo en esta puesta en escena, son fuertes y violentos.

Policía negociante: Es un hombre mayor, negociante de cadáveres, participa directamente de las torturas y asesinatos y ha encontrado en este sucio negocio una fuente de financiación adicional. Es un hombre calculador que trabaja en la oficina de derechos humanos de la policía.

Charlatán: Hombre de 30 años, delgado, de mirada briosa y tez blanca, trabaja en los parques como adivinador y culebrero, portando ropas extravagantes y un pequeño equipaje con herramientas adivinatorias. En la obra es una de las personas a la que acude la Madre de Leonardo buscando la confirmación de que su hijo está muerto y el cráneo que ella tiene le pertenece

Niños: Personajes colectivos que reverencian a la niñez y los juegos de Leonardo, sus rostros son tapados con velillos blancos

Leonardo recuerdo joven.: Muchacho con 20 años, lleva ropa holgada, tiene similitud física con Leonardo. Recrea el pasado de Leonardo en la universidad.

Novia: Es una imagen de novia tradicional, encarna el anhelo de Leonardo y evidencia que él mantiene una relación de pareja.

Personaje voz: Es un ícono que referencia la voz de Leonardo. Está fuera del escenario en un nivel alto.

I ESCENA

“EL PARQUE”

Una algarabía musical que se escucha a lo lejos se va aproximando al espacio escénico que está delimitado por unas líneas blancas, unos signos de interrogación y unas flores deshojadas en un círculo, en la escena aparece un habitante de la calle con un compañero demente al que llama secretario. Los dos tocan la melodía que se les escucha desde lejos. La que interpretan en los parques y plazas para ganarse la vida, toman el centro del espacio y uno de ellos se dirige a los asistentes.

(Ingresando al parque)

H. CALLE: Bien señoras y señores hoy hemos venido a tocar una linda melodía y esperamos que la monedita o aquel billetito sean para este pobre..., para este pobre...

DEMENTE: Para mí, para mí.

H. CALLE: (Parodiando ser invidente) Si, para este pobre cieguito, el cieguito de oro, el cieguito del alma y ahí les va: Un, dos, un, dos, tres.

H. CALLE y DEMENTE: (Cantando) Julia, Julia, Julia, Julia de mi amor, yo te quiero Julia más que a mi camión si por verte Julia tengo que volar en mi camioncito lo voy a intentar...

Alta-voz que interrumpe:

LOCUTOR VOZ EN OFF: Bogotá 22 de marzo de 1984, el sector del centro oriente Bogotano se encuentra invadido al parecer por campesinos desplazados de la región del Caquetá, el director de la policía, el general Holguín ha dicho que se trata de un movimiento organizado por la guerrilla por lo tanto ha ordenado el desalojo de los predios. Servicio social: los jóvenes Leonardo Gómez y Rodolfo Espitia salieron esta mañana de sus casas quien sepa de su paradero por favor informar a los teléfonos 302998 o 398880 repito: los jóvenes Leonardo Gómez y Rodolfo Espitia salieron esta mañana de sus casas quien sepa de su paradero por favor informar a los teléfonos 302998 o 398880, los jóvenes Leonardo Gómez y Rodolfo Espitia salieron esta mañana de sus casas quien sepa de su paradero por favor informar a los teléfonos 302998 o 398880...(se baja el volumen y se repite el servicio social)

DEMENTE Y H. CALLE: (Interrumpiendo la noticia) Dejen trabajar, apaguen esa vaina, es que se creen los dueños del parque. (Interpretan de nuevo la melodía encima del sonido del Alta-voz))

El sonido se traslada a la escena y el habitante de la calle y su secretario reconocen que se trata de uno de sus amigos del que están haciendo referencia en la noticia.

II ESCENA

“Presos”

Salen a un lado y realizan efectos musicales mientras por uno de los costados ingresan los detenidos con su traje a rayas, la escena pasa del parque al patio de centro de cautiverio.

(El momento en el cautiverio es el presente de Leonardo)

Los presos llegan con la resignación del día, realizan una coreografía simultánea (danza contemporánea y música en vivo) en la que expresan su dolor, cuyo texto imaginario es:

Pretexto para el desarrollo de la emoción del personaje:

CARTA DE UN PRESO POLITICO

(Esta es una de las cartas que sirve como mapa de acciones. Los actores escriben en el trabajo de improvisación, desde la perspectiva del personaje)

Mi vida está en juego y doy una voz de alerta con mi cuerpo.

Busco. Veo una salida.

Respiro por mis compañeros y por mí Aquí no existe justicia divina ni humana.

El mundo gira teniendo como eje la indolencia y eso me desespera.

Se acercan mis torturadores y al rato estoy en mi celda de barro.

Toco las paredes de mi húmeda celda, siento que mi tiempo esta contado.

Quiero mirar por las rendijas de esta celda.

Escucho que se abre una puerta sobre mi cabeza, es la comida.

La celda me devora e intento detenerla: Suspiro, es implacable por un lado y por otro.

Me arrodillo y comienzo a raspar las paredes buscando ayuda.

¡No la tengo!

Me sacan de nuevo al patio, me agitan, me zarandean, entorpecen mi caminar y me agreden fuertemente.

Toco el piso para entender que todavía estoy en la tierra y no muerto.

Me resisto, soy castigado, me resisto, soy castigado.

No hay cómplices, no hay amigos, no hay compañeros, no hay familiares.

Frente a mí: Un montón de rocas que me recuerdan que estoy solo, me muevo, me retuerzo de un lado a otro.

Quisiera salir, volar: No puedo.

Me trasladan, nos hacen trabajar sin ropa ante el duro sol, veo la luz del día, me arrodillo para salir de la realidad.

Está muy cerca y viene en busca de mí, pero no, mis fuerzas se van y con ellas mi esperanza, solo me queda la resignación y la única ilusión.

Pronto llegará mi muerte.

Acciones dramáticas: Los presos buscan afanosamente algo de comer, raspan con los platos y las cucharas de peltre contra el pavimento, entre ellos se encuentra el 3040 quien un día se llamara Leonardo, él juega con los otros presos, pero uno de ellos no entiende el juego, trata de agredirlo, Leonardo es defendido por un compañero mientras todos hacen la fila para la comida, pero no reciben nada, se aglutinan en el centro doblando el abdomen simulando hambre. Los guardias sacan unos presos del patio -de la escena-, mientras los otros insisten en solicitar alimento. El preso que defendió a Leonardo se angustia con el pasar del tiempo, nota que su gran reloj no funciona. El será el próximo del llamado de los guardias, trata de aferrarse a la vida pero la puerta funesta se abre ante él. su amigo Leonardo recibe el reloj y el ultimo abrazo, los guardias desnudan su torso famélico en señal de advertencia para los presos que quedan, atraviesa la puerta y Leonardo escucha a lo lejos un grito de dolor , Leonardo se asoma para saber de él y ya no está. Desconcertado emite un grito manifestando el rechazo a lo sucedido.

Leonardo a través de movimientos circulares y fluidos, enfatizados en brazos piernas, recrea su desesperación hasta caer agotado recogiendo el cuerpo, culminando en posición fetal en medio del patio (La acción Dramática es animada con música de percusión en vivo creando la atmósfera de la situación).

III ESCENA

“MADRE EN PASADO”

Entra la Madre recreando el pasado de Leonardo, con una mecedora, un balde, un lazo y un pantalón, es una interpretación realizada por dos actrices en simultaneidad, vienen interpretando una melodía que proviene de sus recuerdos.

MADRE: (Leonardo está en el centro del escenario en posición fetal permaneciendo así durante toda la escena , la Madre entra al patio de la casa, cuelgan un lazo como tendedero de ropa a los extremos diagonales del escenario, hacen participe al público quienes sostiene los extremos de las cuerdas, y la mecedora como mesa de planchar o lavadero).

(Cantan) De prisa como el viento van pasando los días y las noches de la infancia, un ángel nos depara sus cuidados mientras sus manos tejen las distancias....

MADRE: (Reclama, dirigiéndose a un segundo piso) ¡Leonardo, alcánceme el gancho... ¡ (Coloca el pantalón en el espaldar de la silla, que simula un lavadero y restriega fuertemente)

MADRE: (Cantan) ¡Y brotan como un manantial las mieles del primer amor, sus almas ya quieren volar y vuelan tras una ilusión...

MADRE: (Exaltada, dirigiéndose al segundo piso) ¡Apúrele que estoy de afán ¡ (Continúa lavando y golpea el pantalón contra el lavadero)

MADRE: (Cantan);Y aprendemos que el dolor y la alegría son la esencia permanente de la vida...

(Se seca con el vestido las manos y manotea)

MADRE: (En reproche) ¡Claro como no está al píe del chocolate ni de las cosas ricas que le gustan... (Retoma la lavada, dándole vuelta nuevamente a los bolsillos)

MADRE: (Cantan) Más luego cuando somos dos, luchando por un ideal...

(Arroja con fuerza el pantalón)

MADRE: Conteste el teléfono

MADRES: (Cantan) Y empezamos otra etapa del camino

(Retuerce el pantalón exprimiéndolo)

MADRE:¿Le pidió a su Papá para los pinceles?

(Se dirige a la cuerda y extiende el pantalón)

MADRE: (Cantan) Un hombre una mujer unidos por la fe y la esperanza

MADRE: (Se devuelve hacia la silla, se sube encima de ella, hace referencia a una escalón que signa el cuarto de Leonardo) ¡No, yo no tengo plata, es que como una aquí es la cocheche del niño, yo lavo, plancho, cocino, arreglo, limpio el polvo, cuando es para plata hay sí: “Mamita Linda, Hermosa”, pero para el oficio: Yo veré como mes las arreglo, es que bien dicen por ahí, “cría cuervos y te sacaran los ojos”.

Las actrices realizan una coreografía con el elemento de la silla mecedora, ellas recrean la primigenia desde su parto, hasta las labores de su casa, la silla es también el icono de la espera, es el recuerdo de los momentos de la pasados a de ese Leonardo al que están regañando. Esta imagen esta animada con música percutiva que desaparece cuando las actrices recrean el parto.

Las actrices interrumpen la corta añoranza como situación escénica trasladándola a la mesa del comedor de la casa.

MADRE: El almuerzo está servido. ¿Leonardo?, que se me hizo ese muchacho (Busca e invita a uno de los asistentes como si fuera su hijo) ¡Venga Leonardo, siéntese aquí, le tengo una sorpresita (corre a un extremo del escenario) No voltee a mirar por ahí dicen que ver las sorpresas es de mal agüero, (le entrega un tamal) Tenga se lo hice con mucho amor, coma Sumerce está muy flaquito, debe ser por el estudio, me va a dar la pruebita, (prueba el tamal) Humm, delicioso, como todo lo que yo preparo, es cierto no tiene tanta carne como el del año pasado, pero sabe que: Feliz Cumpleaños, (invita al público a cantar y celebrar) Cumpleaños Feliz, te deseamos a ti, cumpleaños Leonardo, shisssss.... (Silencia al público)

Sumerce será todo un profesional, no como su papá que es de brocha gorda y las paredes le quedan hasta mal pintadas, (al oído) pero no le valla a decir nada porque después dice que estamos hablando mal de él. (Le acaricia la cabeza) Sumerce pintará cuadros muy lindos, paisajes muy hermosos, (Se distancia de la mecedora y en tono de chisme) mire que las malas lenguas, me contaron que tenia novia, claro que es como muy flaquita, tan poco muy gorda porque o sino sumerce no arrisca (ríe)

Se le está haciendo como tarde no (mira el reloj en su muñeca) muéstreme su reloj, el mío no se ha parado, es mejor que se valla, (Lo levanta y aleja de la silla) lléveselo y se lo va comiendo por el camino, si se va con su novia o con sus amigos me llama, besos, lo quiero mucho, que mi Dios me lo bendiga (pausa, imagen congelada de despedida, recoge el balde, laso y la silla mecedora, los lleva al centro del escenario)

MADRES: (Detrás de la mecedora en el centro) ¡Corre hijo mío, que la lluvia no moje tus cabellos negros para que el cielo ilumine tú caminar, corre en mi ser, lo veo partir hacia el portal de luz donde sus ojos vendados de ilusión se han perdido. (Las actrices sueltan sus mecedoras y recorren hasta llegar a la mecedora de la otra actriz, entran al cuarto de Leonardo) Devoro en cada pisotear un recuerdo y es más doloroso que su parto: Dios, siento que lo pierdo. (Agarran con fuerza las mecedoras) Y bajo esta noche rayada en mi mecedora se clavan presentimientos como frías y duras agujas de tejer y tal vez ya nunca te encontrare, detrás de las golosinas o corriendo por mi falda para crecer tras las estrellas. (Pausa, toman aire) No importa cuánto te demores, en cuerpo y alma estaré aquí, esperándote, porque esta ciudad grita, grita por ti, por él, por todos los que se han llevado y que mis ojos nunca se toparán.

Salen Corriendo, dejando desocupado el escenario

IV ESCENA

“POLICIAS”

(Esta es una escena que retoma el tiempo presente de la obra)

(La puesta de esta escena tiene como elementos fundamentales, el combate escénico, y la acrobacia.

Entran al patio tres policías hacen sonar estridentemente un redoblante metálico, Leonardo despierta, los observa y trata de huir aterrorizado pero los hombres le obstruyen el paso, uno de los policías saca un cazamariposas y atrapa a Leonardo, los demás lo suben en brazos y lo retuercen mientras le preguntan.

POLICIA 1: Nombre (Pausa) Nombre El actor que personifica a Leonardo, tiene un manejo corporal que le permite jugar con tensiones y distensiones en su cuerpo, para que las alzadas sean livianas y ágiles.

POLICIAS 2 y 3: (En coro) Leonardo (Los dos policías que cargan a Leonardo quien está dispuesto en tensión horizontal, se arrodillan y lo alzan a la altura de la rodilla).

POLICIA: Edad

POLICIAS 2 y 3: (coro) Veinticuatro años (Los policías le alzan a la altura del pecho)

POLICIA: Profesión

POLICIAS 2 y 3: (coro) Estudiante (Los policías levantan a Leonardo arriba de sus cabezas, bloqueando sus brazos)

POLICIA: Estado Civil

POLICIAS 2 y 3: (coro) Soltero (Los policías trasladan el cuerpo de Leonardo al hombro derecho)

POLICIA: Organización

POLICIAS 2 y 3: (coro) Ninguna (comienza la tortura física). Uno de los policías es la base, para que el otro cuelgue de los pies de Leonardo realizan giros simulando un carrusel, sueltan el cuerpo que se desgonza, uno de ellos sostiene el cuerpo para que sea pateado, Leonardo queda en el piso, los policías toman una cadena, cada uno de un extremo golpeando el piso, el actor hace rollos en el piso. Le dejan extenuado.

Los policías toman una tabla como base escenográfica que simula un cepo, el tercero le agarra del cabello y le sube a la tabla que los otros dos policías sujetan a la altura de su pecho, amarrando sus brazos con cuerdas.

Leonardo lentamente se pone en pie y tensionando los brazos emite un grito de dolor.

Los policías lo lanzan a una lona, que está extendida en el piso fija a una tabla con rodachinas

Leonardo es arrastrado de extremo a extremo del escenario, cada uno de los policías hala de una punta. Saltan sobre él envolviéndolo, nuevamente lo arrastran hasta el centro del escenario, pasan por encima de él pisándolo y salen recogiendo sus elementos de tortura, Leonardo ha quedado envuelto completamente y permanecerá congelado durante las siguientes dos escenas (La percusión marcial del redoblante acompaña la salida en fila de los policías)

V ESCENA

“MADRE BUSCA”

(Esta escena se desarrolla en el tiempo presente de la obra, solo que su protagonista en ese momento es la Madre de Leonardo)

La Madre llega al parque donde ha concertado la cita con un policía, ella lleva para ser reconocida un canasto, es la hora en punto, el parque está vacío, va hacia la esquina y revisa cautelosamente su reloj, piensa que debe la deben estar vigilando, por ello se

muestra muy segura aunque un temor permanente le recorre el cuerpo. Tiene la esperanza de que el policía le dará una pista del paradero de Leonardo,

Ingresa el policía con un saco de lona de manera cautelosa pero apresurada, revisa que este vacío el parque. Se da cuenta que la señora esa está ahí esperándole, se ubica en un extremo del escenario, saca unos guantes de cirugía viejos, se los coloca rápidamente y se dirige a ella sigilosamente.

POLICIA: Muy buenas tardes mi señora

(Ella se exalta levemente armando su cuerpo)

MADRE: ¿Como Esta?

POLICIA: Como lo prometido es deuda y yo soy un hombre de palabra (desenfunda un hueso del saco y lo coloca sobre la lona que ha quedado de la escena anterior, se dirige al lado contrario de la Madre y da vuelta para que ella no le vea)

(La Madre se dirige a la lona que está en el centro del escenario, toma rápidamente el hueso, lo mira y deja nuevamente en su sitio, se retira al mismo punto en el extremo contrario donde está el policía)

MADRE: No este no es

POLICIA: Tranquila por aquí eche otro (busca otro hueso y lo posa en la lona)

MADRE: (Regresa al centro, se arrodilla, mira con más tiempo la osamenta y desde esa postura sin mirar a la cara al policía habla)

Mi hijo era cazcorvo

POLICIA: (Con un tono de burla) Ha dicho usted cazcorvo, (desenfunda otro hueso, apunta con él al público, revisando que efectivamente tenga la deformación de un cazcorvo) Puede observar a su cazcorvo

MADRE: ¿Y únicamente el derecho?

POLICIA: ¡Ha... no!, También le he traído el izquierdo, ya que su hijo simpatizaba con esto verdad (pausa, se miran por primera vez a la cara y él le da rápidamente la espalda nuevamente) completo ¿sí o no?

MADRE: (observa los huesos y los suelta con rabia) Definitivamente usted se equivocó

POLICIA: (furioso) Que ha dicho usted señora, yo nunca me he equivocado siempre guardo mi última carta bajo la manga (saca de su bolsa de lona la osamenta de un cráneo y se lo enseña)

MADRE: (angustiada y a la vez con esperanza) Si, ese es mi hijo el tenía frenillo (Se dirige precipitadamente hacia el policía para tomar el cráneo)

POLICIA: (El policía le hace el quite a la señora en señal de burla y se ubica en el extremo contrario ¿Dónde Está? ella) Si efectivamente este lo tiene, pero como fue el que más trabajo me dio para conseguir usted sabe.... Tenemos que negociar

MADRE: Cuanto quiere...

POLICIA: Tal parece que esto, (exhibe el cráneo, y se contrae escondiendo entre sus manos y el tórax el cráneo) perdón, quiero decir, su hijo tenía mucha importancia para usted ¿verdad?

MADRE: Bastante

POLICIA: Pues esto también tiene un precio bastante alto

MADRE: (Busca unos billetes y se los ofrece) Tengo esto

POLICIA: (le aparta la mano con violencia) reconsidere su oferta señora

MADRE: Me quedaría sin lo del bus. (Suplicando)

POLICIA: Y a mí que me importa eso al fin y al cabo yo recojo esto y me voy.
(Esconde los huesos rápidamente en el saco e intenta salir)

MADRE: Espere, tenga esto y otro poco (le entrega más dinero y rapa la cráneo)

POLICIA: (se quita los guantes y con un tono de sátira) Feliz recuerdo Señora

El policía sale rápidamente, la Madre toma el cráneo y lo observa mientras se dirige a otro parque más concurrido y sienta en un extremo del escenario. Inmediatamente irrumpe en el espacio un personaje vestido con un colorido traje, trae una maleta grande de madera y una pequeña mesa plegable, se apodera del centro del escenario, mientras se dirige a la concurrencia organiza y exhibe sus elementos.

CHARLATAN: Con permiso caballero cuidado mi niña que si yo la piso no le respondo por el huevo; buenas tardes niños y niñas, señores y señoras que dejaron de ser señoritas, algo me inquieta y deseo saber si fue que alguna vibración extrasensorial del más allá les transmitió el mensaje de mi venida, porque no me explico tanta algarabía y bullicio por mi presencia.

Ubica la mesa y sobre esta coloca la maleta de madera

CHARLATAN: Y ahora con el permiso de los presentes y la bendición de los ausentes yo me dedico a lo que vine.

Saca de la maleta la imagen del Divino Niño que ubica en la parte posterior de la maleta, posteriormente toma un libro y lo eleva hacia el cielo.

CHARLATAN: Ustedes saben ¿qué es esto? (pregunta al público) Este es el Levit sagrado de las cartas con él les puedo adivinar pasado, presente y futuro y el autor de semejante maravilla es nada más ni nada menos, que Pompilio Botero Jaramillo de Arteaga y Correa, el suscrito y el presente para el que pido un fuerte aplauso. (da la orden al público) muévanse a ver pipones enteleridos.

Ante el aplauso del público hace una venia

CHARLATAN: Y como veo que su tiempo vale oro y el mío diamante, vamos a lo que vinimos y vinimos a lo que vamos, voy a adivinar con el Levit sagrado de las cartas quien de todos ustedes es el que con más urgencia necesita de mi sabiduría.

Se pone el libro sobre la frente y gira sobre su eje

CHARALATAN: El Levit Sagrado de las cartas me ha dicho que hay (señalando al público) uno, dos, tres, mejor dicho que todos necesitan de mi sabiduría, pero como aquí todo el mundo escoge menos yo, ahora me toca a mí.

Se dirige a un costado del escenario donde está la Madre sentada, y dirigiéndose a ella.

CHARLATAN: Dígame usted señora, ¿qué le aflige, que le conduele, que le ocurre, que la entristece?

La Madre se incorpora y se desplaza un poco asustada, toma el cráneo y mostrándole al charlatán pregunta.

MADRE: ¿Este es mi hijo?

El charlatán la mira y se burla, en un tono irónico le responde, la Madre esconde el cráneo nuevamente en el canasto

CHARLATAN: Ella quiere saber si eso es su hijo o no y como yo he venido preparado (se dirige a la mesa del centro y busca algo en la maleta, saca un frasco con una figura amorfa que parece ser un feto) para todo he traído conmigo el último descubrimiento de la humanidad pero pido a todos aquellos que sufran del corazón que no vean lo que yo tengo aquí, porque esto se lo ha hecho parar a más de uno, (saca el feto y recorre el espacio en círculo mostrando el feto al público) ess... mi Divino Feto, observen todos ustedes a mi divino feto porque a él no lo van a ver en cualquier plaza pública, a él con solo frotarle su frentecita, me va a decir que método debo utilizar para resolverle la duda a la señora (frota el frasco y simula entrar en trance) él me ha dicho que el método que debo utilizar es el método de las cartas (saca unas cartas grandes de la maleta de madera e inicia a lanzarlas en el piso persiguiendo circularmente alrededor de la mesa a la Madre) Y échele maíz a la pizca y al pizco no le eche nada, porque la pizca si pone huevos y el pizco no pone nada, trompo escalera mariposa, el que no la juega no la goza, siga ganando, siga jugando que si yo sigo hablando la sigo ca...(se detiene toma aire. Calmado) caramba señora escójame una carta

La Madre toma una de las cartas y se la entrega al charlatán. Él se la rapa de la mano, la mira

CHARLATAN: Esta es la carta de la Inmortalidad y ella me dice que para que mi lectura sea efectiva, usted me debe dar cincuenta mil pesitos (el extiende el brazo)

MADRE: (sorprendida) ¿Cincuenta mil?

El charlatán hace una afirmación con la cabeza, la Madre deja el canasto en el piso, saca el dinero y se lo coloca sobre la mano estirada, él revisa y complacido lo guarda en un bolsillo

CHARLATAN: ah no, así si mi señora, así le leo hasta la carta astral (sin separar la vista de la carta) aquí se ve muy clarito que su hijo se llamaba Leonardo.

MADRE: (emocionada) SI

CHARLATAN: Y que tenía veintiún años

MADRE: (Desesperanzada) No, veinticuatro

El Charlatán rompe su corporeidad, retoma su postura y dice:

CHARLATAN: ah no mi señora es que tanta lectura de cartas le ciega a uno como las vistas, pero mirando más fijamente efectivamente son veinticuatro, (camina) aquí también se ve que el muchachito era un poquito promiscuo. (La Madre se tapa la boca en señal de asombro, él para tranquilizarla afirma) ¡Ah! no mi señora no se me tape la

boca ni se me sonroje, un día se fue con una rubia, que después de darle...muchas cositas le dio un bebedizo y él está por allá de los más contento en otro país. (Guarda la carta)

MADRE: (Furiosa) Que si a mi hijo se lo llevaron unos tipos en una camioneta amarilla

CHARLATAN: (Desafiante) Y si sabe tanto pa' que pregunta? (pausa) a mí no me gusta que duden de mis capacidades porque aunque mi trabajo es muy humilde también es muy profesional (recoge las cartas y las guarda en la maleta) y si quiere que le diga otra cosita nada más pregunte.

MADRE: (recoge con rabia el canasto) No, Usted, usted es un mentiroso..... (Sale corriendo)

CHARLATAN: Que tal la señora no, se nota que está pagada por mis enemigos que quieren desprestigiar a cualquier costa mi humilde labor (guarda el divino niño, cierra la maleta y recoge la mesa) pero como yo he venido a ejercer una labor social yo me voy a buscar esa señora, ah sí que permiso pues, señora, señora....(sale)

VI ESCENA

“PASADO DE LEONARDO”

Primera situación de esta escena.

(Es el recuerdo que Leonardo tiene de su niñez)

Se escucha la risa de unos niños desde tras escena, Leonardo sale de la lona y lo hace a un lado. Ingresan los niños, una niña trae en sus manos dos caballos en madera, y el niño un carrito de balineras, Leonardo forcejea con la niña, toma uno de los caballos, el monta el caballo de frente y ella lo monta de medio lado, juegan, giran por el espacio, Leonardo invita a la niña a que monte el caballo de frente con las piernas abiertas negándose con el pretexto de tener falda, él la impulsa a realizarlo amenazándola con el caballo, ella sonríe abriendo rápidamente sus piernas y montando de frente el caballo, cambian de dirección retomando la carrera, Leonardo se queda en un costado del

escenario, contrario al de niños, hace el ademán de dispararles caen al mismo tiempo, se levantan y simultáneamente hacen el ademán de disparo, Leonardo arroja el caballo y los niños salen.

Segunda situación de esta escena.

(Es el recuerdo que Leonardo tiene de su vida como estudiante)

Leonardo hace el ademán de recoger una piedra la lanza desde un extremo del escenario, repite la acción pero esta vez aparece un actor que encarna a Leonardo joven en su época de estudiante, lanzan simultáneamente otra piedra.

LEONARDO Y PASADO: ¡Mamá! (Exclamando peligro)

Corren en dirección contraria.

LEONARDO Y PASADO: Mamá.

Caminan un poco más serenos y realizan diversos movimientos fluidos de brazos, asumen una postura corporal reflexiva. Realizan una coreografía en la técnica del espejo y con voz baja)

LEONARDO Y PASADO: Porque, vuelve mi pasado, porque vuelve mi pasado si ya no tengo pasado, si ya no tengo presente, ni mucho menos futuro.

Corren en sentidos contrarios, retroceden de espalda hasta estrellarlas. (Se escucha una música pregrabada, que genera una atmósfera de rebeldía). Corren nuevamente, se acercan, se reconocen, el pasado le coloca una montura de anteojos y se coloca una idéntica, realizan imágenes del espejo se separan y cada uno hace una serie de movimientos a los costados se acercan al centro y Leonardo trepa hasta los hombros de su pasado, grita. Ingresa habitante de la calle como un recuerdo fugaz, es aquel músico del parque; este fantasma atraviesa el escenario y sale, Leonardo y su pasado toman una

cintas olímpicas rojas que, juegan con ellas realizando movimientos propios de la gimnasia olímpica, estas cintas representan su vinculación partidista.

Tercera situación de esta escena.

(Retoma el presente en la cárcel)

Entra el demente (único personaje real, los otros son parte de su imaginación).

El demente ríe de ver a su amigo Leonardo jugando y danzando en el patio de la cárcel, el pasado desaparece y solamente los dos personajes permanecen en la escena, Leonardo Gira, da medias lunas y el demente aplaude complacido, Leonardo le invita a jugar pero el demente no acepta, este último trae un ramo de flores interactuando con una joven del público, a quien le ofrece su ramo, Leonardo trata insistentemente de quitarle el ramo, en un descuido logra arrebatárselo, el demente se disgusta y golpea a Leonardo en la cabeza, con la imagen del cuadro del sagrado Corazón de Jesús, Leonardo vuelve a girar en el aire y entrega una flor al demente que sale un poco complacido

Cuarta situación de esta escena.

(Retoma el recuerdo que tiene Leonardo de su novia)

Aparece la imagen de novia vestida de blanco, - Leonardo añora con conformar un núcleo familiar, casarse, tener hijos, proyectarse conjuntamente, dejar un legado para ellos -, Esta imagen que evoca las mujeres en la entrada al templo antes de casarse, ingresa ligeramente y se aproxima, tratan de abrazarse pero no lo consiguen, Leonardo le pasa las flores pero estas caen al piso, él las levanta, ella le rosa con la yema de los dedos el rostro y cuando el trata de hacer lo mismo ella voltea la cara y corre a un extremo, Leonardo va al espacio contrario ambos caminan lentamente hasta quedar frente a frente, él le hace un gesto de beso con la mano y lanza el ramo de flores, ella lo atrapa en el aire, el le envía otro beso.

LEONARDO: Están firmes mis pies sobre la tierra, mi mano escribe una carta en el camino, junto al amigo, frente al enemigo, con tu nombre en mi boca y un beso que jamás se apartó de la tuya.

El recuerdo de la novia desaparece Leonardo se despide y queda en medio del escenario

VII ESCENA

“MADRE EN PRESENTE”

En esta escena el elemento principal es la imagen gigante, producto del efecto de la utilización de los zancos. Aquí la Madre se encuentra en presente de la obra ya ha hablado con policías, charlatanes tratando de encontrar el paradero de su hijo. Ella tararea una canción, está en el cuarto de su hijo. La primera parte de esta canción se escuchó en la segunda escena.

En esta escena ingresan dos mujeres en zancos, con enormes vestidos, una máscara neutra y un manto en velillo rojo que cubre toda la imagen, el velillo esconde su rostro, ellas llevan cada una un ramo de flores. En el centro una Madre en piso (La misma que se encuentra con el charlatán y el policía), carga el cráneo, envolviéndose con un chal rojo.

Ingresan la imagen de piso primero y luego las dos mujeres en zancos

MADRE: (Cantando): Los frutos que la unión que Dios bendijo, alegran al hogar con su presencia, a quien se quiere más si no a los hijos, son la prolongación de la existencia.

(La Madre descubre su rostro, las dos actrices se toman de la mano y corren en un mismo sitio)

La Madre en piso tiene una relación directa con Leonardo, son los anhelos colectivos que desde la distancia cada uno tiene, ambos quieren reencontrarse. (esta partitura yuxtapone imaginarios de los personajes materializados a través de la escena).

MADRE: (Gritan) Hijooooo....Se separan

El cementerio me habla de ti pero allí no te encuentro. (Las actrices se separan, cada una en un extremo del escenario, señalan al horizonte con las flores). Recorren el escenario buscando

MADRE: Ayer fui a cambiar las flores no de tu muerte sino de tu recuerdo. (Se toman de las manos en el centro del escenario)

MADRE: Por debajo del agua, escarbando la tierra, arañando las estrellas ah! Te busque y no te encontré. (Se recogen en posición fetal)

MADRE: Las calles no serán las mismas calles, ahora transitaré buscando tu cuerpo, pensar que ayer me refugiaba en tu pecho hoy en el silencio de mi soledad. (Van a los extremos del escenario)

MADRE: El viento ya no transporta tu loción, ¿¿Dónde Está?AA?.....

(La relación de la Madre y Leonardo se rompe, el cráneo queda en el suelo)

Aparece una imagen fuera del escenario de un personaje que representa el sentir de las Madres cubierto por una gran túnica blanca extiende los brazos.

PERSONAJE VOZ: (Canta): Si te dijera amor mío. Que temo a la madrugada. No sé qué estrellas son esas que hieren como amenazan. Dicen que sangra la luna al filo de su guadaña. Presiento que tras la noche vendrá la noche mas larga. Quiero que no me abandones, amor mío al alba. Al alba, al alba, al alba, al alba, al alba

Mientras el personaje canta las Madres recorren el espacio entregando flores al público a manera de duelo. El canto se funde con el texto de las Madres.

En un costado del escenario la tres actrices general una imagen triangular, cada una sujetan un extremo del chal, Leonardo recoge el cráneo y lo posa en la mitad del chal, sosteniéndolo.

MADRE: Como quisiera verte cuando la tarde escarba y mi tristeza se afianza a las luces de neón, como quisiera verte para sonreír y verte, tendido como río en una playa verde, con tus manos estrujando palabras, tu silencio perforando paredes, tus sueños rodando por mi falda.

La Madre (representada por las actrices en zancos recuerdan alegremente la niñez de su hijo, Leonardo que siempre ha estado en contacto indirecto con ellas entra a ser parte de ese recuerdo, ellas extienden los brazos recibéndolo al dar sus primeros pasos, lo alzan, él gira tomado de las manos de ellas. La Madre (representada por la actriz en piso) acaricia el cráneo.

MADRE: Aún recuerdo tu primer llanto, como campanario de siembra en mi carne y también ese día nazco y nacieron los soles de mi trigo. Aún recuerdo tu primer llanto, como campanario de siembra en mi carne y también ese día nazco y nacieron los soles de mi trigo. Aún recuerdo tu primer llanto, como campanario de siembra en mi carne y también ese día nazco y nacieron los soles de mi trigo.....

Lentamente y de manera escalonada van saliendo repitiendo el texto como un símbolo de la insistencia de las Madres en busca de sus hijos desaparecidos. Tapan nuevamente sus rostros.

Leonardo las ve salir y queda solo en el escenario, el personaje retoma la canción.

PERSONAJE VOZ: (Canta): Miles de buitres callados, van extendiendo sus alas no te destroza amor mío, esta silenciosa danza. Maldito baile de muertos, pólvora de la mañana. Presiento que tras la noche, vendrá la noche mas larga. Quiero que no me abandones, amor mío al alba. Al alba, al alba, al alba, al alba, al alba

Durante la canción Leonardo regresa mentalmente al sitio de prisión de donde nunca ha salido. El personaje desaparece.

VIII ESCENA

“POLICIAS EN ZANCOS”

(Esta escena se desarrolla en el presente de la obra en el cautiverio)

Hoy el sol no ilumina para todos y el amanecer es solo una tentación, Leonardo sabe que vienen por él, por última intenta recordar su nombre, su pasado.

Los policías entran en zancos con la tarea de acabar con Leonardo, Irrumpe la sonoridad estridente que genera una atmósfera de agresión.

Ellos complacidos aún más de su tarea asignada, porque significa un reconocimiento para ellos, les ayudará en un ascenso. El desaparecido, de nuevo es la marioneta con la que se van a divertir, igual afuera ni sus amigos y familiares saben dónde está y si está vivo o no.

Esta vez, no hay palabras, no hay preguntas, Leonardo solo espera la muerte que será lenta pero segura; sabe que utilizarán las crueles estrategias del martirio humano.

Cada uno de los policías en zancos irrumpen desde un extremo diferente, lanzan un fuerte alarido que asusta a Leonardo, lo acorralan, dos de ellos lo persiguen, el tercero lo toma del cabello y fija su rodilla en la espalda (tensión corporal del actor que personifica a Leonardo sosteniendo al actor en zancos, hay combate escénico).

Leonardo es arrojado a los otros policías quienes lo afierran de sus brazos sacudiéndolo, el tercer policía lo agarra de los pies, conjuntamente lo alzan arriba de sus cabezas con los brazos extendidos, marcha.

Le sueltan desde la altura y nuevamente lo acorralan propiciándole una patada, uno de ellos lo toma de las piernas y los otros dos cada uno de un brazo, lo suspenden en el aire sin soltarlo arriba de sus cabezas, estirando sus extremidades a la máxima extensión

Entre caballetes su cuerpo se desprende cual rompecabezas, golpes, patadas, dobléjan su cuerpo.

Uno de los policías proporciona un tubo del que cuelga el símbolo nazi, le amarran con un lazo el actor realiza una tensión corporal que le permite estar de manera horizontal simulando su inconsciencia corporal).

Los policías ven ya saciado su deseo de destrucción, ellos salen en su rutinaria, marchan, hacen sonidos guturales (sale la música de efectos en pregrabado).

Entra el demente al lugar donde han torturado a Leonardo, arrastrando sus cachivaches con un ruido de campana, debatiéndose entre la debilidad y la fuerza; ya sabe que su amigo no está. Nunca lo volverá a ver, sin embargo es una realidad cruel que no es fácil de aceptar y pregunta insistentemente.

DEMENTE: (Tartamudeando). Porque se lo llevaron, (señala el lugar por donde salió) él era amigo mío, todos los que pasan por este patio se los llevan y no vuelven. (Pausa, habla con la imagen del Sagrado Corazón hasta que lo arroja al piso) ¿Él vuelve, él vuelve?, (interactúa con el público le pregunta. Con rabia) Noooooo, No vuelve.

El demente es el personaje que no significa riesgo para la seguridad del cautiverio, sin embargo es quien sabe que sucede con los desaparecidos.

IX ESCENA

“LA PENÉLOPE”

(Esta escena se desarrolla en el presente de la obra)

La Madre que ha recorrido tantos caminos que tiene la certeza que su hijo no está. Convencida de no querer dejar la memoria en el olvido se da cuenta que no es la única, que como ella hay una, dos, miles de mujeres gritando por sus hijos.

Tiene como opción unirse para decir en las plazas, calles, no queremos más desaparecidos. Su bandera es un pregón que resume vida y lucha, es ella quien se ha enfrentado a dictadores y ejércitos enteros, reclamando la presencia y vida de sus hijos, ella nunca ha dado tregua en la operación sirilí.

Entra en una silla mecedora similar a la que salió en la escena segunda, la silla significa, hogar, espera, reposo, concentración y reflexión, es un vaivén continuo sin desplazamiento, pero en esta ocasión la silla se detiene, la Madre se sostiene erguida, dos actores vestidos de preso la conducen en andas por el espacio escénico, los actores y actrices con sus vestuarios de presos llevan el rostro cubierto con velillos negros.

La Madre está en presente y los presos son todos esos desaparecidos si rostro que son el motivo de estas mujeres. En este caso sostienen la imagen escénica de esa Madre que pregona y lucha por encontrarlos.

MADRE (Pregona): (Desde un extremo del escenario la imagen en andas, se desplaza diagonalmente al punto de saluda, la Madre está escondida y cuando llega al centro del escenario se incorpora).

Soy mujer americana, voy entre pueblos en caravana.

Acompañada de un grupo de actores músicos, quienes interpretan un ritmo de cumbia, ingresan los presos vestidos con sus atuendos y sus rostros también cubiertos, la Madre continúa cantando.

MADRE (Canta):

Soy la fértil la memoria, soy la fuerte la que llora

Soy la Madre de la historia, soy la Madre de la historia

Soy guerrera de excelencia, solo acepto mi violencia

Y mis hijos son de tierra y navegan en la guerra

Y mis hijos son de tierra y navegan en la guerra

TODOS (Coro):

Mi cuerpo y alma es Colombia,

Mi pensamiento persiste y cambia,

Mi cuerpo y alma es Colombia,

Mi pensamiento persiste y cambia.

Salen los músicos a dejar sus instrumentos en un costado del escenario, la actriz despoja el vestido de Madre y bajo él tiene el vestuario de preso, todos los demás actores se deshacen de los velos que cubrían el rostro.

X ESCENA

“CLAMOR CONTRA LA DESAPARICION FORZADA”

Las desapariciones son un círculo vicioso que se repite una y otra vez en los estados represivos, es así como la obra vuelve a la serie de la primera escena “CARTA DE UN PRESO POLITICO”, esta vez no será Leonardo, podrá ser un nombre o un N.N. Pero lo único claro es que siempre habrá un grito arrastrado por los vientos preguntando ¿¿Dónde Está??

Música en pregrabado los actores y actrices finalmente se levantan y realizan una fila, se quitan las camisas de preso, juntan sus manos, Las trusas negras con letras impresas revelan la frase:

¿¿Dónde Está?? Realizan la venia en los ejes horizontal y vertical del plano del escenario

FIN.

Anexo 3

Videos de la obra ¿Dónde Está?

Fragmentos de la obra: Colectivo Teatral Luz de Luna.	https://www.youtube.com/watch?v=iVX8t9_wNzI https://www.youtube.com/watch?v=N34JqfJiok http://centromemoria.gov.co/multimedia/cartografia/punto5.swf
---	---

Anexo 4

Categorías del espacio de Pavis

Espacio dramático	Espacio representado en el texto que el espectador debe construir con su imaginación (Pavis, 1984, pág. 177).
Espacio Escénico	Espacio perceptible en la escena que es espacio de representante en el cual evolucionan los personajes y las acciones (Pavis, 1984, pág. 177).
Espacio escenográfico	Abarca el espacio escénico y el espacio de los actores; se define por la relación entre ambos, por la forma en que la sala percibe la escena y por la forma en que la escena se manifiesta al público. (Pavis, 1984, pág. 177).
Espacio lúdico o gestual	Es creado por la actuación del actor, por su evolución sobre el escenario en el seno del grupo. Es una emisión del actor, que es su centro y su origen. (Pavis, 1984, pág. 177).

Relación entre las categorías de Pavis con la obra teatral y la escuela.

Obra: ¿Dónde Está?

Escena II “Presos”

Categorías	Categorías en la Obra Teatral	Categorías en la Escuela
Espacio dramático.	Espacio dramático.	Espacio dramático.

<p>Espacio representado en el texto que el espectador debe construir con su imaginación.</p>	<p>El espectador recrea el lugar del patio de la cárcel donde los presidiarios están con los platos y cucharas, el movimiento de danza, demuestran el sentimiento de encierro en la carta del preso político.</p>	<p>El docente o el estudiante proponen un texto literario para la realización una versión libre en la escuela para ser representada. Por medio de una serie de ensayo se construye unos espacios con diferentes objetos, vestuarios y colores para que el público recree estos espacios en su imaginación.</p>
<p>Espacio Escénico.</p> <p>Espacio perceptible en la escena que es espacio del representante en el cual evolucionan los personajes y las acciones.</p>	<p>Espacio Escénico</p> <p>Los actores con los trajes de presos se encuentran en el patio de la cárcel.</p>	<p>Espacio Escénico</p> <p>Después de que se tiene un texto de trabajo se empieza a elaborar los espacios a partir de los vestuarios y los objetos en el escenario escolar.</p>
<p>Espacio escenográfico.</p> <p>Abarca el espacio escénico y el espacio de los actores; se define por la relación entre ambos, por la forma en que la sala percibe la escena y por la forma en que la escena se manifiesta al público.</p>	<p>Espacio Escenográfico.</p> <p>Este espacio se da por la relación entre el espacio escénico y la escenografía, los trajes de presos, los platos y cucharas de peltre construyen esa escenografía, la construcción de la cárcel se desarrolla por medio del vestuario y los objetos.</p>	<p>Espacio Escenográfico.</p> <p>Los materiales de construcción para las escenografías en la escuela parten de utensilios sencillos por que suelen ser escenografías sencillas. El docente con el estudiante deben de trabajar sobre el vestuario, los objetos y esta escenografía que forme una unidad visual y dramática.</p>
<p>Espacio lúdico o gestual.</p> <p>Es creado por la actuación del actor, por su evolución sobre el escenario en el seno del grupo. Es una emisión</p>	<p>Espacio lúdico o gestual.</p> <p>En esta escena los actores tienen el rostro cubierto con telas negras, entonces la expresión parte de los movimientos corporales y la danza.</p>	<p>Espacio lúdico o gestual.</p> <p>Los gestos y movimientos por medio de los ensayos aclaran las particularidades de cada personaje que se representa. La caracterización es importante y el docente</p>

del actor, que es su centro y su origen.		debe de trabajarla con los estudiantes.
--	--	---

Escena III Madre en pasado.

Categorías	Categorías en la obra Teatral	Categorías en la Escuela
Espacio dramático.	<p>Espacio dramático.</p> <p>A partir de los objetos que entra las actrices a la escena y sus acciones ubican al espectador en el patio y comedor de una casa. En esta casa viven los personajes Madre y Leonardo.</p>	<p>Espacio dramático.</p> <p>A partir del texto en la obra, la actriz elabora con unos objetos característicos que representan las acciones del personaje, esto mismo se refleja en la escuela donde hay que crear el espacio imaginado donde el estudiante que es actor construya con unos movimientos y la significación de algunos objetos que representan un lugar. Es necesario que el docente intensifique el trabajo sobre los materiales y objetos en la escena con el estudiante.</p>
Espacio Escénico.	<p>Espacio Escénico.</p> <p>En esta escena son dos los espacios que son representados dentro de la casa donde vive Leonardo, el patio y el comedor donde la Madre despide a Leonardo.</p>	<p>Espacio Escénico.</p> <p>Los espacios del texto escrito son construidos a partir de los ensayos desde la vida interior de los personajes. El estudiante que se actor con guía del docente empezara a trabajar sobre el monologo interior del personaje para realzar los espacios y</p>

		<p>sirven de detonantes para la evolución del personaje.</p>
<p>Espacio escenográfico.</p>	<p>Espacio escenográfico.</p> <p>Los objetos que son utilizados para representar dos espacios que son el patio y el comedor de la casa donde vive Leonardo son:</p> <p>El balde, la ropa, la mecedora y el vestuario que tiene las actrices que representan por medio de las acciones hogareñas que son colgando ropa en el patio con el balde y la ropa dentro del balde, en el comedor con la mecedora donde celebra el cumpleaños de Leonardo, y la mecedora donde se representa la espera de la Madre por la llegada de Leonardo al despedirlo desde el comedor.</p>	<p>Espacio escenográfico.</p> <p>Una lectura previa del texto que impulsa el docente, los estudiantes realizan propuestas sobre la escenografía, en los ensayos se forman las estructuras escenográficas con diferentes materiales, no se busca que estas estructuras sean grandes e incómodas, en la escuela se propician estructuras no complejas, más al realismo. El docente acompañara este proceso de elección de las diferentes estructuras.</p>
<p>Espacio lúdico o gestual.</p>	<p>Espacio lúdico gestual.</p> <p>Las acciones y los movimientos que realizan las actrices para abarcar el espacio se hacen de espalada y su actuación es simultánea tanto en los textos como con los movimientos con los objetos. Sus acciones como el de tender la ropa, los movimientos con la mecedora donde representan el nacimiento de Leonardo (este gesto es importante para</p>	<p>Espacio lúdico gestual.</p> <p>Desde los ensayos la práctica de la improvisación para reconocer el mundo interior del personaje, sus emociones, sus sentimientos, sus razones de existir. Es reconocer los gestos de los personajes que intervienen en el texto dramático.</p>

	conocer la importancia de Leonardo para ella) las acciones de la celebración del cumpleaños y cuando despide a Leonardo con la mecedora son acciones que parten de la emoción, sentimiento y razón del personaje, de su mundo interior.	El docente y el estudiante en conjunto construyen esta vida interior del personaje con diferentes preguntas que se le realiza al personaje y luego en los ensayo se responden estas preguntas.
--	---	--

Escenas IV Policías. Interrogatorio.

Escena V Madre busca...

Escena VI Pasado de Leonardo.

Categorías	Categorías en la Obra Teatral	Categorías en la Escuela
Espacio dramático.	<p>Espacio dramático</p> <p>El interrogatorio: esto sucede en la cárcel, en el patio interrogan a Leonardo.</p> <p>Madre busca: recrear el espacio del parque para que se realiza la transacción entre el policía y la Madre por el cráneo de Leonardo.</p> <p>Pasado de Leonardo: esta escena se construye desde la celda de la cárcel donde Leonardo recuerda su niñez, su adolescencia, añora a su novia y un posible futuro con hijos donde termina Leonardo danzando solo despidiéndose de la Madre en el patio de la cárcel.</p>	<p>Espacio dramático</p> <p>Cuando se conocen las escenas que se van a representar del texto se empieza a generar improvisaciones que son dirigidas por el docente, el estudiante realiza unas acciones y empieza a marcar movimientos, esto más adelante en la función será lo que ayuda al público a descubrir en qué lugar se encuentra el personaje.</p>

Espacio Escénico.	<p>Espacio Escénico.</p> <p>Leonardo es interrogado por los policías mientras la Madre los busca desesperadamente, pide información a un policía negociante y se llena de desilusión mientras Leonardo desde su celda recuerda su vida pasada y le da nostalgia por su posible futuro, al final desea despedirse de su Madre una vez más.</p>	<p>Espacio Escénico.</p> <p>Las acciones que se realizan dentro de las escenas van encaminadas a descifrar la trama y sus conflictos. En la escuela los estudiantes con el docente son los encargados de que estos sea posible donde mantenga una buena comunicación y una claridad en el texto que van a desarrollar por medio de imágenes.</p>
Espacio escenográfico.	<p>Espacio Escenográfico.</p> <p>Los policías en zancos, agrandar la imagen hace parte del elemento escenográfico.</p> <p>En el parque el policía le muestra a la Madre los huesos y un cráneo que “supuestamente” son el cadáver de Leonardo. La Madre se aferra a este cráneo.</p> <p>La nostalgia de Leonardo desde su celda recordando su niñez, juventud y despidiéndose de su Madre. La imagen de dos niños jugando con caballos de madera, en su juventud la imagen de su novia, las flores despidiéndose de la Madre.</p>	<p>Espacio Escenográfico.</p> <p>Los elementos son incorporados a medida que transcurren los ensayos y la historia, el aporte del trabajo de los estudiantes frente su construcción del personaje al complementar los accesorios de la escena para obtener una lectura más clara de lo que acontece.</p> <p>El docente realizara gran parte de la propuesta escenográfica con ayuda de los estudiantes donde se acompañará este proceso para que el estudiante crea su propio ejercicio y sea</p>

		coparticipe del montaje, sea un creador.
Espacio lúdico o gestual.	<p>Espacio lúdico o gestual.</p> <p>La nostalgia de Leonardo en la celda donde recuerda su pasado, la inseguridad de la Madre al no saber si son los huesos de Leonardo y al final la resignación con el cráneo de Leonardo, los policías como interrogan a Leonardo en la cárcel, estos gestos son agrandados por los actores para construir los espacios de la obra.</p>	<p>Espacio lúdico gestual.</p> <p>La creación de la línea de los personajes, sus acciones y gestos que los caracterizara, este trabajo se realiza con el docente por medio de preguntas sobre el personaje en el espacio de la obra.</p> <p>¿De dónde viene? ¿Para dónde va? ¿Por qué está ahí? ¿Qué busca? Varias preguntas pueden ser formuladas para la creación de diferentes gestos interpretativos del personaje.</p>

G