



VICERRECTORÍA ACADÉMICA  
FACULTAD DE BELLAS ARTES  
LICENCIATURA DE ARTES ESCÉNICAS

ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TRABAJOS DE GRADO

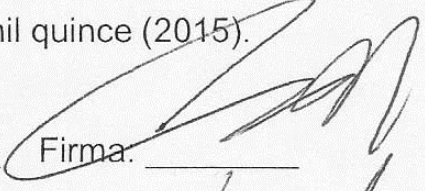
Los profesores abajo firmantes, jurados, y el director del trabajo de grado titulado "Componentes de la Creación Teatral en el colectivo teatral Luz de Luna" presentado en la modalidad de monografía por los estudiantes Jhon Angel Valero Coba, (C.C 1.032.395.423 – Código 2005177030 ) y Diana Marcela Morales Devia, (C.C 1.012.318.419– Código 2006277016 ) consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

Cumple con los requisitos de coherencia metodológica y teórica, que permite aprobar el proyecto.  
Se sugiere para experiencias futuras ampliar los referentes bibliográficos

En Bogotá, a los nueve (9) días del mes de Junio de dos mil quince (2015).

**Jurado** Carlos Sepúlveda

Calificación: 43

Firma: 


**Jurado** Jorge Acuña

Calificación: 43

Firma: 

**Director** Edwin Acero

Calificación: 43

Firma: 

Calificación final (Promedio de los tres): 43



## **COMPONENTES DE LA CREACIÓN TEATRAL EN EL COLECTIVO TEATRAL LUZ DE LUNA**

**Estudiantes:**

**Diana Marcela Morales Devia**

**Jhon Ángel Valero Coba**

**Director de Monografía:**

**Edwin Acero Robayo**

**Universidad Pedagógica Nacional  
Facultad de Bellas Artes  
Licenciatura en artes Escénicas  
Bogotá**

**2014**

**Rector**

Adolfo León Atehortúa Cruz

**Decano**

Carlos Dueñas

**Coordinadora**

Consuelo Vargas

**Director de Monografía**

Edwin Acero Robayo

**Estudiantes**

Diana Marcela Morales Devia

Jhon Ángel Valero Coba

Bogotá

2014

**FORMATO****RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE**

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 1 de 2

**1. Información General**

Tipo de documento	Trabajo de Grado
Acceso al documento	
Título del documento	Componentes en la creación teatral del Colectivo Teatral Luz de Luna
Autor(es)	Jhon Ángel Valero Coba – Diana Marcela Morales Devia
Director	Edwin Acero Robayo
Publicación	
Unidad Patrocinante	
Palabras Claves	Creación teatral, teatro callejero, Líneas temáticas, métodos de creación, aspectos técnicos, formación del actor, territorio, componentes creativos, espacio no convencional, actor/actriz, acción, improvisación, grupo, rutas de creación e investigación analítica.

**2. Descripción**

El objetivo es identificar las características de los componentes que intervienen en la creación teatral de este grupo, desde dos de sus montajes, "Corriente" y "Sonrisas Rojas". Para lo cual se tomó como referente metodológico el planteamiento de Jacqueline Hurtado (2006) desde la espiral de la investigación holística, situándola en la fase descriptiva y analítica.

El análisis realizado toma planteamientos teóricos de diversos autores, que se evidencian a lo largo del trabajo.

Los hallazgos que resultan del presente estudio, dan cuenta de las rutas de creación de los montajes mencionados anteriormente, así mismo propone una reflexión en torno a las incidencias de la práctica de teatro callejero en el programa de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional.

**3. Fuentes**

Colectivo Teatral Luz de Luna, Patrice Pavis, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht, Jesús Jara y experiencias como la del International School of Theatre Anthropology ISTA

**4. Contenidos**

Líneas de estudio organizadas en: temática, métodos de creación, aspectos técnicos y formación del actor. De estas se usarán para el análisis de las obras "Corriente" y "Sonrisas Rojas", las categorías correspondientes a Tema, Creación colectiva,



## FORMATO

### RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE

Código: FOR020GIB

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 10-10-2012

Página 2 de 2

Dramaturgia, Puesta en escena, Montaje del director y Entrenamiento. Así mismo se plantea una serie de posibles aportes en doble vía para el teatro de calle y la Licenciatura en Artes Escénicas.

#### 5. Metodología

Este proyecto se sitúa desde un enfoque holístico para la consecución de los objetivos planteados. La metodología se previó como un elemento progresivo. Partiendo de la propuesta de Jaqueline Hurtado (2006), se abordó la espiral de la holística a través de una fase analítica enmarcada en el nivel aprehensivo. El diseño de la investigación llevó a la consulta de fuentes directas y fuentes documentales, concretándolo en un diseño mixto. Los instrumentos que acompañaron el proceso se definieron en guías de entrevistas y matriz de registro y análisis.

#### 6. Conclusiones

En la práctica de teatro callejero, particularmente la que lleva a cabo el Colectivo Teatral Luz de Luna, las creaciones tienen un estrecho vínculo con la realidad que los circunda. De ahí que: los temas que aborda den cuenta de la sociedad colombiana; los métodos de creación circundan una misma característica desde la creación colectiva como plataforma, que permite trazar rutas diversas para la materialización de sus puestas en escena; estas usan la calle no sólo como espacio de representación sino como espacio público de libre acceso, capaz de irrumpir y trastocar la cotidianidad.

La retroalimentación entre estudiantes y actores/actrices de teatro de calle, podría fortalecer el desarrollo de cada uno de sus espacios de práctica y estudio, si sus aportes tuvieran mayor relevancia en espacios formales donde se identificara su rol protagónico y pedagógico a la hora de intervenir con el público o la comunidad educativa.

Elaborado por:

Jhon Ángel Valero Coba y Diana Marcela Morales Devia

Revisado por:

Edwin Acero Robayo

Fecha de elaboración del Resumen:

09

06

2015

## ÍNDICE

	<b>Página</b>
<b>Agradecimientos</b>	<b>8</b>
<b>Resumen</b>	<b>9</b>
<b>Introducción</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo 1</b>	<b>12</b>
<b>1.1 Contextualización</b>	<b>12</b>
<b>1.1.1 Punto de Partida</b>	<b>12</b>
<b>1.2 Planteamiento Teórico</b>	<b>17</b>
<b>1.3 Planteamiento Metodológico</b>	<b>24</b>
<b>Capítulo 2</b>	<b>27</b>
<b>2.1 Análisis</b>	<b>27</b>
<b>2.1.1 Referentes teóricos y conceptuales para el análisis de obras en el Colectivo Teatral Luz de Luna</b>	<b>27</b>
<b>2.2 Corriente</b>	<b>28</b>
<b>2.2.1 Línea temática</b>	<b>29</b>
<b>2.2.2 Exploraciones escénicas en espacios no convencionales.</b>	<b>33</b>
<b>2.2.3 Improvisaciones</b>	<b>36</b>
<b>2.2.4 Elaboración dramática</b>	<b>37</b>
<b>2.2.5 Puesta en Escena</b>	<b>39</b>
<b>2.2.6 Espacio no convencional y aproximaciones poéticas</b>	<b>40</b>
<b>2.2.7 Componente Plástico</b>	<b>42</b>
<b>2.2.8 Actor/actriz</b>	<b>44</b>
<b>2.2.9 Formación del actor - actriz</b>	<b>45</b>
<b>2.2.10 Develaciones</b>	<b>50</b>
<b>2.2.10.1 “Re-evolucionar” el carácter de los</b>	<b>50</b>

<b>personajes del grupo</b>	
<b>2.2.10.2 Funcionalidad de la dramaturgia y la puesta en escena en relación al espectador</b>	<b>51</b>
<b>2.2.10.3 Más allá del límite espacial</b>	<b>53</b>
<b>2.3 Sonrisas Rojas</b>	<b>54</b>
<b>2.3.1 Línea temática</b>	<b>54</b>
<b>2.3.2 Métodos de creación</b>	<b>56</b>
<b>2.3.3 Dramaturgia</b>	<b>57</b>
<b>2.3.4 Exploración, experimentación y tejido</b>	<b>58</b>
<b>2.3.5 Puesta en Escena</b>	<b>58</b>
<b>2.3.6 Espacio</b>	<b>61</b>
<b>2.3.7 Sonoridad</b>	<b>62</b>
<b>2.3.8 Elaboración plástica</b>	<b>63</b>
<b>2.3.9 Formación del actor – actriz</b>	<b>64</b>
<b>2.3.10 Develaciones</b>	<b>66</b>
<b>2.3.10.1 Sobre el texto</b>	<b>66</b>
<b>2.3.10.2 La potencia del conflicto</b>	<b>67</b>
<b>2.3.10.3 El espacio funcional</b>	<b>67</b>
<b>2.3.10.4 La no confirmación</b>	<b>68</b>
<b>Conclusiones</b>	<b>71</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>83</b>

## AGRADECIMIENTOS

*Los obstáculos,  
anécdotas,  
trasmochos y madrugadas,  
amores y desamores,  
cierres,  
emotividades  
y todo aquello que concierne a la licenciatura,  
no valdría la pena sin un escenario posible para mantenerse dinámicos,  
vivos y en el teatro,  
por eso....*

Agradecemos la incondicionalidad y complicidad de nuestras familias en la travesía del pregrado.

Al Colectivo Teatral Luz de Luna por acogernos y haber permitido tomar parte de su experiencia para el desarrollo del presente trabajo.

Así mismo a las y los profesores y compañeras que aportaron para formar y dar cierre a este ciclo.



## RESUMEN

El presente trabajo se titula **Componentes en la creación teatral del Colectivo Teatral Luz de Luna**, cuyo objetivo es identificar las características de los componentes que intervienen en la creación teatral de este grupo, desde dos de sus montajes, “Corriente” y “Sonrisas Rojas”. Para lo cual se tomó como referente metodológico el planteamiento de Jacqueline Hurtado (2006) desde la espiral de la investigación holística, situándola en la fase descriptiva y analítica.

El análisis realizado toma planteamientos teóricos de diversos autores como Patrice Pavis, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Bertolt Brecht, Jesús Jara y experiencias como la del International School of Theatre Anthropology ISTA, que se evidencian a lo largo del trabajo.

Los hallazgos que resultan del presente estudio, dan cuenta de las rutas de creación de los montajes mencionados anteriormente, así mismo propone una reflexión en torno a las incidencias de la práctica de teatro callejero en el programa de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional.

## INTRODUCCIÓN

La creación teatral constituye el objeto de estudio de esta monografía, posicionándola como experiencia vital en el desarrollo de la práctica de un Licenciado en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, por la estrecha relación que mantiene entre lo pedagógico desde el carácter formativo, y lo disciplinar artístico, al visibilizar otras posibilidades para abordarlo, en este caso desde la práctica de teatro callejero.

Dar cuenta de los componentes que intervienen en las maneras y modos de creación teatral en el Colectivo Luz de Luna es el interés del presente documento.

Para ese propósito, es importante referenciar que el Colectivo Teatral Luz de Luna es un grupo de Teatro de Calle que cuenta con veinticuatro años de experiencia. Radicado en la ciudad de Bogotá desde su fundación en 1990. Desarrollar sus montajes para el espacio de la calle enmarca una particularidad en cuanto a la forma en que se abordan los componentes en la creación teatral.

Para esta monografía, las líneas de estudio son las siguientes: **temática, métodos de creación, aspectos técnicos y formación del actor**. De estas se usarán para el análisis las categorías correspondientes a Tema, Creación colectiva, Dramaturgia, Puesta en escena, Montaje del director, Entrenamiento, tanto para “Corriente” como para “Sonrisas Rojas”.

Las características de los componentes de la creación teatral en el Colectivo Teatral Luz de Luna, se identificaron a través de la implementación de una matriz como instrumento, que permitió recolectar información de los dos montajes en el que se centra este documento, para describir y analizar.

Este análisis arrojó que: en la práctica de teatro callejero, particularmente la que lleva a cabo el Colectivo Teatral Luz de Luna, las creaciones tienen un

estrecho vínculo con la realidad que los circunda. De ahí que: los temas que aborda den cuenta de la sociedad colombiana; los métodos de creación circundan una misma característica desde la creación colectiva como plataforma, que permite trazar rutas diversas para la materialización de sus puestas en escena; estas usan la calle no sólo como espacio de representación sino como espacio público de libre acceso, capaz de irrumpir y trastocar la cotidianidad.

## **CAPÍTULO 1**

### **1.1 CONTEXTUALIZACIÓN**

#### **1.1.1 Punto de partida**

El Colectivo Teatral Luz de Luna es un grupo de teatro Bogotano, que trabaja en la localidad de Santa Fe desde hace más de 24 años. Este grupo surge por la realización de un taller de teatro con estudiantes del Colegio Distrital Jorge Soto del Corral en el año 1987, orientado por un equipo de maestros con el interés de incidir, desde un espacio pedagógico, en el entorno de los jóvenes del barrio Atanasio Girardot. Así, desde su fundación en 1990, se generó un vínculo con la comunidad de los barrios altos del centro oriente, encontrando en esta relación a vecinos y organizaciones sociales del territorio, que se convirtieron en aliados para construir un lenguaje artístico desde las artes escénicas, que motivaron y nutrieron la realización de un proyecto artístico autónomo.

El territorio donde surge el Colectivo Teatral Luz de Luna está caracterizado por condiciones socioeconómicas enmarcadas en la marginalidad. El derecho a la educación, la salud, el trabajo y el arte es de difícil acceso. Sumado a esto, sus fundadores, se encontraron con la ausencia de una infraestructura que les permitiera llevar a cabo su práctica artística. Esto llevó al grupo a asumir la calle como terreno fértil, convirtiéndola en escenario vital. Así Luz de Luna se configuró en un colectivo cuyo proyecto artístico se apoya en la construcción de una estética urbana, es decir una estética para el teatro de calle.

El trabajo artístico del Colectivo Teatral Luz de Luna se enmarca entonces en la calle como escenario, característica que los lleva a tener una mirada particular en cuanto a la forma de abordar y asumir los procesos de creación en sus múltiples dimensiones (actor, puesta en escena, dramaturgia, público) y las

relaciones que se construyen entre estas. En este sentido, la dramaturgia para el teatro de calle, específicamente para Luz de Luna en sus años iniciales, surge de la necesidad de denunciar públicamente violaciones sistemáticas a los derechos humanos. Los temas se abordaban de manera subjetiva y a manera de panfleto, allí se exaltaban personajes con la premisa de “los buenos y los malos”, concluyendo en propuestas de visiones unilaterales. Sus diseños espaciales preveían el uso de grandes estructuras, la ampliación de personajes por medio de zancos, el uso de máscaras, los personajes en coro, los textos cortos y fragmentos de música en vivo.

El Colectivo Teatral Luz de Luna se caracterizó por dar un tratamiento a la calle diferente al convencional, que enmarcaba la fiesta y el carnaval como factor común en esta modalidad, en cambio, su propuesta estética se erigía desde la sobriedad y solemnidad.

En sus creaciones, el grupo experimenta y sortea encuentros o situaciones que ponen en diálogo, y tensión, las características del mismo hacer teatral, por ejemplo; el uso del espacio, la función poética de la voz y el texto, la construcción de personajes y la formación del actor. Los escenarios para estas reflexiones se sitúan desde la experiencia académica y empírica que poseen los integrantes del grupo, formación que hasta hace una década se cimentaba tan solo en el terreno de lo empírico. En esto juega un papel importante lo experimentado, adquirido, apropiado y copiado en procesos de formación con grupos como el Teatro la Candelaria, el Teatro Taller de Colombia, el Teatro Estudio Calarcá TECAL, Teatro Andante de Cuba, Comala de Bélgica y el Odin Teatret de Dinamarca, y programas académicos en artes como el de la Corporación Universitaria CENDA, Universidad del Tolima, Academia Superior de Artes de Bogotá y Universidad Pedagógica Nacional-Licenciatura en Artes Escénicas (UPN-LAE).

De otra parte la conformación y propuesta estética del grupo, es su forma de participar diferentes escenarios sociales, condición que llevó a acoger lo

político como dogma, idealizar lo colectivo, carecer de un director permanente y sortear las necesidades teatrales vs las necesidades administrativas.

Más de veinte años de labor han permitido transitar diferentes etapas artísticas y administrativas estructurando una forma de trabajo donde se incorporan algunos principios como la solidaridad, la equidad, el respeto, la autonomía, entre otros, los cuales soportan el grupo como un colectivo encaminado a la producción teatral para espacios no convencionales y la formación en artes escénicas desde escenarios comunitarios.

El grupo ha creado 21 comparsas para desfiles metropolitanos, circulado con 22 obras de teatro: 5 monólogos, 7 obras para sala y 10 de calle. A continuación se relaciona obra, autor, escenario y año de creación.

1. **El nuevo Traje del Emperador.** Hans Cristian Andersen. Sala. 1987
2. **Contratando.** Creación colectiva. Sala. 1988
3. **El Monumento.** Enrique Buenaventura. Sala. 1990
4. **Claro de Luna.** Creación colectiva. Sala. 1991
5. **Fantasía o Realidad.** Bibiana Betancourt y el grupo. Sala. 1993.
6. **¿Dónde Está?.** Creación colectiva. Calle. 1995
7. **Ventitas y Ventarrones.** Rubén Darío Herrera. Calle. 1997
8. **Aterra.** Creación colectiva. Calle. 1998
9. **La Descarga.** Fernando Peñuela y el Grupo. Sala. 2000
10. **Utopía, el sueño sin sueño.** Ricardo Rodríguez y el grupo. Calle. 2003
11. **La Fiesta de los Enanos.** Creación colectiva. Calle. 2004
12. **Brujas.** Creación colectiva. Calle. 2006
13. **El Enano en la Botella.** Abilio Estévez. Monólogo. 2008
14. **La Mujer Sola.** Darío Fo y Franca Rame. Monólogo. 2009
15. **Yo, Ulrike Grito.** Darío Fo y Franca Rame. Monólogo. 2009
16. **Decidores.** Ury Rodríguez y el Grupo. Calle. 2010
17. **El Bufón.** Juan Guillermo Rúa. Monólogo. 2010

18. **El Paragüero.** Adaptación. Calle. 2010
19. **Los Ñafles.** Anónimo. Calle. 2010
20. **Como un Puñal en las Carnes.** Mauricio Kartún. Monólogo. 2011
21. **Corriente.** Creación colectiva. Calle. 2013
22. **Sonrisas Rojas.** Creación colectiva. Calle. 2014

Pero la Labor que el colectivo desarrolla no se sitúa exclusivamente en la producción de materiales artísticos, este aspecto ha sido la plataforma para configurar una relación con la comunidad del territorio del cual hace parte. Para Luz de Luna, fue necesario ampliar su rango de cobertura por medio de talleres de formación artística para niños, jóvenes y adultos; así mismo, el Colectivo ha creado, gestionado y realizado diferentes proyectos de impacto sociocultural en el sector y en la localidad, ejemplo de ello es el Encuentro de Teatro Comunitario de la Localidad de Santa fe, que desde el 2001 se ha venido posicionando como un acontecimiento que impacta anualmente a cerca de 2000 espectadores con actividades de acceso gratuito.

De la misma manera ha realizado y ejecutado proyectos desde su fundación que se desarrollan en diferentes líneas, por ejemplo en la formación como el proyecto de Escuela Artística Popular en, proyectos de investigación como el de Cultura Viva Comunitaria en el año 2013, en donde realizaron un diagnóstico de seis localidades alrededor de prácticas culturas que están estructuradas u organizadas en las dinámicas territoriales, entre otros.

En esa lógica de trabajar *en, con y para la comunidad*, en el año 2006 se da apertura a la Casa de la Cultura Leonardo Gómez, un espacio auto gestionado que alberga la gestación y producción de diferentes grupos artísticos del sector y de la cual el Colectivo es cofundador al lado de otras organizaciones y agrupaciones que trabajan por la defensa de los Derechos Humanos, actualmente la Casa hace parte de la cartografía de la memoria en el Distrito.

El impacto que ha conseguido Luz de Luna, ha sido gracias a su labor desde el arte, éste ha sido el lenguaje que ha posicionado en su comunidad más próxima, convirtiéndose en una alternativa de vida para algunos niños y jóvenes que han encontrado en el arte un espacio para desfogar la carga de la cotidianidad de sus vidas, o también para construir un proyecto de vida en torno a lo teatral.

El objeto de investigación se plantea de la siguiente manera: **¿Cuáles son los componentes de la creación teatral de Luz de Luna desde el 2011 al 2014?**

Con el objetivo de deducir los componentes de los procesos creativos que le son propios al grupo, se proponen dos obras sobre las cuales se realizará un análisis descriptivo y constitutivo a través de la recolección de materiales audiovisuales y escritos, para organizar la información en matrices de categorización que den cuenta de una metodología de creación propia, y a su vez unas reflexiones desde el componente creativo con extensión hacia el proceso de formación en la UPN-LAE.

Las obras objeto de análisis.

1. Corriente.

Creación colectiva del año 2013, tuvo como genotexto los poemas de “Tránsitos de un Hijo al Alba” de Chico Bauti (2011).

2. Sonrisas Rojas

Laboratorio y creación colectiva desde la técnica del clown en el 2014.

Identificar los componentes que integran la creación teatral en Luz de Luna, posibilitará analizar y comprender el ejercicio creativo del grupo para proyectar su práctica teatral con miras a producir una sistematización, que a su vez aporte conceptos y reflexiones del teatro de calle como otra alternativa propia del



quehacer teatral, así como en el terreno de la formación de actores y actrices en la capital, particularmente en los procesos de formación de la Licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional.

La experiencia sistematizada de un grupo de teatro de calle aporta nociones útiles sobre diferentes aspectos técnicos como el abordaje del espacio y desde ahí la disposición desde lo corporal y lo vocal, al enfrentarse a distractores propios de espacios públicos amplios y abiertos, nociones que se implementan en espacios no convencionales y se convierten en aporte vital en la formación de un licenciado. Esto teniendo en cuenta que el futuro profesional se ve abocado a realizar la mayoría de sus actividades pedagógicas y artísticas en espacios que no resultarían propicios para ello, tales como la calle, los parques, entre otros.

Preguntarse por los componentes que intervienen en estas prácticas, es imperante por la trascendencia que reviste un licenciado en artes escénicas, pues su labor no está determinada tan sólo por el ejercicio práctico, sino también por un nivel conceptual en lo disciplinar y pedagógico que le permita argumentar dicha práctica.

## **1.2 Planteamiento Teórico**

Para hallar las categorías sobre las cuales se realizó el análisis de las creaciones teatrales del Colectivo Teatral Luz de Luna, se tomaron las siguientes líneas de trabajo: líneas temáticas, métodos de creación, aspectos técnicos y formación del actor. De las que se desprendieron categorías como: tema, motivación, creación colectiva, dramaturgia, montaje del director, puesta en escena y entrenamiento.

Teniendo en cuenta las características particulares del trabajo que desarrolla el grupo, las categorías mencionadas, se abordaron desde diferentes

planteamientos teóricos, buscando dar relevancia a su práctica desde la noción de proceso de creación.

La forma en que se abordó el estudio para identificar los componentes que hacen parte de las creaciones teatrales del Colectivo, desde los dos montajes escénicos, generó la necesidad de buscar un sustento que diera cuenta de la heterogeneidad que tiene el grupo en el momento en que asume un proceso de creación.

De esta manera se tomaron definiciones, postulados y planteamientos de autores que han dedicado sus estudios al análisis desde la práctica teatral, principalmente en el siglo XX y lo que va del Siglo XXI.

Por lo anterior los siguientes referentes y fuentes teóricas, componen el sustento teórico para este proyecto de investigación.

Patrice Pavis, teórico teatral. Sus estudios se desarrollan desde la semiología y la interculturalidad; en la actualidad es profesor de Estudios de Teatro de la Universidad de Kent en Canterbury.

Pavis se configura dentro del desarrollo de este proyecto en una fuente principal desde el Diccionario del Teatro (2013), trabajo en el que se interesa por situar la reflexión acerca del teatro, desde la presentación y discusión de tesis, más allá de la definición etimológica de términos. Se toman las definiciones de tema, puesta en escena, poética teatral, componente plástico y formación del actor.

Ahora bien, sobre Tema, Pavis lo propone como una organización central.

El tema general es el resumen de la acción o del universo dramático, su idea central, su principio organizador (...)

Hablar de temas generales siempre es una actividad superficial y poco científica. Cada intérprete rastrea una infinidad de temas en el texto y en la escena; lo importante es organizarlos jerárquicamente y extraer lo resultante o tema general. (Vigil-Escalera, 2004, Pág. 34)

El tema es entonces asumido como uno de los puntos de partida en la creación del Colectivo Teatral Luz de Luna, punto de partida, que, según la idea de puesta en escena, se convierte en plataforma para desarrollar el planteamiento del universo dramático que hace parte de una creación.

De acuerdo con lo anterior, aparecen cuestionamientos alrededor de lo que significa una **poética teatral**, en este caso de la naturaleza poética de las obras del grupo. Pavis (1998) al respecto propone una serie de exigencias a superar, por ejemplo: postulados unívocos y homogéneos, así como la importancia de asumir el teatro como un arte escénico que trasciende el elemento textual; el texto.

“Ésta es la razón por la que hoy la ciencia de la literatura y de la semiología se han lanzado a esta empresa universal y titánica, tomando la precaución de someterse a dos exigencias: primo, superar los particularismos de un autor o de una escuela, no dictar normas para decidir qué debe ser el teatro; segundo, considerar el teatro como un arte escénico (a diferencia de las poéticas anteriores a ARTAUD y BRECHT, que concedían la importancia primordial al texto). (Pág. 135)

De otra parte, Eugenio Barba (Italia 1936) director del Odin Teatret de Dinamarca y miembro del International School of Theatre Anthropology ISTA, proporciona postulados desde El Arte Secreto del Actor (2007) tales como “el montaje del director”, “la dramaturgia”, “equivalencia” y “espacio escénico” enriqueciendo la descripción y el análisis de las obras, primordialmente, en los aspectos técnicos y el entrenamiento del actor.

En el marco de este trabajo, se usará la noción de Montaje del director según lo propone Barba (2007),

“Lo que hace trascender las acciones, y las arrastra más allá de su significado ilustrativo, deriva de la relación por la que son parte dentro del contexto de una situación. Al ponerlas en relación con otra cosa, se vuelven dramáticas. Dramatizar una acción significa introducir un salto de tensión que la obliga a desarrollarse hacia distintos significados de los originarios.

El montaje en definitiva, es el arte de situar las acciones en un contexto que las desvíe de su significado implícito.” (Pág. 215)

Complementando la función del director con planteamientos de Grotowski (1992) y el lugar que le atribuye al director como espectador de oficio.

Es evidente para mí que el trabajo del director es el de ser espectador de profesión. Es un oficio muy preciso...

Uno de los problemas esenciales del trabajo del espectador, es decir del director que mira, es el de tener la capacidad de guiar la atención; la propia y también la de los otros espectadores que llegarán.

Tanto el carácter que le otorga Grotowski al director, como la importancia de las acciones, se convierten en elementos fundamentales para analizar las obras (Corriente y Sonrisas Rojas), debido a que la labor del director en el grupo para estos montajes, es asumida desde la práctica misma, es decir se está consolidando.

A propósito de las acciones, y de la relevancia que estas pretenden en una puesta en escena para la calle, Barba nos lleva a reflexionar acerca de la necesidad de producir sentido, por consiguiente, el trabajo que resulta de la relación entre el actor y el personaje, cobra relevancia, sobre todo bajo la idea de que ambos son elementos fundamentales en la creación y posterior materialización y definición del montaje teatral.

De lo anterior surge también, la noción de dramaturgia. Esta se posiciona, según Barba (2007), como tejido cuyos hilos se urden entre los diferentes elementos que constituyen el hacer teatral.

“La palabra texto, antes que significar un texto hablado o escrito, manuscrito o impreso, significa “tejido”. En este sentido no hay espectáculo sin “texto”.

Lo que concierne al “texto” (el tejido) del espectáculo, puede ser definido como “dramaturgia”; es decir drama-ergon, trabajo, obra de las acciones. La manera como trabajan las acciones, es la trama.

La trama puede ser de dos tipos

El primero se realiza por el desarrollo de acciones en el tiempo a través de un encadenamiento de causas y efectos o a través de una alternancia de acciones que representan dos o más desarrollos paralelos.

El segundo tipo se realiza a través de la presencia simultánea de varias acciones. Encadenamiento y simultaneidad constituyen las dos dimensiones de la trama. No son dos alternativas estéticas o dos opciones distintas de método: son dos polos que a través de su tensión o su dialéctica determinan el espectáculo y su vida: en la dramaturgia.” (Pág. 72)

Siguiendo con la presentación de este marco teórico, surge la noción de espacio escénico, y la consecuente relación con los espectadores. En este sentido, se toma a Eugenio Barba (2007) como referente teórico, en cuanto a los aportes en el desarrollo de una idea de espacio escénico para espacios no convencionales y de calle.

“Durante un mismo espectáculo los actores se encuentran a veces alrededor del área de actuación, otras veces en medio: algunos espectadores pueden vivir la acción como un primer plano –cuando el actor se encuentra a pocos centímetros de ellos-, otros como un campo total cuando pueden ver un espacio más amplio. Estos mismos principios se usan en espectáculos al aire libre cuando se utilizan plazas, calles, balcones y techos de la ciudad o aldeas: en este caso el ambiente ya existe y aparentemente no se puede cambiar, pero el actor con su presencia hace brotar un carácter dramático de aquella arquitectura que por el hábito y la

frecuencia cotidiana no somos ya capaces de ver, de vivirla con una mirada fresca.” (Pág. 77)

Como complemento de la idea que expone Barba, tomamos el planteamiento de Crucciani (1994) respecto al espacio teatral de calle.

“...en el estudio sobre los espacios teatrales, el teatro de calle requiere una atención más que hacia la historia de las formas (como la arquitectura del edificio o el escenario) hacia una sociología y una antropología del teatro: el objeto es la alteración del espacio cotidiano vivido a través de la extrañes del espacio de representación y sus modalidades de ser actuado; y el valor que funda, acompaña y renueva la historia del espacio teatral, está en el hecho de que el teatro de calle es esencialmente 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 la radicalización del espacio como un área especial. (Pág. 130)

Estas ideas, observadas a través de la antropología teatral, son complementadas por Marc Augé (1992) quien habla de los lugares antropológicos y también propone la categoría de los lugares y no lugares.

Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de "lugares" de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico... Agreguemos que evidentemente un no lugar existe igual que un lugar: no existe nunca bajo una forma pura; allí los lugares se recomponen, las relaciones se reconstituyen;... El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación. (pág. 83)

La categoría de no lugar, permite otorgar relevancia a aspectos como la memoria y el rescate de la misma en la defensa de los Derechos Humanos, aspecto importante en las creaciones del grupo.

Por otro lado, Jerzy Grotowski (Polonia 1933 – Italia 1999) creador del Laboratorio Teatral en Opole Polonia (1959), configuró a través de la práctica en este laboratorio aspectos que tienen que ver con la formación del actor en cuanto al entrenamiento y la forma en que se asume el ejercicio actoral, con relación al cuerpo, los objetos y el espacio.

A partir de las ideas de Grotowski, se tomará la categoría de formación del actor. Se partirá de esta idea para contrastarla con la práctica que viene desarrollando el Colectivo Teatral Luz de Luna en la formación del actor. Este contraste permitirá identificar las formas y modos propios del grupo.

La idea de que el actor se sitúe como sujeto-elemento fundamental del quehacer escénico-teatral, en efecto lleva a que deba realizar una mirada exhaustiva sobre su trabajo, sobre la forma de afrontar lo que es y lo que quiere desarrollar a modo de creación, dispuesto a indagar para encontrar en el entrenamiento, desde el laboratorio, y aprovechar en el acto, en la escena o en el montaje. Grotowski (1970) propone:

El actor debe descubrir las resistencias y los obstáculos que le impiden llegar a una tarea creativa. Los ejercicios son un medio de sobrepasar los impedimentos personales. El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos. (Pág. 94)

Por último, es necesario mencionar que se cuenta con aportes de autores que se enmarcaron en particularidades de los montajes analizados, es decir, se

tomaron en cuenta dispositivos y puntos de vista que son funcionales en las obras abordadas en el proyecto. A continuación se referencian:

Bertolt Brecht (Alemania 1898 - 1956) teórico teatral y dramaturgo. De él se tomaron planteamientos como el distanciamiento y algunas consideraciones alrededor de la relación entre arte y política, para analizar el montaje Corriente de Luz de Luna.

Y Jesús Jara (Madrid, 1957), en su trabajo *El Clown un navegante de las emociones*, proporciona una herramienta para acercarse a la técnica del clown, que en el presente trabajo se tomó para acercarse al análisis del montaje Sonrisas Rojas.

El clown entronca con algunas de las actividades más cotidianas y gozosas del ser humano: la risa, la gesticulación y la imitación. Y con la etapa más apasionante de nuestra vida: la infancia, que está llena de ternura, de ingenuidad, aprendizaje, descubrimiento y juego. (Pág.24)

### 1.3 Referente Metodológico

Partiendo del enunciado holopráxico – **¿Cuáles son las características de los componentes de la Creación teatral en Luz de Luna desde el 2011 al 2014?**, este proyecto se sitúa desde un enfoque holístico para la consecución de los objetivos planteados. La metodología se previó como un elemento progresivo. Partiendo de la propuesta de Jaqueline Hurtado (2006), se abordó la espiral de la holística a través de una fase analítica enmarcada en el nivel aprehensivo.

La autora previamente mencionada, señala respecto a la investigación analítica:



“Es aquella que trata de entender las situaciones en términos de sus componentes. Intenta descubrir los elementos que componen cada totalidad y las interconexiones que explican su integración. (Bunge, 1981)

En la investigación holística, la investigación analítica implica más bien la re interpretación de lo analizado en función de algunos criterios, dependiendo de los objetivos del análisis. Intenta identificar las sinergias menos evidentes de los eventos analizados. En algunos casos se manifiesta como contrastación de un evento con otro, o la medida en que un evento contiene o se ajusta a ciertos criterios.” (Pág. 106)

El diseño de la investigación llevó a la consulta de fuentes directas y fuentes documentales, concretándolo en un diseño mixto. Los instrumentos que acompañaron el proceso se definieron en guías de entrevistas y matriz de registro y análisis.

Se recopilaron diferentes materiales escritos y audiovisuales tales como: bitácoras, fotografías, videos y textos de estudio, que hacen parte de las memorias del Colectivo Teatral Luz de Luna respecto a la presentación y creación de las obras en el periodo comprendido entre el 2011 y el 2014. Este material se describió y se analizó para extraer la visión y motivación que han tenido los realizadores, para crear las obras teatrales Corriente (2013) y Sonrisas Rojas (2014).

Para esto se contó con una matriz (ver en anexos) que contiene categorías para presentar la información general de las obras, describir el proceso de creación y desarrollar el análisis, a partir de las fuentes teóricas que se exponen en el presente proyecto.

Por otra parte se realizaron entrevistas a actores/actrices participantes de las obras. Allí se recogió la percepción particular de cada uno de ellos en relación a los componentes creativos que intervienen en los diferentes proyectos de montaje, insumos que nutrieron el análisis para identificar las características de los componentes en la creación teatral de Luz de Luna 2011-2014.

Conceptos	Dimensiones	Indicadores	Técnicas o instrumentos
Creación teatral	Obras creadas	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Corriente</li> <li>✓ Sonrisas Rojas</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Lectura de textos</li> <li>✓ Videos</li> <li>✓ Entrevistas</li> <li>✓ Matrices</li> </ul>
Componentes	Teórico	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Dramaturgia</li> <li>✓ Creación Colectiva</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Lectura de textos</li> <li>✓ Matrices</li> </ul>
	Práctico	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Técnica teatral</li> <li>✓ Formación actoral</li> <li>✓ Puesta en escena</li> </ul>	
Criterios creativos	Luz de Luna	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Postulados artísticos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>✓ Matrices</li> </ul>

Tabla 1. Líneas y categorías teóricas de estudio

## **CAPÍTULO 2**

### **2.1 ANÁLISIS.**

#### **COMPONENTES DE LA CREACIÓN DEL COLECTIVO TEATRAL LUZ DE LUNA**

Las creaciones del Colectivo Teatral Luz de Luna que son objeto de estudio, hacen parte del repertorio para espacios no convencionales y calle, corresponde a obras creadas entre el 2011 y el 2014, periodo de transición de diferentes integrantes en un “relevo generacional”<sup>1</sup>.

##### **2.1.1 Referentes teóricos y conceptuales para el análisis de obras en el Colectivo Teatral Luz de Luna**

En el presente capítulo abordaremos algunos conceptos enmarcados en la práctica teatral universal, para exponer las líneas de trabajo que intervienen en la experiencia del Colectivo Teatral Luz de Luna; temática, métodos de creación, aspectos técnicos teatrales y la formación del actor. A partir de estas líneas, se identificarán categorías como: tema, dramaturgia, puesta en escena, espacio, y entrenamiento, para analizar su desarrollo en las creaciones teatrales que son objeto de este estudio.

---

<sup>1</sup> Este término está asociado a la llegada y retiro de personas en el grupo, donde se comparte un periodo de formación. El relevo está encaminado a que los proyectos del grupo se mantengan, retroalimenten y dinamicen, esto conlleva una serie de responsabilidades que son adquiridas y asumidas por las cualidades y aptitudes de cada integrante.

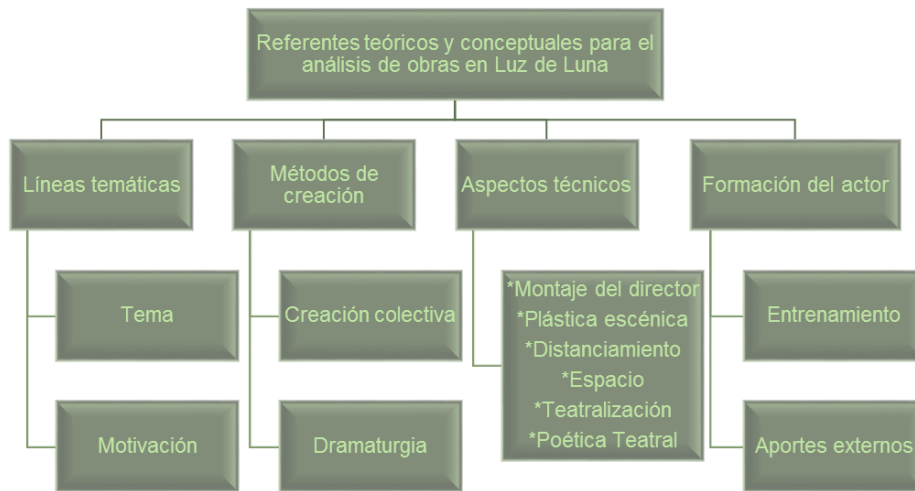


Diagrama 1. Componentes de la Creación Teatral.

**El análisis se estructura de la siguiente manera:** Inicia con una descripción del proceso de creación en cada uno de los montajes, mencionando aspectos relevantes en la etapa de su proceso creativo.

Desde este momento se particularizará para cada puesta en escena las categorías teóricas para el análisis (Diagrama 1).

Una vez realizada la descripción, se da paso a enunciar los hallazgos emergentes, que serán referenciados como develaciones, con la intención de precisar la particularidad de los procesos de creación teatral de Luz de Luna, desde su experiencia registrada, contrastada con argumentos y conceptos de teóricos teatrales. Para ello se recurrirá a referenciar algunos ejemplos de los textos e imágenes de la obra, como evidencia de las categorías propuestas.

## 2.2 Corriente.

Obra estrenada en el año 2013.

**Sinopsis<sup>2</sup>:** Corriente: Un desapercibido relato que se burla de nuestra carne y huesos, un insulso poema de límites ordinarios y comunes, una fotografía de la doble moral, la suya y la mía.

Belisario, James, Lucho, Tyson el perro y Lula transitan monorrítmicos sumándose a la velocidad de las calles, ellos están expuestos a la mirada de los transeúntes que caminan perdidos en ideas, sueños y fantasías. Sus acciones pasan inadvertidas y opacadas por la cotidianidad que encierra la ciudad, pero un mismo factor los une, la soledad.

Cada uno busca sobrevivir, se encierran en sus fantasiosos mundos tratando de buscar la entrada o la salida, pero ¿hay entrada?, ¿hay salida?, ¿por dónde? Escalan largos muros de falsedades poniéndose en riesgo, sus vidas penden de un hilo y son materia de burla y análisis seudocientífico, ese instante de dignidad al que tenían derecho es vulnerado por el escarnio público y el mercadeo.

Inicio-presentación, nudo-conflicto y desenlace-resolución, esta es una obra común y corriente. (Luz de Luna C. T., 2014)

### 2.2.1 Línea temática

Tema: El duelo<sup>3</sup>.

La posibilidad de experimentar y asimilar el duelo, un duelo en una sociedad donde el ser humano puede pasar inadvertido.

Inicialmente, para otorgarle relevancia al tema del “Duelo”, se tomó el libro de poemas: “Tránsitos de un Hijo al Alba” de Chico Bauti (2011); un homenaje desde la poesía a las víctimas de la desaparición forzada en Colombia, a sus

---

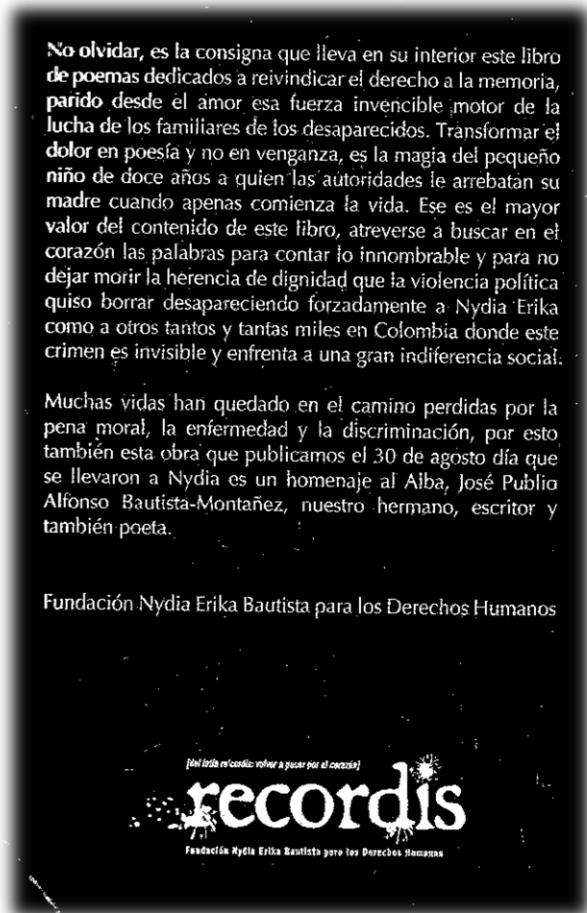
<sup>2</sup> (Luz de Luna C. T., 2014)

<sup>3</sup> El duelo es una dimensión de carácter individual y/o colectivo, que se presenta por la pérdida de alguna relación o el desarraigo a algo. Tramitar el duelo es hacer un recorrido, quizás de manera espiritual asociada a la ritualidad, con un enfoque prospectivo para continuar viviendo. En situaciones de violaciones de Derechos Humanos, la Iglesia a través de sus rituales colectivos, ha desarrollado un rol importante en la tramitación del duelo.

Tomado de Encuentro con la ONG Asociación Minga.

familiares que deben resistir la falta de justicia y al dolor de no encontrar a sus parientes, dolor que mutaba en diferentes formas.

Esta obra contó con un proceso de creación abordado en diferentes tiempos y escenarios, retomando la propuesta de Barba (2007) en relación a la



categoría de montaje, *donde la acción adquiere relevancia por la necesidad de desviar su significado implícito*, esto depende de las situaciones que enmarcan las acciones en la representación escénica.

Partiendo de esta propuesta, el proceso se distribuyó en ejes de trabajo articulados, cada eje contiene diferentes actividades y tareas sobre las que se estructuraba y alimentaba la idea de montaje.

Contraportada del libro *Tránsitos de un Hijo al Alba*. Ver en anexos los poemas seleccionados de esta obra. Ilustración 1. Archivo personal. 2011



Diagrama 2. Estructura de creación obra “Corriente”

Este diagrama explica cómo los componentes se articulan, evidenciando la forma en que se abordó la creación de la obra “Corriente”.

Del **Libro “Tránsitos de un Hijo al Alba”**, se seleccionaron poemas para usarlos en la puesta en escena, se insertaron conectores dramáticos, es decir, a partir de las improvisaciones y el trabajo exploratorio con estos poemas, resultaron nuevos textos que se fueron configurando en la estructura dramática y dramática que permitieran la ilación de las escenas. Lo que resultó en una estructura organizada por cuadros, que rompían el precepto de inicio, conflicto, desenlace. Se desentrañaba lo importante de estos poemas, como por ejemplo la situación de desaparición forzada, la impunidad en los procesos legales que se lleva a cabo para hacer justicia. Esto para encontrar relaciones entre situaciones-personajes-actor/actriz-acción.

Por ejemplo, en el cuadro titulado “vestido”, se incluyeron fragmentos del poema “Soy *Analfabeta*”, relacionándolo con textos que el actor dice, sin que sea mediado por el personaje, es decir, el actor en una situación de presentación y no de representación.

*Poema: Soy analfabeta*

*Soy analfabeta,  
soy cruel y soy poeta  
soy víctima y verdugo  
soy olvido y memoria  
soy único y cualquiera  
soy hijo y tierra muerta  
soy nómada y profeta  
soy mi sombra y luz d caverna  
soy oscuro y no soy yo*

*Cuando al volver la vista atrás presiento que perdí el camino y la distancia que me  
llevó a ser un niño que se hizo joven y viejo después sin darse cuenta*

*Y perdió la alegría de quien todo lo inventa. (pág. 23)*

Adaptación para la obra:

*(Lucho desplomado en el centro del espacio, lo acompañan sus herramientas de trabajo).*

Lucho: Aquí estoy yo y mis posesiones

Soy analfabeta, soy cruel y soy poeta soy víctima y verdugo soy olvido y memoria  
soy único y cualquiera soy hijo y tierra muerta soy nómada y profeta soy mi  
sombra y luz de caverna soy oscuro y no soy yo.

Me encuentro ante ustedes rodeado de mis útiles inútiles, busco salidas y  
entradas. Debo contar uno, dos y tres para ponerme a trabajar, para representar  
mi escena que raya con la realidad.

Uno, dos y tres.

*(Lucho toma una de sus escobas y empieza a barrer hacía el aire, limpia con  
trapos y traperos convirtiendo su movimiento en una coreografía). (Luz de Luna C.  
, Corriente, 2013)*



La adaptación y apropiación en este fragmento, correspondió a situar al actor en relación a su personaje en un contexto de violencia, vejez y tiempo, para lo cual el actor generó una partitura de movimientos basados en el principio de *Equivalencia* que propone Barba (2007) “La Equivalencia, que es lo contrario a imitación, reproduce la realidad a través de otro sistema”. Por ejemplo el personaje *Lucho*, estructura sus acciones con elementos que denotan en la realidad a un barrendero o aseador, sin embargo al ejecutarlas da cuenta de niveles de descomposición y de lo que se conoce como “limpieza social”.

**2.2.2 Exploraciones escénicas en espacios no convencionales.** Se inició con una pregunta ¿Cómo abordar el espacio escénico para la exploración de materiales físicos<sup>4</sup> y textuales, tales como los poemas o ejercicios adelantados en los entrenamientos y ensayos del grupo? Indagando en la arquitectura urbana, se



*Exploración escénica de personajes y espacios urbanos, puente peatonal de la Avenida Boyacá. Ilustración 2. Archivo personal. 2013*

sugirieron espacios públicos y privados como puentes peatonales, el Archivo Distrital, la iglesia del barrio Egipto, el Bunker de la Fiscalía, seleccionando algunos lugares específicos de tránsito común, escaleras públicas de acceso y fachadas, para transformarlos en escenarios teatrales.

Richard Senett (1977) hace algunas precisiones acerca del espacio público y privado.

<sup>4</sup> Series de trabajo y partituras físicas que actores/actrices van construyendo en las jornadas de entrenamiento.

La diferencia entre el pasado romano y el presente moderno reside en la alternativa, en lo que significa la intimidad. Los romanos buscaban en privado otro principio para oponerlo a lo público, un principio basado en la trascendencia religiosa del mundo. En privado no buscamos un principio sino una reflexión, aquella que se refiere a la naturaleza de nuestras psiques, a lo que es auténtico en nuestros sentimientos. Hemos tratado de transformar en un fin en sí mismo el hecho de estar en la intimidad, solos con nosotros mismos o con la familia y los amigos íntimos. (Pág. 16)

...El problema público de la sociedad contemporánea presenta dos aspectos: la conducta y los temas que son impersonales no suscitan demasiado interés, ya que comienzan a despertar interés cuando la gente los trata, falsamente, como si fuesen cuestiones de personalidad. (Ibíd. Pág. 19)

El objetivo de trabajar en estos “escenarios”, era poner a prueba algunos de los materiales escénicos en relación a un público. Estos ejercicios de situaciones se apoyaban en temas cotidianos, públicos, privados y estigmatizados.

Para complementar la idea de espacio no convencional en el teatro se recurre a Pavis (1998):

“El espacio del teatro contemporáneo es el lugar donde se sitúa el listón de tantas experimentaciones que no puede ser reducido a unas cuantas características. Toda dramaturgia, e incluso todo espectáculo, es objeto de un análisis espacial y de un examen de su funcionamiento. El espacio ya no es concebido como una concha cerrada en cuyo interior están permitidos algunos arreglos, sino como elemento dinámico de toda concepción dramática. Deja de ser un problema de envoltorio para devenir el lugar visible de la fabricación y de la manifestación del sentido.” (Pág. 173)

Así, la relación con el espacio no convencional para la obra *Corriente*, se potenció con una serie de pretextos que se sumaron, al proporcionado por los poemas que postulan el duelo como foco principal.

Por otro lado, se usan otros materiales tales como; fotografías de mujeres indígenas tomadas en la carrera séptima, algunos poemas de las Memorias de Fuego de Eduardo Galeano (*ellas llevan la vida en el pelo, el hombre que no creía en el invierno y poeta en crisis*), canciones como: *Me bebí tu recuerdo* de Galy Galeano, cuadros como: *El sueño de la razón produce monstruos* de Goya, *la persistencia del tiempo* de Salvador Dalí, hombre que mira la luz de Paul Klee y otros materiales extraídos de personajes de la tragedia griega como Tiresias, que se convirtieron en puntos de partida alrededor de las líneas temáticas propuestas; transformándose en motivaciones para la creación de imágenes, acciones y personajes.



*El sueño de la razón produce monstruos. Goya*

Se hizo énfasis en la relación del duelo ubicado en lo privado y lo público, en cómo estos ámbitos restringen la producción y participación de emociones y sensaciones. Además teniendo en cuenta que el teatro pone para el espectador, ficciones que deben ser verosímiles, espacios imaginarios, y tiempos irreales.



*Fotografía de mujeres con niños de la comunidad Embera en Bogotá. 2011*

La exploración con diferentes materiales en diferentes lugares y espacios aportaron a la funcionalidad del tema, pues permitieron conectar un escenario concreto (que bien puede ser una plaza, una calle o una fachada) con el resto de elementos que constituyen el cuerpo de la obra, para configurarlo como aporte al tema de la obra, es decir el duelo.

Situación que permitió ir encontrando la construcción poética global y particular de los componentes escénicos.

**2.2.3 Improvisaciones.** A este componente se le da un lugar relevante dentro del ejercicio creativo del grupo, pues se ocupa de que el actor/actriz genere una serie de materiales escénicos alrededor de los personajes, situaciones y escenas, que alimenten la puesta en escena y dramaturgia de la obra, como lo que resulta de exploraciones aprovechando los puntos de partida referenciados anteriormente (poemas, canciones, audiovisuales).

Retomando a Pavis (1998), él hace una construcción de este concepto de la siguiente manera:

Todas las filosofías de la creatividad se aferran de manera contradictoria al tema de la improvisación. La moda de esta práctica se explica por el rechazo del texto y la imitación pasiva, como también por la creencia de un poder liberador del cuerpo y en la creatividad espontánea. La influencia de los ejercicios de Grotowski, del Living Theatre, del trabajo sobre personajes realizado por el Théâtre du Soleil y otras prácticas <salvajes> (es decir, no académicas) han contribuido en gran medida a forjar, durante los años sesenta y setenta, un mito de la improvisación como la fórmula <ábrete, Sésamo> de la creación colectiva teatral. (Pág. 247)

Por consiguiente, las improvisaciones en el grupo, y en particular para este proceso de creación, se convertían en eje fundamental de trabajo, de allí debía emerger lo principal e importante para la consolidación de las escenas. Fortaleciendo por un lado la estructura dramática de la obra, y por otro el carácter exploratorio que trazaba los objetivos para cada ensayo y/o jornada de trabajo en las que se iban consolidando la puesta en escena.

Ahora bien, la improvisación para Luz de Luna se configura en una de sus principales plataformas de producción escénica, pues le ha permitido al grupo solventar aspectos como la dramaturgia, otorgándole un papel vinculante a los

actores desde las diversas propuestas que puedan generar, y al referirse a los procesos de creación de naturaleza Colectiva, es innegable su vínculo en este sentido.

Entonces, el grupo ha adoptado esta herramienta como algo esencial en el momento de crear y también a la hora de formar a sus actores/actrices, ya que a través de la improvisación se hace una serie de estudios y análisis para identificar elementos constitutivos de la escena, como lo son el personaje, la acción, el conflicto, el tiempo y espacio, entre otros.

También se relaciona este concepto de improvisar con lo que referencia Keith Johnstone (1979) en un texto acerca de la espontaneidad.

Nuestro concepto de la originalidad se basa en cosas ya existentes. Me han contado que los grupos de teatro de vanguardia en Japón son iguales que los de occidente-bueno, es obvio, si no ¿cómo sabríamos lo que son? Cualquiera puede dirigir un grupo de teatro de vanguardia; basta con decirles a los actores que se acuesten desnudos unos encima de otros, miren con desdén al público, se muevan en cámara lenta exagerada o hagan cualquier otra cosa que esté de moda. Pero la verdadera vanguardia no imita lo que otros están haciendo o hicieron hace cuarenta años; resuelve los problemas que necesitan solución, como por ejemplo crear un teatro popular de buena calidad, ¡y esto puede no parecer en absoluto algo vanguardista! (Pág. 79)

Es importante mencionar que en Corriente las improvisaciones aunque buscaban la espontaneidad y por supuesto la originalidad a la que se refiere Johnstone; los materiales hallados, se fueron reconfigurando, pasando del acto instantáneo, a un momento que contaba con previa preparación o exploración.

**2.2.4 Elaboración dramática**, el libro Tránsitos de un hijo al Alba, iba a transponer la textualidad de la obra, pero no se abordaría el libro en su conjunto, sino por fragmentos, y a su vez, conectores dramáticos, extraídos de textos

sugeridos por el equipo de trabajo a lo largo de las improvisaciones, que permitieran el tejido de la obra.

Para el caso de esta obra, el director era el responsable de recoger y organizar el material generado en las improvisaciones y los referentes de apoyo literario y/o audiovisual, para consolidar un texto inicial que se configurará como la dramaturgia de la obra. Característica que en anteriores montajes del grupo no era relevante, pues ocupaba mayor atención el ejercicio práctico y con el tiempo se evidenció que no hay un registro claro de textos, dramaturgia y referentes de las obras.

En lo que respecta a la dramaturgia de *Corriente*, se construyó como un tejido de acciones que a su vez componían la trama, esta labor fue paralela a la de puesta en escena, fue un trabajo concatenado que llevó a definir un texto después de un tiempo de haber estrenado la obra. Fue organizado a través de una secuencia de ocho cuadros que se pueden leer de manera independiente (este texto se encuentra en proceso de publicación, ver en anexos).

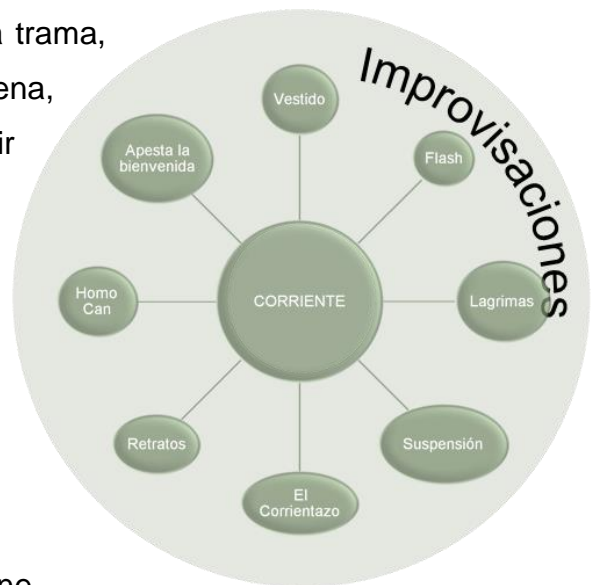


Ilustración 3. Distribución dramática de *Corriente*

Esta forma de escritura teatral, tiene arraigo en la definición de dramaturgia que postula Barba (2007)<sup>5</sup> y donde define esta *labor como una tensión dada entre el encadenamiento y la simultaneidad de acciones, que a su vez, deben estar compuestas como un tejido.*

<sup>5</sup> Ibíd. Pág. 13

### 2.2.5 Puesta en Escena

Para abordar este componente, se hará referencia permanentemente a conceptos de técnica teatral, describiendo e interpretando cómo se conjugan en la concepción y construcción de la obra.

Para tal fin, daremos apertura al concepto de *puesta en escena*, tal y como lo menciona Pavis (1998).

A. Veinstein propone...: En una acepción amplia, el término de puesta en escena designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: decoración, iluminación, música y trabajo de los actores {...}. En una acepción estrecha el término de puesta en escena designa la actividad que consiste en la organización, dentro de un espacio y un tiempo de juego determinados, de los distintos elementos de interpretación escénica de una obra dramática. (Pág. 362)

A propósito de esos elementos (los que intervienen en la composición escénica: espacio, utilería, actores, personajes, música, escenografía) en “Corriente” se trabajó desde la noción de espacio no convencional, donde la obra se ajustara a las condiciones del espacio y no el espacio a los requerimientos del montaje, es decir, la obra debía funcionar más allá de una superficie específica con determinadas dimensiones, una ubicación preestablecida del público e iluminación y sonido irremplazables.



*Función realizada en una superficie desnivelada con público de un parque metropolitano. Ilustración 4. Archivo personal. 2013*

En cuanto a la dirección de la obra, se contó con la participación de un nuevo director, y aunque el teatro de calle seguía siendo el lenguaje sobre el que

el grupo edificaba sus obras, esta vez se ponía en tensión lo existente que se había adquirido desde lo empírico, frente a una nueva mirada del teatro alimentada por otras corrientes teóricas y diversos referentes teatrales.

Esta condición propició una forma de trabajo diferente a la acostumbrada, incidió en el montaje desde su concepción hasta su ejecución. Pero la función del director en este montaje era complementaria al resto de responsabilidades del equipo, convirtiéndose en el organizador del texto, o sea el “dramaturgo” planteando una estructura y las conexiones entre los cuadros que surgieron producto de los materiales improvisados por los actores y las actrices, de la misma manera determinó las características de la plástica de la obra, generando una línea que tenía en cuenta texturas, colores y olores.

### **2.2.6 Espacio no convencional y aproximaciones poéticas**

Asumir el espacio desde lo no convencional e indagar en una poética diferente a la de las anteriores creaciones del grupo, llevó al equipo de trabajo a definir que la obra estaría dispuesta para realizarse en espacios no convencionales, enfatizando en la calle como un escenario posible, sin descartar la posibilidad de realizar la función en teatros de cámara, espacios que para el grupo guardan la característica de no convencionales, debido a que no se han explorado tanto como la calle.

Ubicar la calle como escenario, ha causado diferentes reacciones al interior del grupo, porque más allá de los fines sociales y políticos con los que se hace, interviene la construcción técnica de las obras, preguntándose varias veces qué determina que sea de sala o de calle. Para esto se ha tenido que acudir a algunos referentes. Así el grupo centra su atención en el Bread and Puppet y el Living theater de USA, el Teatro Tascabile de Bergamo, el Royal de Luxe, el Odin Teatret y Batida Teatro. Fijándose en ellos como referentes para el desarrollo de factores



técnicos en la amplitud de imágenes, el manejo del espacio, la construcción de personajes, la música en vivo entre otros.

El elemento que permitió apropiarse los factores técnicos, fue poner en diálogo lo técnico con lo orgánico del tema propuesto, es decir, una vez definido lo técnico, se acudió al dispositivo de dinamizar la relación entre el actor y personaje, donde no se debía ocultar al actor, sino por el contrario dejarlo intervenir olvidándose por momentos de sus personajes, para encontrar una organicidad que le proporcionara verosimilitud a la escena.

El “formato” de teatro calle y la idea de espacio no convencional para esta obra era primordial, pero mucho más relevante era el contexto social donde se presentara la obra, y la disposición de sus componentes en dicho contexto. Aquí se relaciona el planteamiento de Cruciani (1994):

En el estudio sobre los espacios teatrales, el teatro de calle requiere una atención más que hacia la historia de las formas (como la arquitectura del edificio o el escenario) hacia una sociología y una antropología del teatro: el objeto es la alteración del espacio cotidiano vivido a través de la extrañes del espacio de representación y sus modalidades

de ser actuado; y el valor que funda, acompaña y renueva la historia del espacio teatral, está en el hecho de que el teatro de calle es esencialmente 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 la radicalización del espacio como un área especial. (Pág. 130)



*Función realizada en espacio no convencional, con disposición frontal de público. Auditorio Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. Ilustración 5. Archivo personal. 2014*

El espacio reducido poniéndolo en tensión con la idea de inmensidad íntima<sup>6</sup> según G. Bachelard, surge en “Corriente” como factor determinante para generar atmósferas de intimidad y ensoñación<sup>7</sup>, esto confrontado con la condición que tienen los escenarios de calle y al aire libre, donde la lluvia, el sol, los sonidos o la incomodidad pueden estar presentes y distraer de estos matices que se le quieren otorgar a la obra.

Uno de los materiales que fue tomando forma fue la idea de una estructura donde colgaran los recuerdos, fotografías, objetos y vestuarios; una torre central a la que todos los personajes pudieran acudir para reabastecerse de elementos y dar vitalidad a las escenas.

El componente del espacio, que estaba concebido desde lo escenográfico, se convirtió en el lugar donde los personajes exponían su intimidad, de allí extraían sus elementos para intervenir en las escenas, pero también era la torre de sus recuerdos y denuncias. Por otro lado como función técnica servía para concentrar la atención de los espectadores, gracias a su altura y funcionalidad.

### **2.2.7 Componente Plástico**

Acerca del componente plástico de la obra, entendiendo este como todos aquellos elementos visuales que aportan a la puesta en escena y que son externos al cuerpo del actor, Pavis (1998) define:

---

<sup>6</sup> La inmensidad está en nosotros. Está adherida a una especie de expansión de ser que la vida reprime, que la prudencia detiene, pero que continua en la soledad. En cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil. La inmensidad es uno de los caracteres dinámicos del sueño tranquilo. (Bachelard, 1997, Pág. 119)

<sup>7</sup> La inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. Sin duda, el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de infinito. (Ibíd., pág. 220)

El arte que, <por oposición a las artes congeladas de la pintura y la escultura podemos denominar *plástica animada o plástica viva*>... Bablet (1975) denomina plástica escénica a todo aquello que las artes plásticas crea para el escenario; a iniciativa del director de escena y al mismo tiempo que él, el escenógrafo es el responsable – de la puesta en escena plástica del drama. (Pág. 342)

Se optó por incluir elementos comunes que los personajes o las situaciones requerían, otorgándoles un nivel de símbolos que aportaran significado en diferentes momentos, para aclarar o potenciar la funcionalidad de algunas acciones o textos.

Bajo esta idea, se abordaron elementos, colores y volúmenes que fueran comunes a la calle. Se obtuvo apoyo de la fotografía para el diseño visual de los personajes, de las escenas y de los objetos que intervienen en la obra. Este trabajo se desarrolló desde la experimentación digital fusionando imágenes y probando una posible plasticidad de la obra en su conjunto.



*Construcción experimental de imágenes que intervienen en la obra. Tema: Ruido en la ciudad. Ilustración 6. Archivo personal. 2013*

También se experimentó con la música en vivo, no desde los actores como el grupo acostumbraba, sino desde una persona que pudiera dedicarse a esta función a lo largo de la obra. Para ello se elaboraron pistas digitales sobre las cuales se intervenía con instrumentos en vivo.

### 2.2.8 Actor/actriz

Continuando con la categoría de puesta en escena, para la actuación, el equipo de actores se enfrentaba a nuevas propuestas que involucraban distanciamentos<sup>8</sup>, cantos, caracterizaciones, y una indiscutible naturalización de las acciones. Quería evitarse la dramatización y debía procurarse una teatralización<sup>9</sup>, es decir no quedar en un aspecto formal de las escenas, para evitar caer en lo aparente del drama.

Se preestableció el no uso de lo recurrente a nivel actoral en otros montajes del Colectivo, se evitaría entonces, los personajes colectivos, la construcción de coros, los zancos y las formas convencionales con que el grupo venía asumiendo el ejercicio actoral, es decir desde estereotipos de personajes y construcciones formales que se asemejaban al cliché.

Los personajes y actores/actrices se ubicarían en situaciones cotidianas, en todo aquello que se vuelve habitual, esto para exaltar la premisa de lo común y corriente, pues la obra exigía que pasaran inadvertidos, a excepción de los focos escénicos preestablecidos.

En cuanto a la función de la voz en relación a la poética de la calle, merecía un tratamiento especial, pues no era suficiente memorizar un texto y replicarlo en escena. La labor además de ser ardua e insistente, como en diferentes grupos, ubicaba el trabajo de texto con especial prioridad; se pedía al grupo de

---

<sup>8</sup> Herramienta fundamental para llevar al espectador del plano de la contemplación al de la acción. Pero a pesar de tener finalidades de carácter práctico, los medios utilizados deberán ser de carácter artístico y se ubicará más que todo en el juego entre el nivel sintagmático y el paradigmático, el eje de equivalencias. El efecto recurre a un amplio arsenal de lenguajes verbales, no verbales y paralingüísticos. (García, Pág. 162)  
Una representación distanciada es una representación que permite, a la vez, reconocer el objeto representado, pero también tornarlo insólito. Brecht, 1948. (Avella, pág. 101)

<sup>9</sup> Teatralizar un acontecimiento o un texto es interpretarlo escénicamente utilizando escenarios y actores para resolver la situación. El elemento visual del escenario y la <puesta en situación> de los discursos son las marcas de la teatralización.

Por lo contrario la dramatización se refiere únicamente a la estructura textual: dialogación, creación de una tensión dramática y de conflictos entre los personajes, dinámica de la acción (dramático y épico). (Pavis, 1998, pág. 436)

actores/actrices que lo que se dijera debía entenderse (en su significado o intención) restándole importancia a temas de afinación o melodía que adquiriera la forma de la voz.

Después de preguntarse acerca de ¿cuál era la funcionalidad de la voz en relación al texto y el canto para el teatro de calle?, se decidió incluir medios electrónicos y tecnológicos como lo son micrófonos, pedaleras y consolas de sonido que ayudaran a potenciar ésta labor, encontrando un trabajo que repercutió en la creación de atmosferas desde la emisión de la voz, con modulación de volumen y con efectos de distorsión y ecualización.

### 2.2.9 Formación del actor – actriz

Tres variantes entran a dinamizar la idea de la formación en el Colectivo Teatral Luz de Luna: el entrenamiento, los aportes externos y la formación actuarial.

El entrenamiento es asumido como un laboratorio que permite indagar y explorar, buscando solventar falencias y potenciar habilidades. Esta variante, es diseñada en dos dimensiones, la primera de forma individual en donde cada uno de sus actores y actrices, a partir de una evaluación plantea una proyección cuyo objetivo es trabajar en las dificultades para superarlas, premisa que se va transformando de acuerdo a los procesos creativos que van surgiendo; y la segunda dimensión es de carácter colectivo, donde se trabajan aspectos grupales para las creaciones como la música. Este espacio cuenta con un registro escrito en las dos dimensiones.



*Ilustración 7. Formación del actor/actriz en Luz de Luna*

Por otro lado los aportes externos, se configuran en una variante no constante, pues se desarrolla de acuerdo a las necesidades que van demandando las creaciones que se van asumiendo, y que no pueden ser asumidas por los integrantes del grupo, ya sea por desconocimiento o por la intención de oxigenar la práctica y contar con otros puntos de vista.

En cuanto a la formación del actor/actriz, esta variante se nutre de las dos anteriores, pero bajo la misma dinámica de responder a necesidades que aparecen en el ejercicio creativo. Aquí, se incluyen trabajos o indagaciones, que no son solo prácticas sino también conceptuales o teóricas, acudiendo a la consulta de fuentes o a la investigación, para comprender y definir lo relacionado con la obra.

Este componente es indispensable para el grupo por la relación pedagógica que establece en la manera en que el grupo asume los procesos de creación teatral. Así, el referente sobre el que se apoya el grupo para abordar el componente de Formación, son las reflexiones académicas y prácticas del Institute Study Theatral Anthropology ISTA, por Fabrizio Cruciani (2007).

Existieron culturas y poéticas distintas detrás de las diferentes experiencias, pero es constante la reflexión sobre el proceso creativo, reflexión que es expresión de una cultura y una poética dinámica.

En el teatro no hay leyes, explicaba Copeau, pero resulta útil creer en ellas para trabajar: la búsqueda de leyes en los directores – pedagogos, es una dimensión necesaria del hacer más que una necesidad teórica del conocer. La pedagogía como creatividad en el acto es la realización de la necesidad de crear una cultura teatral, es decir una dimensión del teatro que los espectáculos satisfacen parcialmente y las utopías explicitan como tensión. (Pág. 40)

Partiendo del anterior concepto, se diseñaron diferentes actividades y tareas para que los integrantes del grupo indagaran sobre elementos constitutivos de la escena, entre ellos se destacan:

1. Explorar la relación entre acción,<sup>10</sup> situación,<sup>11</sup> actor/actriz y personaje, desde la premisa de cuestionar los terrenos seguros del actor para encontrar lo común y corriente de la cotidianidad.
2. El entrenamiento desde la resistencia física, factor determinante para la obra, pues se requería de una elaboración de la presencia<sup>12</sup> escénica. En “Corriente” los actores/actrices estarían todo el tiempo en escena, no se utilizarían trasescenas y esto demandaba otra disposición y preparación diferente a la acostumbrada en las otras obras del grupo.
3. El detalle<sup>13</sup>. Se hizo énfasis en la elaboración e importancia para cada componente, acudiendo a la repetición para conseguir un diseño de movimientos y texto, y así llegar a una posible organicidad del cuerpo. La elaboración del detalle, requirió dedicación y precisión, no se trataba solo



*Exploración teatral en la conmemoración de la muerte de Carlos Pizarro en el cementerio Central Ilustración 8. Archivo personal. 2013*

<sup>10</sup> A pesar de que tengan lugar dentro de un contexto caracterizado por la ficción, las acciones del actor tienen que ser reales en su sustancia, auténticas acciones psicofísicas, y no vacía gestualidad. En el nivel de organización primario, el del *bios* escénico, la eficacia de las acciones depende de que sean un verdadero y auténtico trabajo que transforma la energía física y mental en una acción capaz de incidir en el sistema nervioso de los espectadores y guiar su atención. (Barba & Savarese, 2007, pág. 87)

<sup>11</sup> La situación puede ser reconstituida a partir de las acotaciones, de las acotaciones espacio-temporales, de la mímica y la expresión corporal de los actores, de la naturaleza profunda de las relaciones psicológicas y sociales entre los personajes y, de modo más general, de toda indicación determinante para la comprensión de las motivaciones y de la acción de los personajes. (Pavis, 1998, pág. 425)

<sup>12</sup> A través de la forma que utiliza y compone la relación peso-equilibrio, la oposición de los movimientos, la composición de las velocidades y los ritmos, el actor permite al espectador no solo una distinta percepción del cuerpo, sino también una distinta percepción del tiempo y del espacio. No un “tiempo en el espacio” sino un “espacio-tiempo”. Solo dominando la oposición material entre peso y columna vertebral, conseguirá el actor dominar una norma, en su propio trabajo, con la cual afrontar todas las demás oposiciones físicas, psicológicas, sociales que caracterizan las situaciones que él analiza y articula en su proceso creativo. (Barba & Savarese, 2007, pág. 372)

<sup>13</sup> El detalle es asumido en el grupo, como una parte integradora que se hace fundamental en la generación de sentido para el todo del que hace parte e integra.

de ajustar o limpiar escenas y acciones, correspondía a fijarse en que cada elemento, por pequeño o grande que fuera, aportara a la construcción de sentido que se requería. Aquí también intervino la posibilidad de quitar, desechar, eliminar, reciclar, reconstruir y reconfigurar los materiales escénicos en sus diferentes momentos de creación.

En cuanto al detalle es necesario hacer referencia a lo que describe Eugenio Barba (2007), respecto a la plástica según Meyerhold.

Para Meyerhold, la plástica –una palabra clave para él- es el dinamismo que caracteriza la inmovilidad o el movimiento.

Un diseño de movimientos escénicos es necesario para volver perspicaz al espectador.

“los gestos, actitudes, miradas y silencios, establecen la verdad en las relaciones humanas.

Las palabras no dicen todo. Es necesario entonces un diseño de movimientos escénicos para situar al espectador en posición de observador perspicaz {...} las palabras valen para el oído, la plástica para los ojos. La fantasía del espectador trabaja bajo el impulso de dos impresiones: visual y auditiva. La diferencia

entre el viejo y nuevo teatro consiste en que en este último plástica y palabra siguen cada una su propio ritmo, a veces sin coincidir” (Pág. 183)



*Diseño visual para el vestuario del personaje Lula. Ilustración 9. Archivo del grupo. 2012*

4. La exploración textual. Desde los poemas se encontraron rutas para ejercitar el trabajo vocal, que consistió en el canto y la palabra, convirtiendo algunos de los poemas en canciones, tergiversando los acentos, relevando la sonoridad de las vocales o de las consonantes. De la misma manera se iba acompañando esta exploración con partituras corporales diseñadas por cada uno de los actores; partituras que en determinados momentos se intercambiaron para poner en dificultad las seguridades y orientar el



proceso de formación del actor hacia la complejización de las acciones vocales y/o físicas, en la idea de crear en el actor una disciplina y metodología en la manera de concebir sus propias acciones y demás actividades.

Para el trabajo físico del actor/actriz se propuso una metodología de entrenamiento individual desde Grotowski (1970).

Debido a las particularidades con que se planteó la construcción del proceso de creación de “Corriente”, se contó con la participación de tres maestros externos que realizaron aportes específicos en diferentes áreas. Los aportes disciplinares estuvieron encaminados e implementados de la siguiente manera:

**Cesar Badillo: construcción de acciones en la creación colectiva.** Los aportes de este taller, se centraron en un repaso técnico de algunos elementos como el monólogo, el soliloquio y el conflicto, para luego conjugarlos con situaciones donde se ponía el espacio, el tiempo y los personajes. Esto configuró una serie de materiales escénicos para delinear con mayor precisión la construcción en torno al tema preestablecido.

**Ricardo Carvajalino: voz y canto para la escena.** En este caso la obra se iba a desarrollar en espacios no convencionales, teniendo la calle y sus particularidades como escenario; la voz era un factor determinante debido a la cantidad y calidad de textos que se iban involucrando. El trabajo de ritmo se convirtió en el elemento central de esta exploración, puntualizando en el ritmo del actor en escena y la relación con sus textos. Otros factores como la proyección y el canto no fueron abordados a cabalidad y tuvieron lugar en otros momentos posteriores al taller.

**Juan Gonzáles Fiffe (Cuba): dramaturgia y puesta en escena.** Se contó con la experticia del maestro, para viabilizar metodológicamente el trabajo

escénico por medio de la improvisación, componente que se trabajó con mayor dedicación, al igual que la trama, el personaje y el carácter poético de la obra en su conjunto. Aunque los aportes de este maestro eran de alto valor para el momento de la obra, no se aprovecharon en su totalidad debido al cambio de elenco que vivió el grupo, pero se implementaron algunas de las herramientas aprehendidas para la finalización de la obra.

## 2.2.10. Develaciones

### 2.2.10.1 “Re-evolucionar”<sup>14</sup> el carácter de los personajes en el grupo.

Este montaje dio cuenta de la incidencia e impacto de la violencia física y psicológica de personas del común, llevó al grupo a identificar los roles de los sujetos involucrados, más allá de la categorización de víctimas y victimarios, convirtiendo este postulado en punto de partida para crear los personajes de la obra. Se rompió con la tradición del grupo de asumir los personajes desde dos polos: “los buenos y los malos”. Lo que repercutió en la idea de caracterizar los personajes de manera muy natural, muy corriente.



*Diseño visual para el vestuario y utilería del personaje Tyson. Ilustración 10. Archivo del grupo 2012*

Por ejemplo en el cuadro designado *El Corrientazo*, el actor que representa al personaje de James, hace referencia a su vida personal. En la dramaturgia y

<sup>14</sup> El grupo venía en la repetición de la forma de construir y finalizar los personajes de las obras, su parecido entre obra y obra en cuanto a tono actoral era muy similar, entonces era necesario cambiar esa dinámica, sin desechar lo que ya se había conseguido, pero abracando nuevos terrenos escénicos, con otras pretensiones estéticas. Las propuestas de personajes, por sus riesgos e investigaciones evolucionaron de los personajes de panfleto a personajes con conflicto.

puesta en escena, el actor se distancia de su personaje, tomando el micrófono interviene frente al público.

**Actor que interpreta a James:**

Mientras él juega a vender para vivir, yo me vendo para vivir.

No soy el que come hasta quedar lleno, son ustedes quienes me comen para satisfacer el hambre. Dos años de servicio militar, una lista de opciones que ya se me han olvidado. Pero debo pararme cada mañana, pensar en las monedas del día. Sonreír con los chistes de la emisora y de mis compañeros.

Sí, tengo hambre, tengo rabia, tal vez no lo vean en mis ojos porque son pequeños, pero debo sonreír, debo venderme para vivir. (Luz de Luna C. , Corriente, 2013)

En Corriente, el distanciamiento se convierte en un recurso recurrente para acercar al espectador y generar un punto de conexión entre las situaciones teatrales aparentemente falsas y la cotidianidad de la realidad, alcanzando un grado de identificación con lo que pasa en escena.

**2.2.10.2** *Funcionalidad de la dramaturgia y la puesta en escena en relación al espectador.*

Luego de varias funciones y de intercambio de lecturas con algunos espectadores, se identificó que la obra no proporcionaba el 100% de la información, sino que arrojaba algunos elementos para que el espectador pudiera completar una historia o cadena de sucesos que componían el montaje. Aquí se vincula el concepto de recepción y arte del espectador propuestos por Pavis (1998):

La actitud y actividad del espectador confrontado al espectáculo; la forma en que utiliza los materiales suministrados por el escenario para convertirlos en una experiencia estética. Se distingue:

-la recepción de una obra (por un público, una época, un determinado grupo). Es el estudio histórico de la acogida de la obra, el estudio de la interpretación propia a cada grupo y periodo;

-la recepción o interpretación de la obra por parte del espectador, o análisis de los procesos mentales, intelectuales o emotivos de la comprensión del espectáculo.

Confrontado directamente al objeto artístico, el espectador se ve literalmente sumergido en un baño de imágenes y de sonidos. Tanto si el espectáculo le resulta “exterior” o le engloba, tanto si le concierne como si le agrade, la recepción plantea un problema de estética y parece justificar lo que Brecht denomina aun “arte del espectador”. Así quedaría invertida la perspectiva tradicional de la estética. Esta busca en la obra y en el escenario las estructuras mentales y sociológicas del público y su papel en la constitución del sentido. (Pág. 383)

El final de la obra está marcado por un texto que dice el actor que ha representado al personaje del Perro:

*(Se quita sus tacones y los deja colgados en la estructura. Se ubica en el centro del espacio. Se quita el bozal y el cuello.)*

**Tyson:**

Corriente: inicio-presentación, nudo-conflicto, desenlace-resolución.

Mentira, esto carece de estructura dramática.

Verdad, es una obra común y corriente.

Los desaparecidos no aparecieron

El amor, la guerra.

El dolor, el duelo.

Insistimos en un relato mientras nuestra realidad está fragmentada.

¿Solución?

¿Propuesta?

Esto es común y corriente



*Tyson luego de ser asfixiado por sus amos, cierra la obra. Ilustración 11. Archivo del grupo. 2013*

Dejemos de echar tanta carreta.

Gracias por venir, ustedes vinieron o nosotros vinimos

Ahora nosotros, actores y actrices, vamos a la tras escena para hablar de ustedes, gracias por darnos ese placer. (Luz de Luna C. , Corriente, 2013)

### **2.2.10.3 *Más allá del límite espacial***

Aunque la concepción de la obra no preveía su presentación en sitios cerrados, especialmente teatros convencionales, la dramaturgia y puesta en escena adquirieron una funcionalidad que rompió con esta condición; al presentarla en espacios con características convencionales, durante estas funciones, algunos detalles se tornaron relevantes, situación que difícilmente se logra en espacios abiertos.

Siendo así, se consigue que la funcionalidad del espacio de la cual se habló en los componentes de la puesta en escena, adquiriera sentido, consiguiendo una poética del espacio particular para la obra, que se construye a través de la relación de lo público y lo íntimo en el momento de la presentación.

## 2.3 Sonrisas Rojas

Obra estrenada en el año 2014.

**Sinopsis:** Una compañía de payasos que sueña con ser grandes circenses y vivir de su profesión, se lanza al ruedo para llevar a cabo las mejores demostraciones de su trabajo, involucrando al público con llamativos movimientos, grandes expresiones e intrépidas acciones, la tropa echa mano del juego, del ritmo, del baile y de la música.

Un director o trujamán, que va trazando el camino de los números, se vale de un sombrero convirtiéndolo en su única esperanza de vivir.

Con el paso del espectáculo queda al descubierto la realidad que viven, que es la de ser poco virtuosos en la ejecución de su puesta en escena. Músicos a-rítmicos de esquina, bailarinas des-coordinadas, malabaristas incompletos y una urgente necesidad de sobrevivir, alimentan la esperanza de continuar en la búsqueda de realizar un sueño, su sueño.

Es así como equívocos y errores van direccionando puntos de giro, que a través de un lenguaje sencillo, apoyado principalmente en la construcción de imágenes, configuran el show de los payasos.

“Somos... Sonrisas Rojas  
y queremos vivir de lo que hacemos”<sup>15</sup>  
(Luz de Luna C. T., 2014)

### 2.3.1 Línea temática

Tema: El rebusque de un grupo de teatro-circo.

Idea que no se distancia de la realidad que atraviesan varios grupos de teatro, es por eso que en la tarea de jerarquizar los posibles temas, surgió la noción del “rebusque”, encerrando la necesidad de sobrevivir, de resistir y persistir desde el arte. Situación que no compete exclusivamente al arte sino a la condición humana.

---

<sup>15</sup> (Luz de Luna C.T., 2014)

En la escena de *La Noticia*, los personajes mencionan cómo desde su profesión se ven afectados por decisiones burocráticas.

*Beto y La Crespa leyendo el periódico:*

Grupos de teatro y circo padecen alto riesgo de quedar en coma, el estado amenaza con dejar sin trabajo a actores, músicos, payasos, directores y todo aquel que esté involucrado en las artes escénicas.

*Ante tal noticia, La Crespa empieza a difundirla entre sus compañeros de trabajo, pero ellos empiezan a distorsionar tal mensaje.* (Luz de Luna C. , Sonrisas Rojas, 2014)



*El personaje de La Crespa lee en voz alta una noticia de interés. Ilustración 12. Archivo personal.*

Explorar un lenguaje que permitiera

desestructurar las convenciones con que el grupo venía desarrollando sus obras, no sólo en cuanto a temas, sino también aspectos técnicos, provocó trabajar la idea del valor del arte desde un grupo de teatro-circo, acercándose a la técnica del clown.

Esta situación se contrastaba con el momento por el que atravesaba el grupo, donde la premisa de “*vivir de lo que hacemos*”, adquiriría significado, pues al llevarla a escena, permitió redimensionar la situación y ver una fuente dramática de la cual se extraerían los diferentes momentos de la obra.

### 2.3.2 Métodos de creación

Para esta obra se partió de una idea en cuanto a la forma de trabajo relacionada con el laboratorio teatral. Ineludiblemente hay que referirse a Barba y Grotowski (1970) en este aspecto:

*El nombre de “Laboratorio Teatral” hace pensar en una investigación científica. ¿Es ésta una asociación apropiada?*

La palabra investigación no debe plantearnos la idea de una investigación científica. Nada puede estar más alejado de lo que estamos haciendo que la ciencia *sensu stricto*, y no sólo porque carecemos de calificación para ello, sino también por nuestra falta de interés en este tipo de trabajo.

La palabra investigación implica que nos aproximamos a nuestra profesión más como el artesano medieval que buscaba recrear en su bloque de madera una forma que ya existía. No tratamos de trabajar de la misma manera que el artista o el científico, sino más bien como el zapatero que trata de encontrar el lugar definitivo del zapato donde pueda encajar el clavo. (Pág. 21)

Con esta noción el grupo tenía como objetivo, generar y probar diferentes materiales según las pretensiones de creación que se ponían en juego para esta nueva obra. Para ello organizaron el proceso de creación de acuerdo al siguiente diagrama:

A diferencia de la obra Corriente, esta obra tiene otra disposición respecto a su método de creación. Guarda una estructura jerárquica de la cual se van desprendiendo los componentes que más adelante constituirán la obra en su totalidad.



Ilustración 13 proceso de creación para Sonrisas Rojas



Se relacionó la obra como un laboratorio de creación en el que se probarían diferentes capacidades a nivel individual y colectivo para componer el montaje, este Laboratorio estaría dividido en tres etapas por disposiciones de tiempo, donde cada etapa tendría un momento específico, siendo consecuente una de la otra. Se diseñó de esta manera, pensando en darle un lugar específico a cada una de las categorías enunciadas en el diagrama.

### 2.3.3 Dramaturgia.

El grupo se dio a la tarea de realizar la construcción dramática a lo largo del proceso de creación, es decir, no se partió de un texto previo o de autor. Para esta obra se tuvo en cuenta la definición del concepto de dramaturgia propuesto por Juan Antonio Hormigón:

El arte de composición de las obras teatrales. Desde el punto de vista de su significación estética, la dramaturgia se refiere a la esencia, función y estructura del drama y de los elementos que la integran, ya sean internos (fábula, personajes, lenguaje) como externos (composición, formas de construcción, composición y leyes de duración de las escenas). Todo lo anterior en función de la puesta en escena. (Fuentes, A. 2012. Pág. 49)



Ilustración 14. Estructura general de la obra por escenas.

La dramaturgia, se vio abocada a asumir una estructura de circo, es decir, no había un hilo conductor que permitiera relacionar un escena con la otra, en cambio, funcionaban números independientes

que se fueron conectando por relaciones de personajes que marcaban una línea temporal de la obra, donde a algunos de ellos les ocurrían cosas que permitían identificar un transcurso del tiempo dramático.

Tiempo dramático entendido como el tiempo en el que transcurren las situaciones, que aunque no guarda una temporalidad continua, si cuenta con un tránsito estableciendo una dinámica de ir adelante y atrás, sin que esto modifique lo que las acciones quieren revelar en torno al tema.

#### ***2.3.4 Exploración, experimentación y tejido***

Con personas que no integraban el colectivo, se crearon diferentes propuestas escénicas para intervenir en espacios no convencionales. No se pretendía consolidar una obra, sino una serie de historias que funcionaran por aparte.

Esas cortas historias debían estar estructuradas para mantener su autonomía y poderse presentar de manera independiente o en una secuencia de situaciones y números; para tal fin se improvisó sobre diferentes situaciones que tuvieran una forma definida, pero que a su vez permitieran entablar grados de relación con el espectador y que ellos pudieran tener una rápida lectura de estos números. Para este momento no primaba el virtuosismo en malabares, acrobacia y música, sino la capacidad del actor/actriz para interactuar con el público.

#### **2.3.5 Puesta en escena**

La técnica del clown era un lenguaje nuevo para el grupo, por tanto debía ser experimentado y apropiado. Aquí se involucraron las categorías de

concreción<sup>16</sup> y confirmación<sup>17</sup>, propiciando una búsqueda de insumos teóricos y audiovisuales que aportarán en la ampliación de un bagaje teórico y práctico para encaminar la técnica y el tema.

Teniendo en cuenta el planteamiento de Jara (2014)<sup>18</sup> respecto al clown, era necesario acercarse al trabajo de malabares, acrobacia y música para conseguir un dominio que permitiera elaborar personajes y no estereotipos graciosos. Quería evitarse la construcción de personajes que rayarían con la ridiculez de lo cotidiano, tampoco se quería algo que resultara ofensivo para el público, entonces se partió de las emociones para encontrar el tono de cada personaje y que esto fuera potenciado con las capacidades individuales en escena.

No se pretendían personajes cómicos<sup>19</sup> que provocaran la risa desde situaciones ridículas, se requerían personajes que encarnaran un conflicto, un punto de interés que resultara articulador con el resto de personajes y el público. El carácter de estos *clown's* debía tener un tono de seriedad y astucia para contrastar la realidad y expectativas que se generará en el espectador al momento de ver la obra.

---

<sup>16</sup> Esta fase de la creación pretende abordar de manera concreta el lenguaje y el tono que den cuenta del tejido de acciones, situaciones o imágenes que aparezcan de la exploración y experimentación, con el objetivo de consolidar la puesta en escena para atribuirle o dotar de sentido los elementos que se ponen en juego en la escena.

<sup>17</sup> Este planteamiento se puede equiparar a la posible conclusión de la dinamización de los hallazgos, es decir se convierte en la verificación de la funcionalidad del conjunto de los elementos o materiales seleccionados que ahora conforman la obra, en este caso el sombrero como objeto articulador, apareció con contundencia en esta fase de la creación.

<sup>18</sup> *Ibíd.* Pág. 17

<sup>19</sup> una primera distinción entre lo cómico en la realidad y lo cómico en el arte opone (1) lo risible (lo ridículo) y (2) lo humorístico. Entre (1) y (2) hay la misma diferencia que existe entre las producciones fortuitas de comicidad (una forma natural, un animal, la caída de una persona) y las producciones conscientes del espíritu y del arte. La risa espontánea en situaciones reales es “una risa sucia, la risa sin más, la risa de simple negación, el simple rechazo, de autodefensa espontánea” (SOURIAU, 1948, Pág. 154). Solo es verdaderamente cómico aquello que ha sido reelaborado por la invención humana y responde a una intención estética. (Pavis, 1998, pág. 81)

Siendo así, se tomó como referente los personajes *llamados carablanca y augustos*<sup>20</sup> para realizar una construcción particular que se distancia un poco de la imagen que se tiene de estos genotipos, pero que en esencia guardan su disposición frente a las acciones.

Este montaje debía tener un tono de Farsa, según lo expone Rivera (1993):

La farsa es un grito de rebeldía, una burla descarnada, una visión particular y audaz de percibir la verdad, una forma distinta de racionalizar, una fuga instintiva de un peligro determinado, una compenetración valiente y honesta en el trasfondo de las apariencias, puede ser también una investigación científica y profundamente humana en la psicología del hombre, una tesis en la recodificación de los valores, una proposición concienzuda o un anhelo intenso y espiritual de transformar la vida para mejorarla, (Pág. 191).

Los personajes de “Sonrisas Rojas” se sitúan en este género de farsa, pues recurren a la gracia y licencia que les da el clown, para hablar de situaciones cotidianas como pasar hambre, no tener disciplina, enamorarse, entre otras; para darle relevancia y centrar el foco de atención en la denuncia de situaciones, que se vuelven cotidianas o naturales en la actual sociedad Colombiana, por ejemplo el hecho de pasar hambre, aunque es una problemática social, ya es normal y se obvia la necesidad de darle solución.



Escena del Ballet. Ilustración 15. Archivo personal. 2014

<sup>20</sup> En el circo encontramos la pareja más famosa de payasos: el Listo y el tonto, *el Carablanca y el Augusto*. El primero representa la elegancia, la razón, la seriedad, el orden y las buenas costumbres; el segundo, la locura, el corazón, la inocencia, el caos y la transgresión. Juntos simbolizan la esencia del ser humano, la eterna contradicción entre lo que queremos y debemos hacer, entre lo que nos impone la sociedad y sus normas y lo que nos piden nuestro corazón y nuestras vísceras. Son las dos caras de la misma moneda, se necesitan el uno al otro, se complementan. (Jara, 2014, pág. 32)

Al respecto, se evidencia una relación con la idea de “*La función debe continuar*” en la escena de *Ballet*:

**Beto:**

Y ahora ballet.

*(Cuatro músicos entran al espacio, llevan un violín de aproximadamente 30 cm, una melódica, un viejo y desajustado tambor y un rayador de cocina; con esto empiezan a tocar en compás de vals. Aparecen dos bailarinas de ballet (Las clown's) quienes repiten una serie de posturas técnicas de aquella forma de baile. Ellas grafican movimientos sin conseguir una finalización estilizada propia de la técnica. Una de ellas saca a la escena una charola metálica sobre la que su compañera se ubica, allí arman una postura de ballet semejando ser muñecas de porcelana y empiezan a girar. Pierden el equilibrio y caen. Al reincorporarse, una de ellas empieza a estornudar, la otra la sigue y rompen la coreografía. Los músicos, quienes han estado sin parar, se detienen y asumen el rol de bailarines para reemplazarlas.)*

### **2.3.6 Espacio**

Se propuso el espacio no convencional como alternativa inicial para el diseño de la obra, pero estaría diferenciado del uso que se le dio en “Corriente”, no se abordaría con la intención de trabajar lo íntimo y lo público, pues la obra tomó el rumbo hacia un espacio dramático abierto y con rasgos festivos. Con la idea de tomarse el lugar público desde los personajes para exaltar este ámbito, aproximándolo a la idea del artista popular callejero.

Como disposición de la escena, un biombo se convirtió en un lugar fantasioso del que podría salir cualquier cosa, no sería sólo una solución técnica

para la trasescena, sino que tendría justificación desde la construcción de acciones y situaciones.

### 2.3.7 Sonoridad

Se trabajó con música en vivo recurriendo a aspectos propios de las técnicas de circo, se realizaron intervenciones musicales con varios instrumentos de diferente calidad sonora y visual, por ejemplo el violín 1/32, la raspa con un rayador de cocina, el saxofón soprano, la lira infantil, los platillos, la melódica y tambores.

La música pregrabada se abordó con una sola pista musical para potenciar algunas escenas donde los actores/actrices no pudieran tocar. El aspecto sonoro-musical se propuso para realizarse en vivo; los actores debían asumir un instrumento musical y generar propuestas que aportaran en este componente; factor que ha estado en algunos montajes y en la formación actoral del grupo, donde todos los actores/actrices se van acercando y tocan diferentes instrumentos musicales, casi siempre de manera empírica.



*Exposición de cada uno de los personajes y uso de la música en vivo. Ilustración 16. Archivo personal. 2014*

Dando continuidad a lo sonoro, con la voz se evitó la descripción desde la palabra, se trabajó más sobre los sonidos onomatopéyicos y guturales, aportando a una característica de sonidos propios para la obra. Se involucró un estribillo musicalizado para que fuera quedando como un elemento de recordación en el público.

### 2.3.8 Elaboración plástica

Una condición para el equipo de trabajo era involucrar tres colores (rojo, blanco y negro), esto era un riesgo porque podría parecer una obra monótona para la calle; el Colectivo busca no encasillarse en la analogía de carnaval-color/teatro de Calle, se aparta de la asociación de muchos colores como algo festivo y alegre, para en cambio generar otras estéticas desde el color, por ejemplo desde la sobriedad o uniformidad.

Se propuso el uso mínimo de elementos que debían ser funcionales para la interacción con el público y el desarrollo de los números con el objetivo de realizar una puesta en escena minimalista desde sus aspectos técnicos, es decir que no requiriera de grandes estructuras o elementos, y en cambio buscara la riqueza de pequeños y pocos elementos.

El uso de la nariz<sup>21</sup>, tendría que adquirir importancia entendiéndolo como un objeto que distancia el rostro de la cotidianidad, pese a ser un objeto pequeño, se convertía en una máscara que funcionaba dentro del pacto ficcional que se realiza

---

<sup>21</sup> Jara (2014) hace una descripción respecto al uso de este elemento:

Se dice que la nariz roja de un clown es la máscara más pequeña del mundo (...) Con la nariz del clown, comienzo a ser y a estar payaso aunque yo no lo vea ni lo crea.

Con la nariz del clown, aun sin hacer nada, resulto entretenido para quien me mira.

Con la nariz del clown, mi aspecto se vuelve simpático.

Con la nariz del clown, la gente sonrío y ríe sin que yo lo pretenda

Con la nariz del clown, lo serio se vuelve cómico.

Con la nariz del clown, ya no se es más uno mismo, sin dejar de serlo.

Con la nariz del clown, tengo un nuevo poder que influye en mí y en el público. (Pág. 94)

con el público. Para potenciar esta relación, el maquillaje debía dar realce a algunos rasgos que tuvieran relación con cada uno de los personajes.

La intención de trabajar o explorar diferentes técnicas, en este caso particular la de clown, el ejercicio de dirección se encaminó a darle relevancia al carácter teatral más allá de pretender catalogar las puestas en escena desde técnicas particulares; es decir, cobró importancia lo que se quería decir aprovechando el cómo, con miras a indagar en una poética teatral según lo refería Pavis (1998)<sup>22</sup>.

### 2.3.9 Formación del actor – actriz

Con las particularidades de probar un nuevo lenguaje para la escena, en este caso el clown, el grupo se concentró en la reducción de objetos externos y la regulación del movimiento en escena, tomando la idea de *asociaciones* de Grotowski (1970).

Las asociaciones es algo que surge no sólo desde la memoria, sino del cuerpo, es una vuelta a una memoria precisa que no debe analizarse intelectualmente. Las memorias son siempre reacciones físicas. Es nuestra piel la que no ha olvidado, nuestros ojos los que no han olvidado. Lo que oímos puede todavía resonar dentro de nosotros. (Pág. 185)



*Jornada de ensayo e improvisación de acciones para la obra. Ilustración 17. Archivo personal. 2014*

Siendo así, el actor/actriz partía de su propio cuerpo para otorgar el significado necesario a las acciones, a los juegos escénicos y a las relaciones

---

<sup>22</sup> *Ibíd.* Pág. 12



entre personajes, realizando un grado de asociaciones desde su memoria corporal para encontrar la relación con lo que se iba configurando como acción.

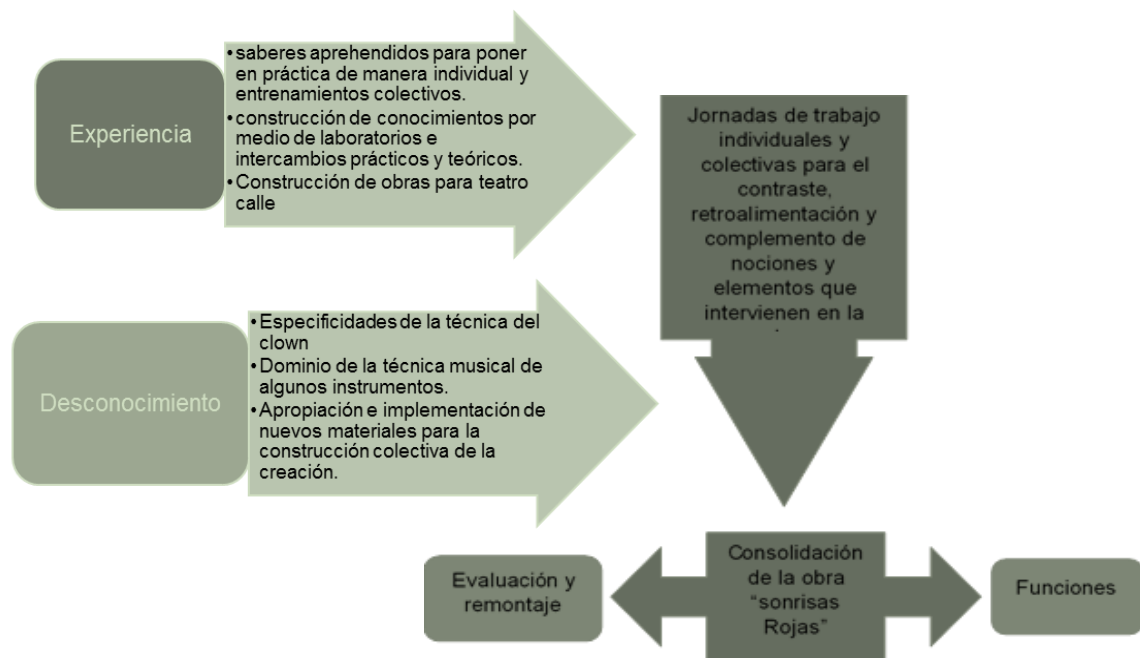


Ilustración 18. Formación del actor en Luz de Luna para la obra Sonrisas Rojas

Un elemento común para la construcción de las acciones estaba enmarcado en un punto de partida que involucraba tres colores y personajes llamativos de elementos sencillos y apariencia fría. La accidentalidad y desconocimiento del dominio de la técnica del clown, se tornaría en una posibilidad para la construcción de las acciones y situaciones.

Por otra parte se desarrollaron algunas tareas específicas para alimentar la idea general del montaje.

1. El ejercicio de nutrir los referentes teatrales, llevó al equipo de trabajo a retroalimentar su práctica y reflexión desde otras propuestas audiovisuales y escénicas.

2. Improvisar desde elementos característicos del clown, permitió perfilar las situaciones encontradas, definiéndolas como partituras y estructuras escénicas que mantenían su autonomía.
3. Para la construcción de esta obra se dedicaron jornadas específicas para trabajar áreas o necesidades puntuales del montaje como la música y la exploración de elementos para malabares.

### **2.3.10 Develaciones**

#### **2.3.10.1 *Sobre el texto***

Luego de reflexionar acerca de la necesidad de tener un texto o libreto, para luego hacer el montaje de la obra, el grupo se identificó con el concepto de genotexto, que expone Buenaventura (1985) así:

...el genotexto de un texto escrito para el teatro, como muy bien anota Anne Ubersfeld, es la práctica teatral. "En cierto sentido, la 'representación', en la más amplia acepción del término, es anterior al texto. El escritor de teatro, cuando no está metido en la producción teatral, no escribe, en todo caso, sin la perspectiva inmediata del objeto-teatro: la forma de la escena, el estilo de los actores, su dicción, el tipo de vestuario, el tipo de historia que cuenta, el teatro que él conoce". ...El escritor de teatro parte de la práctica teatral para desarrollarla o para transformarla... En resumen, la práctica teatral engendra textos que a su vez desarrollan y transforman esa práctica. (Buenaventura, 2014)

En este caso se insistió en la necesidad de escribir lo que pasaba en la escena, uno para ir haciendo memoria de lo que aparece sólo en la etapa de creación y dos, para poder contrastar las versiones del texto escrito que tendría la obra. Esta tarea sólo era posible si se llevaba de manera simultánea con el montaje.

### 2.3.10.2 *La potencia del conflicto*

Inicialmente el proceso arrojó una serie de situaciones dramáticas que bien podían articularse o no, evidenciando una ausencia de hilo conductor en la obra. Condición que llevó al grupo a reflexionar acerca de la temática puntual de la obra, encontrando que la importancia simbólica de un objeto, en este caso un sombrero, el cual funcionaba como articulador y movilizador de las escenas. De esta manera el grupo reorientó la idea de evidenciar el conflicto desde las tensiones entre personajes o las acciones que estos desarrollan.

Al inicio de la obra se encuentra la acción del sombrero

*En el centro del escenario, vistiendo ropa interior y un elegante sombrero*

**Beto:**

(El actor) Este es un grupo de payasos que quiere vivir de lo que hace... lo hacen, pero... *(Susurrando)* no son muy buenos.

Han traído su mejor vestuario, han limpiado y brillado sus zapatos para ustedes y solo esperan vivir de lo que hacen. *(Se quita el sombrero y lo deja en el proscenio), (saliendo) ellos quieren vivir de lo que hacen, de lo que hacemos.* (Luz de Luna C. , 2014)

### 2.3.10.3 *El espacio funcional*

Esta característica se convierte en uno de los hallazgos más relevantes de la obra; al encontrarse algunas dificultades por los espacios dónde la obra se iba a presentar y al no contar con una delimitación espacial específica para el público. Apareció la propuesta de incluir una alfombra donde se desarrollara la obra, convirtiéndose en un espacio funcional, porque los colores adquirieron realce, las acciones se focalizaban hacia un lugar específico donde el espectador centra su atención.

La alfombra como nuevo elemento aportó en la construcción de sentido en relación a las características del montaje, pues ya no se desarrollaba en cualquier espacio del asfalto o la madera, sino que ahora era en un sitio específico, que además de delimitar el escenario y focalizar las acciones, también enriqueció la parte visual de la obra, sumándose a las características del componente plástico.

Este aspecto, encuentra relación e identificación con la experiencia en la construcción y manejo del espacio no convencional que desarrolla el Odin Teatret, Barba (2007)<sup>23</sup>.

Al explorar la obra en espacios convencionales, se encontró que la dinámica del montaje permitía la versatilidad de la puesta en relación al público. Surgió el interrogante sobre qué determina la funcionalidad de una obra para cada espacio, concluyendo que hay propuestas que indistintamente de su espacio escénico, no afectan su espacio dramático y mucho menos su construcción dramática, por el contrario, quizás la fortalezcan. Contrastando esto con la experiencia del espacio no convencional en Corriente, se experimentó cómo el espacio incidía, no solo en la presentación de la obra, sino en la disposición del público para relacionarse con ella.

#### **2.3.10.4 *La no confirmación***

Según la planeación de la obra (*ilustración 16*), su última etapa estaba denominada como “confirmación” y ella comprendía la verificación y acabado en relación al ritmo y la plasticidad de la obra en general. En esta etapa se corroboraba la funcionalidad de los diferentes aspectos técnicos y dramáticos que se habían conjugado previamente, por ejemplo el ya mencionado caso de la función del sombrero en relación a la potencia del conflicto como hilo conductor de la obra.

---

<sup>23</sup> *Ibíd.* Pág. 14

Pero esta obra mantiene una tensión al no corroborar que su puesta en escena esté plenamente confirmada. Sigue retroalimentándose para ir definiendo su cuerpo. Desde el planteamiento de la dramaturgia abierta de Weiss o Brecht (Pavis, 1998), es un proceso, contraponiéndose a la idea de una forma terminada.

Es allí donde se encuentran posibles caminos por los cuales la obra puede seguir transitando, evidenciando hallazgos para reafirmar o para corregir cosas que se creían definidas, por ejemplo los recursos o los juegos en cuanto a malabares o la sonoridad, pueden ir mutando bajo la idea de mantener la esencia de que estos “payasos” no saben hacer lo que hacen en cada uno de los números de circo que le muestran al público.

Al realizar el anterior análisis, se evidencia la necesidad del Colectivo Teatral Luz de Luna de categorizar su práctica teatral y de generar una memoria que permita descubrir la particularidad que tiene el grupo a la hora de crear. Esta situación se va describiendo a lo largo de este capítulo, reflejando que es la primera vez que se aborda de manera organizada la reflexión acerca de cuáles componentes integran y toman relevancia en una creación.

Es importante referenciar que al comparar el análisis de las dos obras, se mantienen los componentes, aunque al abordarlos la relevancia que se le asigna a unos y a otros se diversifica. Por ejemplo en Corriente el espacio se convirtió en el componente de mayor relevancia determinando características para los otros componentes, aunque es innegable que éste a su vez se retroalimentó con los otros componentes que se dinamizaron desde la definición del tema, en este caso el duelo.

En Sonrisas Rojas, el componente de Puesta en escena, al estar transversalizado por la necesidad de explorar un lenguaje diferente para el grupo, como lo es el Clown, llevó a que la ruta para armar la obra se definiera desde ese

terreno. A partir de exploraciones e indagaciones en lo plástico y lo musical, se fueron consolidando los otros componentes.

Sin embargo, hay elementos comunes que cobran relevancia en las dos obras como: la improvisación que se ha posicionado como plataforma esencial en la que el grupo cimienta sus creaciones, abordándola como dispositivo que va más allá de la espontaneidad, para convertirla en dinámica de trabajo de la que los actores y actrices se van apropiando para convertirse en potenciales creadores, cuyo objetivo es aportar en otros componentes como la dramaturgia.

Por otro lado la labor del director al desarrollarse desde la idea de espectador de profesión, ha tenido que asumir otras tareas como la de la organización de la estructura dramática, así mismo, la definición y conexión de acciones y de textos, lo que abarcaría la dramaturgia.

## CONCLUSIONES

Para dar cuenta del proceso investigativo del presente proyecto entorno a ¿Cuáles son las características de los componentes de la creación teatral en Luz de Luna desde el 2011 al 2014?, se plantea lo siguiente:

Las categorías de este análisis se sitúan desde un carácter primario en relación al teatro, asumiendo como carácter primario, el hecho de tener como objetivo principal reconocer desde planteamientos ya existentes en el campo teatral, la práctica artística del Colectivo Teatral Luz de Luna, y desde allí descubrir, encontrar y evidenciar los componentes que intervienen en la creación teatral del Colectivo, determinando las categorías que fueron mostrando las rutas y metodologías de creación de las obras involucradas.

En ese sentido, se concluye:

### **Aproximaciones metodológicas**

En cuanto a las metodologías de creación de Luz de Luna, el presente estudio arroja que, el grupo no contaba con un diseño, método o ruta de trabajo plenamente definida, sino que ésta se construía en el “hacer”, evidenciando una forma menos sistematizada de los procesos.

El objetivo del grupo ha sido lograr un trabajo artístico con solidez, es decir un trabajo artístico con dedicación, capaz de retroalimentarse de nuevas miradas y de resignificar las ya labradas, para que pueda equipararse con otras propuestas artísticas desde nociones teatrales y también para defender una propuesta artística propia.

Objetivo que mantiene el vínculo territorial, entendiendo el territorio, no sólo como espacio físico, sino como las diferentes dimensiones sociales, económicas y culturales que lo componen, y que caracterizan los entornos en donde tiene lugar la práctica de Luz de Luna, en este caso, las características del barrio Atanasio Girardot de la Localidad Tercera de Santa Fe en Bogotá D.C.

De esta manera, identificar las características de los componentes en la creación teatral, se convierte en aproximaciones de una forma propia de trabajo encontrando como evidencia lo siguiente:

- El teatro que desarrolla Luz de Luna, es una manifestación artística de incidencia social, que se posiciona como plataforma social, en donde se visibilizan las dinámicas propias del entorno como la violencia, el desempleo, la desigualdad, la pobreza, entre otras; dinámicas que se vuelven relevantes, en el sentido de romper la naturalidad con que se les asume en la cotidianidad, dando paso a la posibilidad de reinventar el imaginario colectivo, para contrarrestarlas y propiciar nuevas alternativas de vida.
- El análisis revela que ha cobrado importancia y relevancia, algunas herramientas de la creación colectiva como método de trabajo, al adoptar la improvisación como método de construcción escénica.

La improvisación se configura como plataforma sobre la que se erigen las puestas en escena, pues proporciona materiales tanto en la actuación como en la dramaturgia y plástica de la obra. Entonces las metodologías de trabajo no sólo tienen en cuenta la realidad social, sino una noción de lenguaje artístico, proporcionado por las indagaciones del grupo en cuanto a la construcción de imágenes desde la búsqueda poética, entendiendo esta búsqueda como la idea de romper la naturalización de las condiciones



del entorno social. Situación que conlleva a la selección de materiales escénicos desde la improvisación.

A continuación se mencionan las rutas creativas de los montajes analizados:

En Corriente:



Esta ruta, es una síntesis del grupo, al crear desde la premisa de la violencia en Colombia y sus consecuencias en la actualidad, la denominamos entonces **teatro y violencia desde el espacio no convencional**, ruta que se convierte en la cartografía poética de la vida de una víctima de la desaparición forzada que ha vivido más de 20 años de impunidad.

### En Sonrisas Rojas:



La ruta planteada para Sonrisas Rojas, la denominamos **desconocimiento, un riesgo para aprovechar en la creación**. Ruta que partió de la necesidad grupal de explorar un lenguaje “nuevo” para el grupo, el Clown. Desde esa premisa se realizó una indagación compartida con actores y actrices que no integraban el grupo y que si contaban con experiencia en cuanto al trabajo de clown, situación que fue diseñando las otras etapas o categorías sobre las que se iría consolidando la puesta en escena.

Al igual que en Corriente, una de las premisas era desestructurar la forma en que el grupo venía realizando sus puestas en escena, situación que tomó

relevancia debido al relevo generacional y al cambio de los integrantes del grupo, que ahora buscan darle un aire “innovador” a sus propuestas.

De ahí que el abordaje de los componentes de la creación teatral, empezaran a resignificarse desde la práctica y la reflexión, y que gracias al presente análisis, se evidencie en dos posibles rutas para abordar el proceso de creación de una obra de teatro calle.

Las rutas de creación para cada una de las obras, aparecen producto del análisis. Es decir aunque cada una de las categorías que el grupo va concatenando, son producto de su trabajo a la hora de realizar un montaje, estas rutas se aclaran y se plantean de forma ordenada, gracias al análisis que aborda el presente trabajo. Sin embargo es importante mencionar que cada una de las categorías que conforman las rutas, inicialmente fueron planteadas como posibles puntos de partida en el trabajo de exploración, y al ponerlas en práctica, fueron apareciendo detalles que las hicieron particulares para cada uno de los montajes.

Estas estructuras o propuestas, se convierten en posibilidades con que se puede realizar un proceso de creación para la calle, en donde se presentan de manera ordenada etapas que cuentan con categorías o elementos, para acercarse a la creación desde la perspectiva del teatro calle.

### **Apropiación de componentes creativos**

Según las rutas de trabajo y basados en los referentes teóricos e información recopilada, los componentes creativos de Luz de Luna, se establecen de la siguiente manera:

La calle, como aspecto fundamental en la creación, es el espacio para realizar los montajes teatrales. El grupo aborda el espacio desde lo no

convencional configurándose en aspecto fundamental, provocando dinámicas particulares en los distintos componentes como las líneas temáticas, los métodos de creación, los aspectos técnicos y la formación del actor, componentes que hacen parte de la creación teatral de Luz de Luna. El espacio entonces se asume como categoría fundamental de la creación en el Colectivo.

Esa reconfiguración espacial, permite dar cuenta de la manera en que se transforma el ejercicio actoral para propuestas teatrales enmarcadas en la calle, no sólo como espacio no-convencional sino como espacio social, que demanda de un abordaje diferente pues al estar inserto en la cotidianidad y no plantear unos marcos referenciales, por lo menos no desde lo arquitectónico como en el teatro de cámara, requiere aprovechar las características que brinda cada uno de los entornos que se convierten en escenarios.

En las dos obras analizadas, se acude a herramientas no exploradas por el grupo en anteriores creaciones, aspectos como el distanciamiento y la técnica del clown, matizan el tono y el lenguaje artístico, reflejando en ello, la necesidad del grupo por dinamizar los dispositivos o la ruta de trabajo en la creación, con el objetivo de innovar en las formas de hacer teatro. Aspecto que se refleja en las rutas planteadas; y que en el caso de las dos obras analizadas, permitió dinamizar los procesos con nuevas herramientas teatrales, generando una disposición e implementación diferente de los componentes que el grupo tiene en cuenta a la hora de crear.

Crear estas rutas para los montajes permitió reconocer que el grupo al hacer teatro, asume una manera particular que lo lleva a renombrar lo que hasta ahora ha desarrollado en su práctica, y desde ahí dar cuenta de una innovación de su quehacer. Así mismo estas rutas se configuran en mecanismos que además de identificar la forma en que se ha transformado la práctica artística del grupo, refleja la función social del teatro.

Pretensión que se proyecta en la creación de un teatro contextualizado, actual, acorde con las necesidades de una sociedad y entorno particular, como el del territorio en el que se desenvuelve el grupo, situación que se evidencia en el análisis de los dos montajes, y que permite ver la dinámica y necesidad de desprenderse o abandonar “formas viejas” de crear, de hacer teatro, formas que fueron importantes en momentos particulares de la historia del Colectivo.

Entonces podemos decir que el grupo en la actualidad se encuentra resignificando cada uno de los componentes que tiene en cuenta a la hora de emprender y realizar nuevas creaciones, teniendo en cuenta las cualidades de la actual sociedad, sobre todo la más próxima, es decir la del territorio de la localidad tercera de Bogotá y desde ahí las de otras latitudes.

Al renovar la práctica del quehacer teatral, se alimenta la idea de posicionar el teatro como plataforma que, además de comunicar desde lenguajes artísticos que posibilitan la resignificación de la realidad desde la cotidianidad, también contribuye en la construcción social, situando el teatro en otras dimensiones, que no sean sólo las de entretener y divertir, sino de propiciar reflexión, inquietud, duda y crítica al contrastarlo con las condiciones reales del entorno. Así mismo, el teatro como plataforma, puede posicionarse como soporte fundamental en la transformación social, desde la reconfiguración de lenguajes simbólicos que permitan un análisis diferente de la realidad, para abordarla y asumirla de otras maneras no tan acostumbradas.

### **Formación desde la práctica teatral, el “Hacer”.**

Otro aspecto importante es dar cuenta de la relación de la práctica artística con la formación, para lo cual es necesario resaltar que la labor que desarrolla Luz de Luna cuenta con un vínculo comunitario y artístico en el aspecto formativo, debido a que genera espacios de formación artística que ha involucrado a jóvenes,

niños y niñas principalmente en el territorio de la localidad tercera de Santa Fe de la ciudad de Bogotá.

Espacios como la Casa de la cultura Leonardo Gómez o la Casa Descentralizada de la Cultura, las Artes y el Patrimonio de Santa Fe y los proporcionados por sectores como el teatro comunitario y teatro de calle, han propiciado una visión diferente frente a lo que significa ser artista. Visión que para Luz de Luna, se encuentra cimentada desde la idea de articular de manera crítica las propuestas artísticas con la dinámica social, es decir poder suscitar una reflexión acerca de las problemáticas que caracterizan la sociedad colombiana, a través de propuestas que no sólo las ilustre o las referencie, sino que las pueda resignificar desde propuestas estéticas, a partir de las obras y/o montajes.

La formación de los actores/actrices en el grupo entabla un constante diálogo entre los saberes disciplinares académicos y empíricos, pues aún mantiene la idea de considerarse un grupo de teatro profesional desde el hacer, lo que significa en la actualidad, que los procesos de montaje, y todo lo que de estos devienen, se consideren como espacios de formación e intercambio constante entre sus integrantes; construyendo y aportando en la visión que se tiene del artista y del arte en la comunidad.

De esta manera las características de sus integrantes se diversifican, al plantear el espacio del grupo como proyecto que va más allá de la posibilidad de hacer teatro, para atribuirle la cualidad de proyecto de vida y espacio vital. Así, ellos se asumen como actores, formadores y gestores.

Los estudiantes-actores/actrices de Luz de Luna, han querido solventar vacíos conceptuales y prácticos o experienciales, asumiendo el teatro como profesión y proyecto de vida, disponiendo los recursos necesarios (económicos, físicos y humanos) para potenciar un proyecto teatral que tiene incidencia de carácter social en el territorio al que está vinculado. Sin embargo sus referentes

artísticos, políticos y pedagógicos, requieren dinamización, en el sentido de nutrirlos y actualizarlos, para proyectar con solidez su función política.

La interacción de esos referentes vitalizan la práctica del grupo, pero en los últimos años y tal vez por considerarse ya un grupo de mediana trayectoria, dichos referentes, tanto en lo artístico como en lo político y lo pedagógico, si bien se han transformado desde la experiencia práctica, también y sobre todo, han tornado inamovibles en el sentido de considerarlos como principios ineludibles, afectando el desarrollo del proceso, que inevitablemente se ve trastocado por la realidad del entorno, y que de la misma manera exige la inclusión de nuevos planteamientos para hacer del grupo un proyecto vigente y necesario.

Situación que para los integrantes de Luz de Luna en la actualidad, los llama asumir el proceso del grupo como espacio dinámico, que no puede casarse con esquemas o estructuras que funcionaron en otras épocas y que obedecían a momentos particulares de la historia con la que hoy cuenta el grupo.

En los procesos de grupo que han sido principalmente empíricos, como en Luz de Luna, sistematizar la experiencia ha sido una dificultad. Sin embargo el trabajo se ha cualificado, al propiciar la adaptación de conocimientos y aprendizajes de la experiencia académica en una práctica artística permanente, pues el trabajo de los últimos años en el grupo, al tener en su elenco a estudiantes de la LAE se reconfiguró, nutriendo el desarrollo de algunas de sus creaciones, al poner en diálogo desde el terreno de la formación, la experiencia y la práctica constante del grupo, y los postulados conceptuales, teóricos y prácticos que arroja la dinámica de un espacio académico.

Esa adaptación de conocimientos producto del encuentro desde lo empírico y lo académico, aunque refleja una tensión, no ha sido antagónica, y si ha fortalecido los mecanismos y formas de abordar los diferentes procesos que el grupo se plantea, ya sea desde la creación o desde la formación. Enriqueciendo y

fortaleciendo dinámicas que agencian la concepción de descubrir y redescubrir conocimientos propios o afines a una práctica artística, en este caso la teatral, desde la percepción, la emoción, la sensibilidad, es decir desde otros campos que no necesariamente se vinculan a los métodos estrictos o absolutos de la ciencia.

Entonces el rol pedagógico, erigiéndolo en una plataforma de formación respecto al teatro de calle, se convierte en un campo de investigación, cuyas exploraciones pueden aportar en la configuración del perfil de un docente en Artes Escénicas, para enfrentar las actuales condiciones del sistema educativo, que aún no le ha otorgado importancia a la formación en artes y que como consecuencia nos plantea un panorama “desolador”, en el sentido de contar con muy pocas condiciones en términos logísticos y de necesidades materiales como salones o espacios acordes.

### **Aportes en doble vía**

Esta monografía brinda aportes al licenciado en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional en cuanto a:

La importancia de identificar la necesidad de mantener una práctica en el aprendizaje y enseñanza del arte, debido a la relación entre la sensibilidad, la emoción, la subjetividad y el pensamiento, vinculándolos con la vida, con la cotidianidad, sobrepasando los contextos sociales para propiciar espacios de construcción de conocimiento, que contribuyan a la consolidación de pensamiento y percepción artística, haciendo de estas prácticas experiencias significativas en los entornos sociales en los que se ubican los grupos.

La posibilidad de fortalecer los espacios académicos de la LAE a través de la inclusión de la práctica de teatro de calle y espacios no convencionales, así como otros lenguajes afines al arte dramático; potenciaría a los licenciados para incidir en otros escenarios prácticos y teóricos como la escuela, los grupos y



espacios no formales o no institucionales, aportando en la sistematización de instrumentos proporcionados por esta práctica, que permitan nutrir el campo de la pedagogía artística para producir conocimiento desde el reconocimiento de las condiciones educativas en marcos tanto institucionales como independientes.

De manera particular, los aportes de estudiantes de la LAE han incidido hacia Luz de Luna, en el campo creativo y pedagógico, generando espacios de problematización de lo artístico, pedagógico, social y político, cuestionando y evidenciado vacíos y relaciones entre la teoría y la práctica.

Desde este trabajo de grado, vemos que los estudiantes que cuentan con la experiencia de teatro de calle, amplían su bagaje en la práctica pedagógica y también profesional. Situación que les permite dinamizar herramientas a la hora de implementar los conocimientos técnicos para la realización de teatro en espacios no convencionales, como por ejemplo en el diseño y montaje de comparsas, proceso que exige el uso de espacios no convencionales y urbanos, así mismo para el desarrollo artístico en la escuela del grupo o en otros proyectos teatrales.

Teniendo en cuenta lo anterior, las características de los espacios, al no ser “espacios propicios” en los que se lleva a cabo o se desarrolla la práctica pedagógica por parte de los estudiantes de la LAE y para realizarla deben transformarlos; entonces la práctica de teatro calle se convierte en terreno fértil para proporcionar herramientas y dinámicas que aporten en la reconfiguración del espacio, como lugar y espacio de formación desde lo teatral.

Aporte que desde este trabajo se puede establecer inicialmente en reconocer la calle o los espacios no convencionales como espacios en donde también se pueden desarrollar propuestas artísticas, y por supuesto de formación, al asumirlas. Característica que indudablemente llevara a diseñar una propuesta diferente al abordarlo, pero que al acercarse a las descripciones de los montajes

analizados a la luz de los componentes de la creación teatral en Luz de Luna, se pueden encontrar herramientas que aporten en ese diseño.

Es así como la experiencia de Luz de Luna, como práctica de teatro de calle pretende aportar a un programa como la LAE, la reflexión sobre el espacio no convencional, al asumirlo, para enfrentar y de la misma manera solventar condiciones adversas como la no delimitación, los factores distractores como la lluvia, el ruido y la resignificación de lo público, suscitando reflexiones que surgen en los escenarios de práctica pedagógica.

Con el objetivo de plantear posibles rutas de trabajo como las que nos arroja el presente análisis, que puedan ofrecer herramientas para acercarse a una práctica teatral callejera, en el presente estudio, encontramos que al enfrentarse a un proceso de creación teatral para la calle, los componentes que intervienen, encierran la paradoja de ser tan universales como particulares, es decir, independientemente de la modalidad o el carácter, existen elementos constitutivos al hacer teatro, pero de la misma manera dichos elementos se abordan según los intereses, objetivos y condiciones del grupo creador, para así hallar un lenguaje y camino propio.

Todo lo anterior suscita una pregunta: ¿Cuál sería el aporte de la práctica teatral callejera al programa de artes escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional? Tema que se propone como una posible problemática para ser abordada en el futuro como un proyecto de grado.

Esperamos que este producto sea de gran utilidad para el Colectivo Teatral Luz de Luna, no sólo como posible sistematización de un periodo de su práctica, sino también como posible motivación para consolidar una metodología de trabajo en la creación, que si bien no puede ser planteada como fórmula, sí como herramienta que permita referenciar, dar cuenta y generar memoria de la práctica que se desarrolla, capaz de poner a dialogar la teoría con la práctica para nutrir su propuesta artística.

## BIBLIOGRAFÍA

Augé, M. (2000) *Los No Lugares, Espacios del Anonimato*. Barcelona. Editorial Gedisa.

Avella, J. (2004). *Terminología Teatral*. Bucaramanga: Corporación Compromiso.

Barba, E., & Savarese, N. (2007). *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de antropología teatral*. La Habana: Ediciones Alarcos.

*Bachelard, G. (1997). La Poética del Espacio. Fondo de Cultura Económica. Santa Fe de Bogotá*

Bauti, C. (2011). *Tránsitos de un hijo al alba*. Bogotá. Ediciones Recordis

Brecht, B. (1970). *Escritos sobre Teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Buenaventura, E. (23 de 09 de 2014). *Centro Virtual Isaacs*. Obtenido de <http://cvisaacs.univalle.edu.co/images/stories/NuevaEstructura/Artes/Teatro/EnriqueBuenaventura/pdf/TextosDelAutor/Ok%20La%20dramaturgia%20del%20actor.pdf>. Sep.23/14

Cruciani, F. (1994). *Arquitectura Teatral*. México: Gaceta S.A.

Fuentes, A. (2012). *Hormigón, J. A. El trabajo dramático y la puesta en escena, en AA. VV. Dirección escénica. Memorias del taller nacional. Colcultura, Bogotá. 1994. Tomada El dramaturgista y la deconstrucción de la danza*. Bogotá: Nomos S.A.

Grotowski, J. (1970). *Hacia un Teatro pobre*. México: Siglo veintiuno editores.

Conferencia de 1987 en revista *Máscara*, número especial de homenaje a Grotowski, Año 3, N° 11-12, octubre 1992

Hurtado, J. (2006). *El proyecto de Investigación, metodología de la investigación Holística*. Bogotá. Ediciones Quiron-Sypal.

Jara, J. (2014). *Clown, el navegante de las emociones*. Barcelona. Ediciones Octaedro, S.L.

Jhonstone, K. (1990). *Impro, improvisación y el teatro*. Santiago de Chile. Editorial cuatro vientos

Luz de Luna, C. (2013). *Corriente. Documento de trabajo en proceso de publicación*. Asociación Cultural Colectivo Teatral Luz de Luna, Bogotá.

Luz de Luna, C. (2014). *Sonrisas Rojas. Documento en Proceso de Publicación*. Bogotá.

Luz de Luna, C. T. (1 de 10 de 2014). *www.teatroluzdeluna.com*. Obtenido de <http://www.teatroluzdeluna.com/repertorio/sonrisas-rojas-1/>

Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Rivera, V. A. (1993). *La Composición Dramática*. México: Ediciones Gaceta S.A.

Sennett, R. (1977). *El Declive del Hombre Público*. Barcelona. Editorial Anagrama.

Vigil-Escalera, O. (2004). *Técnicas y métodos de Dramaturgia*. . La Habana: Unión