



Boletín

Voz a Vos

Licenciatura en Artes Escénicas

LENGUAJES EXPRESIVOS

Los caminos del actor

EDICIÓN N°13

JUN. 2022

UAN
— Universidad —
Antonio Nariño

FACULTAD DE EDUCACIÓN

Boletín
VOZ
a VOS
Licenciatura en Artes Escénicas

Rector
Héctor Bonilla Estévez

Vicerrectora Académica
Diana Isabel Quintero

Vicerrector VCTI
Guillermo Alfonso Parra

Director Fondo Editorial
Lorena Ruiz Serna

Coordinador Académico
Alexánder Llerena

Editora
Yuly Andrea Valero R

Diseño
Luis Nieves Gil



Perfil editorial

El Boletín **Voz a Vos** es una publicación virtual semestral editada por la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño- UAN, en Bogotá, Colombia.

Publica artículos de reflexiones académicas sobre la pedagogía de las Artes Escénicas y de resultados de los procesos de investigación creación, también reseña los eventos académicos y artísticos, nacionales e internacionales en los que participan nuestros estudiantes, docentes y egresados de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño.

El Boletín **Voz a Vos** está dirigida a artistas, investigadores, docentes y estudiantes.

devozavos@uan.edu.co

Editorial profile

The **Voz a Vos** Bulletin is a semi-annual virtual publication edited by the Teaching program in Performing Arts of the Antonio Nariño-UAN University, in Bogotá, Colombia.

It publishes articles of academic reflections on the pedagogy of the Performing Arts and research of creative processes, it also reviews the academic and artistic events, national and international in which our students, teachers, and graduates of the Teaching program in Performing Arts participate.

The **Voz a Vos** Bulletin is aimed at artists, researchers, professors, and students.

devozavos@uan.edu.co

Contenido

Boletín Voz a Vos 13 / enero a junio de 2022

4 Editorial

IV Coloquio internacional de escuelas de teatro: Lenguajes expresivos: Los caminos del actor.

5 Galán y los comunes: de-construyendo el héroe, reconstruyendo el relato.

Héctor Ángel Rincón Camargo

16 Quirón: Podcast de ficción histórica. Reflexiones sobre la Ficstoria como metodología de investigación/creación en artes escénicas.

Camilo Sastre.

27 Budo: como nenúfares en agua turbia.

Dubián Darío Gallego Hernández, Laura Milena Ortega Barbosa, Fabio Leonardo Pedraza Pachón, Javier Mican Rodríguez, Sergio Gabriel Quevedo Barreto, Cristian Martínez Castañeda, Edvar Andrés Bermúdez Marulanda, Angela María Pardo Bravo, María Camila Tafur Leal y Flor Giménez. Semillero de Investigación Cuerpo Testimonio, Dramaturgias Emergentes – Facultad de Artes-ASAB – Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

36 Títeres, el camino del objeto

Ramiro Velazco Correa – Universidad Antonio Nariño.

42 Instructivo para autores

Editorial

El IV Coloquio Internacional de Escuelas de Teatro *Lenguajes expresivos: los caminos del actor*, se realizó del 7 al 9 de abril, organizado por la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño, el programa de Arte Dramático de la Universidad Central, la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Sonora (México), el programa de Artes Escénicas de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas -ASAB- y la Red de Escuelas de Teatro – Ret Colombia, en edición semipresencial.

En esta cuarta versión el Coloquio fue un espacio que permitió el diálogo entre instituciones del ámbito académico y artístico para indagar sobre las tendencias, formas y perspectivas del quehacer de los artistas escénicos, con el propósito de reflexionar sobre los distintos campos laborales del actor.

Dando especial énfasis a la participación y el encuentro entre los estudiantes de las instituciones participantes. Algunas de las ponencias participantes se compilan en esta edición del Boletín Voz a Vos.

Galán y los comunes: deconstruyendo el héroe, reconstruyendo el relato.

Héctor Ángel Rincón Camargo.
hearinconc@correo.udistrital.edu.co
Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Resumen

En el presente trabajo se describe el proceso de creación y apuesta dramaturgical de la trama hilvanada alrededor de los acontecimientos que rodean el final y destino de la rebelión comunera. En torno a la figura de José Antonio Galán y de los comunes: masas inconformes de hombres y mujeres marginadas. Se pretende reflexionar de manera detallada y sincera los puntos de inflexión creativa que invocaron la escritura y dieron forma a las tres escenas que hasta el momento han sido escritas.

Palabras clave: Dramaturgia, identidad, héroe

Abstract

The present work describes the process of creation and dramaturgical commitment of the plot woven around the events that surround the end and destiny of the community rebellion. Around the figure of José Antonio Galán and the commons:

dissatisfied masses of marginalized men and women. It is intended to reflect in a detailed and sincere way the creative turning points that invoked the writing and shaped the three scenes that have been written so far.

Keywords: Dramaturgy, identity, hero.

Introducción

El proyecto tiene como fin la escritura de una obra teatral. Ha surgido en el espacio de investigación del semillero TYMH, adscrito al grupo de investigación La voz y la palabra de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Espacio caracterizado por tener autonomía creativa, estimular la investigación-creación y proyectar el ejercicio teatral desde la academia hacia la ciudad. Desde su creación en el 2010, el semillero, bajo la tutoría del docente Camilo Ramírez Triana, y desde la proyección, en la sala Vargastejada creada en el 2014, planteó la “ficstoria” como

concepto unificador y potenciador de la labor que en estos espacios se cobija, y que recoge en Ramírez, C. (2018). FICSTORIA, Aforismos para el Teatro de Ficción Histórica. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.:

“Estos cuatro rasgos pueden tenerse por inclinaciones temáticas en el ámbito de la investigación sobre el Teatro Fictórico, que sirvieron para perfilar los aforismos. Entiendo que el motivo de esta *Investigación(In)* son las relaciones de la historia con el teatro, con los actores y con el público; que la *Critica(Cri)* consiste aquí en la lectura a contrapelo de la historia; que la *Creación(Cre)* tiene que ver con el encuentro sensible con el pasado, con lo otro, con el público, a través de la dramaturgia, la puesta en escena, y la actuación, y que la *Pedagogía (Pe)* habla de la comprensión y conocimiento de la Fictoria, para el incremento del disfrute.”

Hasta el presente, han hecho parte del semillero numerosos proyectos de investigación. Descritos en Semillero

Tymh (2022) Para una memoria del Semillero TYMH, Teatro y Memoria Histórica 2010-2022. Proyecto Curricular de Artes Escénicas Facultad de Artes ASAB Universidad Distrital Francisco José de Caldas:

2010 – Puesta en escena de “La Traición, tres estudios dramáticos sobre Tomás Cipriano de Mosquera”, trilogía que se presentó como parte del proyecto de investigación del docente de planta nuevo Camilo Ramírez.

2011 – Taller de dramaturgia para el teatro histórico, con participación de Mayra Barragán y Andrés Zamudio (Estudiantes PCAE ASAB)

2012 – Producción de la serie de radioteatro histórico “La Rebelión de los Artesanos”, sobre los movimientos sociales y políticos de mediados del siglo XIX, las sociedades democráticas de artesanos y el llamado “golpe de Melo” de 1854.

2013 – Producción de la serie de radioteatro histórico “Espejos de Agua.

2013 – Publicación del libro de investigación “Vigencia del Teatro Histórico” de Camilo Ramírez Triana, editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

2014 – Investigación creación “Opus Póstuma”.

2014 – Apoyo a la construcción de la sala “Vargastejada”, con egresados del TYMH, un espacio escénico independiente destinado al estudio, la producción y la divulgación del teatro histórico en la ciudad de Bogotá.

2014 – Investigación creación dramaturgía sobre Luis Vargas Tejada, dramaturgo y político colombiano, en asocio con la recién fundada Sala Vargastejada. Genera el texto dramático “El Hijo de las Dagas” de Jonatan Camero, líder estudiante del semillero TYMH. Apoyo del PCAE.

2014 – Montaje y puesta en escena de la obra “El Hijo de las Dagas” de Jonatan Camero.

2015 – Socialización de productos de radiofonía de ficción histórica, “Viaje al sur”.

2015 – Socialización de productos de investigación creación, obra “Opus Póstuma”, que se presentó en asocio con la sala “Vargastejada” de Bogotá.

2015 – Proyecto de investigación creación apoyado por el CIDC sobre el río Magdalena. Genera el texto dramático “Yuma, el río del país” de Camilo Castro

estudiante integrante del semillero TYMH.

2015 – Montaje y puesta en escena de la obra “Yuma, el río del país” de Camilo Castro con producción y apoyo de la Sala Vargastejada de Bogotá.

2016 – Proyecto Caldas de investigación creación, financiado por el CIDC

2017 – Escritura dramática de “Pasquinos” y “La Recua Chica”, primeras obras del proyecto “Caldas” sobre la figura del sabio.

2017 - Escritura dramática de “Caldario”, tercera pieza del proyecto “Caldas”, que recoge la experiencia de Caldas con Humboldt en Quito, a la manera de una pesadilla surrealista.

2018 - Montaje y Puesta en escena de “Caldario”, “Pasquinos y Recua Chica”.

2018 – Proyectos individuales de los integrantes del TYMH: Betsabé Espinal de María José Gómez (PCAE ASAB), Manuela Barahona la esposa de Caldas de Érica Téllez (PCAE ASAB).

2019 - Aportes a la construcción del concepto de Ficstoria a partir de “Aforismos y Memoria de un Teatro de la Historia” Documento resultado del año sabático del docente Camilo Ramírez. Participación de Angie Martínez y María José Gómez (PCAE ASAB)

2019 - Proyectos individuales de los integrantes del TYMH: “La guerra de los mil días, historieta ficstórica” de Jeisson Hernández (UPN), “La hija de Pablo Escobar” de Angie Martínez (PCAE ASAB), “La esclavitud en Cartagena de indias” de Jared Ricaurte (PCAE ASAB).

2020 - Proyecto de divulgación de la ficstoria “Folletines de Ficstória”, producidos por el taller de dramaturgia de la Vargastejada con apoyo del TYMH.

2020 – Apoyo al proyecto de puesta en voz para podcast de la obra “Lacayos” de Camilo Ramírez, primera obra del ciclo sobre Tomás Cipriano de Mosquera.

2021 - Proyectos individuales de los integrantes del TYMH: “La Rebelión de los Comuneros” de Héctor Ángel Rincón (PCAE ASAB), “Memorias familiares” novela ficstórica de Mariana Zabala (PCAE ASAB) “Paleohistoria y mito alrededor del humedal Tibabuyes”, trabajo de grado de Felipe Castro Gaitán (Licenciatura en biología Fac Medioambiente UD), “La experiencia de una docente en territorios de conflicto” crónica de Gabriela Bonilla, Karen Patricia Angulo y Nilsa Fuentes (Comunicación social y periodismo Facultad de Ciencias y Educación UD)

2021 – Proyecto “Confinada”, apoyado por el PCAE.

2022 - Proyectos individuales de los integrantes del TYMH: Continuidad y proyección de “Confinada”, “Folletines de Ficstoria”, “La Rebelión de los Comuneros”, “Memorias familiares” novela ficstórica, “Paleohistoria y mito alrededor del humedal Tibabuyes”.

2022 - Apertura de proyectos de nuevos integrantes.

Marco Teórico

Como toda carrera de largo aliento, Galán y los comunes tuvo un punto de partida. Sin corpus ni marcos teóricos. Respondió a la lógica del encuentro y la lectura en voz alta, de las convenciones aprendidas de un teatro imaginario y del deseo de escribir y responder preguntas que en el tiempo no caben en un syllabus. Como si fuera de naturaleza esotérica y al borde de un abismo con la profundidad del vacío, el germen se dio en la mixtura de una pregunta y una imagen: ¿por qué somos conservadores si somos producto de una revolución? y de la construcción imaginaria de un recuerdo alguna vez contado de José Antonio Galán, líder comunero, siendo descuartizado y esparcido en lugares estratégicos de lo que

ahora es Colombia, y en ese entonces Nueva Granada.

Al referir “revolución”, se acude a dos momentos: la rebelión comunera de 1781, en respuesta a las reformas arancelarias instauradas por la monarquía borbónica al nuevo mundo, Reyes, C. (2013) Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia. Ministerio de Cultura: “Los pueblos sometidos al vasallaje no resistieron la presión ejercida por las nuevas cargas tributarias e iniciaron movimientos de protesta que pusieron en peligro la seguridad de los llamados Reinos de Ultramar, los virreinos, presidencias y capitanías constituidas a lo largo de la América española.

La corona se vio obligada a enviar visitadores preparados para apoyar a los virreyes, gobernadores y capitanes generales en la adopción forzosa de las nuevas medidas”, y a la llamada independencia que de alguna u otra manera se consumió años después. Como producto se concibe a Colombia, nación que se origina al desprenderse del vínculo feudal y sagrado que representaba al territorio estar anclado a la España imperial, con todo lo que implica; principios morales y religiosos, leyes, organización, política, jerarquía racial.

Ignorando cualquier principio totalizante precedente a la creación dramaturgica, se acudió en un primer momento a la búsqueda profusa de material que a noción del investigador fuera susceptible de análisis, de potencia simbólica, reconstrucción histórica, referencial y testimonial.

Así, surge una necesidad de ordenar el archivo y entender la naturaleza de cada uno, ya que en el tratamiento se encuentran fuentes de primera mano tales como edictos judiciales, correspondencia, testimonios; y fuentes de segunda mano como novelas históricas, ensayo, artículos. Para este caso, las novelas históricas *Mancha de la Tierra* de Enrique Santos Molano, *Comuneros* de German Arciniegas, concentradas en la trama comunera; la novela *Aquí me rindo y esto es todo* de Alvaro Enrigue, de trama y reflexión indigenista; *Canta la hierba* de Doris Lessing, donde se ve a través de la voz narrativa una profunda reflexión sobre las relaciones de amo-esclavo. Ensayos sobre el papel de la mujer, la familia y los niños en la colonia y en la guerra. Ensayos sobre el miedo, el amor y los castigos en la época colonial. Y por último, en contraste, surge la necesidad de establecer puntos de convergencia, donde aparecen textos de

crítica histórico teatral que comparten entre sí, el tema comunero, como lo son *El teatro de la historia de Colombia: La historia como fuente de la ficción teatral* de Darío de Jesús Gómez Sánchez y el ya mencionado *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia* de Carlos José Reyes. Nombran las siguientes obras: *Los comuneros. Drama histórico en cuatro actos* (1888) de Constancio Franco, *Los comuneros* (1944) de Archibald MacLeish, *Galán* (1944) de Oswaldo Díaz Díaz, *El grito de los ahorcados* (1965) de Gilberto Martínez, *Nosotros los comunes* (1972) Creación colectiva de la Candelaria, *Episodios Comuneros* (1981) de Jorge Plata, *José Antonio Galán. De cómo se sublevó el común* (1981) y *La encerrona del miedo* (1981) de Henry Díaz Vargas.

Planteamiento y desarrollo de la investigación

Al entrar en contacto con el material y luego de ordenarlo, surgieron ideas para la construcción dramática. No hay condiciones iniciales de escritura más allá del referente histórico. Se experimenta en esa primera dramaturgia un salto al vacío, donde se hace visible la materialidad en diálogos, acotaciones y palabras como

remanencias que dejan las fuentes. Así, la primera escena que luego se titulará *La capitulación* fue un reducto de voces enardecidas en una plaza imaginaria del Socorro, lugar donde se presume, se da el primer connato comunero. José Antonio Galán estaba en el centro, escucha

las voces de campesinos, indígenas, afrodescendientes, sin exclusión: ancianos, ancianas, mujeres, hombres, niños y niñas.

Voces de descontento e inconformidad donde se repite la frase: “Arriba el rey, abajo el mal gobierno” o invocando al proclamado general comunero Francisco Berbeo.

La escena fue escrita como un ejercicio de escritura automática, con el riesgo de no responder a la pregunta inicial, pero si con ánimo de minar un espectro lleno de preguntas que surgieron del primer boceto: ¿Quién es Francisco Berbeo? ¿Quiénes eran realmente las voces? ¿Cuál era el conflicto subyacente, diferente del conflicto dramático y del inconformismo contrapuesto a las decisiones monárquicas? ¿Cuál es el espacio representado y cuál era el real?, preguntas que se fueron y se han ido convirtiendo en los intereses de investigación, en

estructuras posibles, personajes, otras escenas.

Es imposible almacenar el material suficiente, o ser totalmente coherente con la historia. En el transcurso de la investigación se refleja la particular multiplicidad que tiene la historia como concepto y categoría. En ella se asimilan épocas, ideologías, teorías del conocimiento, identidades, interpretaciones. La historia es archivo, subjetividad, memoria colectiva, patrimonio, literatura, mecanismos de poder.

Así, aglutino con esa nueva premisa de no totalidad y sinsentido, con el descubrimiento de la capacidad interpretativa como reconocimiento del yo como escritor y creador, se plantea planificar un posible fin o puerto de transición o llegada: el diseño de la trama a partir de cuatro momentos, encerrados en ideas generales: la traición, contenida en la capitulación; escritura sobre la muerte de José Antonio Galán, donde se pretende re significar del recuerdo descuartizado; escritura sobre la influencia del mestizaje indígena; y la escritura sobre los estragos de la rebelión y la masacre de los sublevados.

Al tener esa ruta y enfrentar el conocimiento recogido de la época colonial, surgen diferentes ideas que socaban los estereotipos de la trama inicial, como lo son: la discriminación racial, el exterminio indígena del pueblo Guane, la participación de niños y niñas, mueres y familias en los frentes rebeldes, la asimilación simbólica de los espacios sagrados indígenas, las relaciones de poder reflejadas en los comportamientos cotidianos, la crueldad del poder racial sobre los cuerpos.

La culpa se convierte en el tema clave de la segunda escena, nombrada *Visiones de los ahogados*. Puede decirse que es la escena donde se reevalúa de manera frontal la figura heroica de José Antonio Galán. A modo de sueño y epifanía del último segundo de vida, en el calvario, Galán busca incansablemente a su mujer y su hija.

Esta escena se apoya en los sucesos de corte historiográfico recogidos por Enrique Santos Molano, en *Mujeres libertadoras* (2010): la acusación de abuso de José Antonio Galán a su hija proferida por el suegro de José Antonio, la masacre de indígenas acometida también por el suegro de José Antonio, la activa participación y autonomía de Toribia

Verdugo esposa de José Antonio. Hacen parte de una hipótesis que se convierte en el motor dramático de la escena: José Antonio Galán muere sin superar la culpa de dejar sola a su hija con el peso de la sanción social proferida por el virrey a la decencia del rebelde y la duda sobre las acusaciones de abuso que quedaron cernidas sobre la memoria del padre:

Gregoria:

Papá, estoy aquí, no corra.

José Antonio:

Mija, ¿qué me está pasando? , todo está confuso.

Gregoria:

¿No será porque me tiene miedo? Míreme, ya soy mujer

José Antonio:

Sí, se parece mucho a su mamá

Gregoria:

(Agarra la mano de José Antonio y la pone sobre su cara) es suave mi piel ¿no le parece? (va bajando la mano de José Antonio dejándola arriba de su pecho, cerca de su cuello) ¿es verdad lo que la gente dice en Charalá?

José Antonio:

Gregoria, hija, recuerde que yo la quiero,

Gregoria:

Sí. Dijeron que usted me quiere como mujer

José Antonio:

Eso eran mentiras de su abuelo. Quería despellejar a cuanto indio se le cruzara por lo que él creía que eran sus tierras. Y las tierras son de los indios, no puedo traicionar el amor a mi sangre, el amor a mi madre.

(Gregoria saca un cuchillo y lo entierra en José Antonio. Él,

*agonizando, con efecto del
recuerdo y de la imagen como
sueño de Gregoria que se diluye,
y de la muerte que llega)*

¿Mija, quién le va a
explicar el mundo?

Cabe resaltar, aunque no es de importancia: la primera escena fue escrita y pensada durante algunos meses; la segunda, a partir de tres reescrituras, resultado de la estructuración temática al recoger el caos de momentos inconexos que enunciaban la muerte y la búsqueda constante de los seres queridos; y por último, *Vástagos*, en dos semanas, resultado de la ficcionalización y configuración de una acción coherente donde el móvil fuera la masacre y la huida, haciendo visible la presencia de los niños y mujeres, habitual en esa historia profunda que no ha sido del todo narrada:

Soldado realista 2:

(Saliendo de los arbustos,)
Estas montañas solo tienen
zancudos y este calor
pegajoso e inmundito. *(se
queda mirando a niño 2)*
Otro indio. ¿Será que si
blando mi espada en su

estómago sale oro? *(se ríe)*
le dije al otro que si quería
jugar a los dados, y sacó
ese trabuco maltrecho. Y
zas *(se toma su tiempo,
saca una espada y hace un
movimiento de estoque en
el aire. Da un estoque
frontal apuntando a niño 2,
irónico) ¡Qué! (hablando
con la lengua trabada)* el
indiecito no sabe hablar

Soldado realista 1:

¡Aguija señorito!

Niño 2:

(Se mantiene fuerte) Soy
un niño y soy fuerte, no
necesitan entenderlo.
Apuñálenme y no siento
dolor, maten a mi padre y
no siento dolor, violen a mi
madre y no siento dolor.

*(Los soldados realistas se ríen,
soldado dos saca un real)*

Soldado realista 2:

¿Isabel o escudo?

(El mismo se responde)

Escudo

(Tira la moneda.

*Desenfunda la espada y
descabeza a niño... luego
se escuchan los caballos
irse)*

Conclusiones.

A lo largo del proceso creativo surgieron diferentes apreciaciones entorno a la escritura, a conceptos adyacentes naturales del tema de investigación, a la ficción narrativa y de por sí a la “ficstoria”, y a la pregunta misma que dio origen a todo. No se puede hacer más que una lista:

Hay diferentes formas de escribir. Cada escena fue resuelta de manera particular: apegadas al referente histórico y al ordenamiento preciso de los sucesos, a la ficcionalización completa de los personajes y espacios, a la creación de una situación que estimule cierto tipo de acciones, a la improvisación, al ordenamiento temático, al entramado de acuerdo a una estructura rígida, a la confrontación de personajes.

No hay historia, hay historias.

¿Hubo revolución?

¿Qué implica el ser conservador?

La escena solo se logra escribiendo.

¿Por qué produce tanta reacción escribir y revisar la historia privada?

Es muy posible que no haya habido ninguna rebelión, solo una gran manifestación de plebe inconforme, la cual fue sometida con crueldad y violencia. La plebe era el término para definir a los marginados y desposeídos.

Referencias bibliográficas.

- Arango, G. m. (1966). *El grito de los ahorcados*. Medellín: Ediciones papel sobrante.
- Colectiva, C. (1972). *Nosotros los comunes*. Bogotá: La Candelaria.
- Díaz, O. D. (1950). Galán. Bogotá: Revista de Indias.
- Gómez, D. d. (2006). *El teatro de la Historia de Colombia: la historia como fuente de la Ficción Teatral*. Bogotá: Universidad Autónoma de Colombia.
- lauro, C. R. (2005). *El miedo en el Perú, Siglos XVI al XX*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Molano, E. S. (2010). *Mujeres libertadoras*. Bogotá: Planeta.

- Molano, E. S. (2015). *Mancha de la tierra*. Bogotá: Grijalbo. *miedo* (págs. 161-183). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Plata, J. (2013). Episodios comuneros. En *hacia una dramaturgia nacional, cinco autores del teatro libre*. Bogotá: Universidad de los Andes .
- Reyes, C. J. (2013). *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Triana, C. R. (2013). *Vigencia del teatro histórico*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Triana, C. R. (2018). *FICSTORIA, Aforismos para el Teatro de Ficción Histórica*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Vargas, C. F. (1888). *Los Comuneros. Drama histórico en cuatro actos*. Bogotá: Imprenta de vapor Zalamea hermanos.
- Vargas, H. D. (1990). De cómo se sublevo el común. En *Las puertas ; Josef Antonio Galán ; La encerrona del miedo* (págs. 79-160). Medellín: Universidad de Antioquia.
- Vargas, H. D. (1990). La encerrona del miedo. En *Las puertas ; Josef Antonio Galán ; La encerrona del*

***Quirón: Podcast de ficción histórica.
Reflexiones sobre la Ficstoria como metodología de investigación-creación
en artes escénicas.***

Camilo Sastre

camilo.sastre.t.c@gmail.com

Programa Curricular de Artes Escénicas.

Facultad de Artes ASAB. Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Resumen:

La ponencia intenta una reflexión teórico-práctica sobre la “Ficstoria” como metodología de investigación/creación en artes escénicas, atendiendo para ello a los cuatro componentes que han sido planteados como pilares de esta metodología: investigación, creación, crítica y pedagogía. De estos, se hace un énfasis en la investigación para intentar develar la relación de tensión existente entre la Historia y la Ficción dramática. Dicha reflexión está sustentada en la experiencia del proceso de investigación y creación que dio lugar a Quirón, una serie de ficción histórica en formato podcast que fue el trabajo de grado del estudiante de dirección Camilo Castro Hormaza de la Facultad de Artes ASAB UDFJC y que mereció el reconocimiento de tesis laureada.

Palabras claves:

Ficstoria, creación, pedagogía, personaje, drama.

Abstract:

This paper attempts to do a practical and theoretical reflection on the concept "Ficstoria" (Fiction with History basis) as a research/creation methodology in the performing arts. It will address the four pillar components of this methodology: Research, creation, criticism, and pedagogy. A particular emphasis will be placed on research to reveal the tense relationship between History and Dramatic Fiction. This entire reflection is based on the experience of research and creation that put together "Quirón", a historical fiction podcast series developed

by the directing student Camilo Castro Hormaza as his Major thesis. The thesis presented to the ASAB Faculty of Arts UDFJC obtained summa cum laude recognition.

Key words:

Ficstoria, creation, pedagogy, character, drama.

Introducción

En diciembre pasado, por fin recibí mi grado como director teatral de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Curiosamente y gracias a los avatares a los que nos llevó la pandemia, me gradué escribiendo y dirigiendo un podcast de ficción histórica, que siendo honesto, no es teatro, ni dramaturgia, y por supuesto, no era el formato o el lenguaje para el que me había formado durante mis años de estudiante en la escuela. Digamos que me vi a mí mismo siendo un director de teatro al que, para poder graduarse, le tocó hacer un Podcast. Sí, le tocó, porque no quería ni estaba preparado para hacerlo.

Durante mi permanencia en la Facultad hice parte del Semillero de Investigación

en Teatro y Memoria Histórica TYMH y luego del Taller Permanente de Dramaturgia del Teatro VargasTejada, ambos espacios a cargo del maestro Camilo Ramírez. Fue allí donde surgió la “Ficstoria” como concepto, metodología e incluso, como categoría de análisis – aunque yo, personalmente siempre he estado muy en desacuerdo con esta última acepción del término-.

Ese entrelazamiento, o concubinato entre la historia y la ficción que se establecía sin reparos en esos espacios me resultó tan atractivo, que hoy día, me es imposible pensar cualquier acto creativo que no esté atravesado por esta forma de ser y crear en teatro. Pero antes de hablar de la ficstoria propiamente dicha, quisiera señalar otro camino recorrido durante mi formación, y que, para bien o mal, da sentido a algunas de las cosas que diré durante los próximos minutos: antes de ser director, actor o dramaturgo, fui psicólogo, y aquello, creo, me dio una perspectiva muy particular desde la cual comprender los fenómenos del mundo; pues básicamente, en el centro de todo siempre ubicaba al sujeto, sus pulsiones, sus deseos, sus neurosis o lo que fuera; con el tiempo ese sujeto, campo de estudio y comprensión del mundo, devino

personaje, primero interpretado en ejercicios actorales, luego como lugar de co-creación con los actores cuando fungía como director y finalmente, como centro de mi investigación al hacer de dramaturgo o guionista –para el caso específico de Quirón-. Pero, aunque la psicología me dio herramientas para abordar el sujeto y luego a los personajes, pronto me di cuenta de que estos eran unidimensionales y maniqueos; acaso no serían más que contenedores en los cuales verter, lo que para entonces creía, ridículamente, que era mi conocimiento de lo humano, entendido como la manifestación de procesos psicológicos superiores, que, sin embargo, solo tenían lugar en los libros de texto y en algún que otro laboratorio con pretensiones positivistas.

Si la psicología me dio al sujeto, el teatro y la ficstoria, me mostraron que ese sujeto al que con tanto candor me había aferrado, no existía y que, para comprender realmente muchos de esos fenómenos que llamaron mi atención como psicólogo, debía ahora intentar una comprensión juiciosa del lugar que ese sujeto ocupaba en el mundo y en el cual, experimentaba dichos fenómenos en toda su complejidad; para ello, era necesario acercarme a otras

disciplinas como la sociología, la antropología o la historia. Dicho sea de paso, quizá fue eso lo que me enamoró del teatro: esa organicidad con que el conocimiento de diversas fuentes convergía en un único lugar de investigación y creación, como lo es el escenario, el personaje o el texto dramático; pues vi en el teatro esa facultad tan suya de ser crisol del saber humano, que sabe sintetizar y dar sentido estético a lo más absurdo y complejo del pensamiento y la experiencia humana.

Marco Teórico

A la ficstoria, les decía, llegué gracias al semillero TYMH y a la VargasTejada, me prendé de esa forma de creación que bebía sin empacho de la historia; pero curiosamente, aunque me obnubilé con la metodología, en cambio cada vez me distancié más de los temas, los personajes y las historias en las que en ese momento se basaba la investigación/creación en estos espacios. Eran épocas en que el tema de interés para el semillero y el grupo de investigación de la Vargas, era el siglo XIX colombiano y las incontables convulsiones históricas que vivió la recién consolidada república; pero, aunque podía

reconocer la importancia histórica que todo esto conllevaba, sentía que no conectaba con esos temas y esos personajes. Mis preguntas y mis intereses estéticos y dramáticos eran otros. Y así, aunque alcancé a escribir una obra que se desarrollaba por allá en la tercera década del siglo XIX, tan pronto pagué mi cuota decimonónica, me volví hacia otros lugares y tiempos que realmente sí atraían mi atención y mi deseo. El interés dramático que no hallaba en el siglo XIX, lo encontré en cambio en las últimas décadas del siglo XX.

Nací en el 85, y las imágenes de carros bombas, atentados, aviones explotando en el cielo, políticos acribillados en el puente aéreo del Dorado en Bogotá y narcotraficantes abaleados encima de tejados, se me volvieron obsesiones y luego, imágenes generadoras –como diría el maestro Kartun-, universos donde habitaron mis personajes, pero al mismo tiempo, preguntas que se hacían cada vez más claras y cobraban más vigor; preguntas que, sin embargo, poco y nada tenían que ver con el teatro o la dramaturgia, sino conmigo mismo, y lo que fue y ha sido y significado para mí crecer en un país tan dado al drama, la muerte y la injusticia.

Así, aprendí lo primero y más importante acerca de la ficstoria –que por supuesto aplicaría para cualquier metodología o proceso investigativo o creativo-: estudiar y crear sobre aquello que realmente nos importa, sea lo que sea, pero sobre lo cual se tenga la certeza de que no pesará ni una sola de las horas dedicadas a las lecturas, la revisión de fuentes, el trabajo de campo o lo que sea que conlleve dicha investigación. Así, la ficstoria, es hoy para mí, antes de cualquier cosa, el lugar donde mi deseo como creador se pone de manifiesto de la forma más expedita posible.

Sin embargo, en esos espacios en los que descubrí la ficstoria, se ha dicho mucho acerca de ella, es un concepto en continúa reelaboración. Pero, de todos estos intentos para comprender la ficstoria, hay algo claro sobre lo que quiero detenerme, pues es la base de todo lo que digo en este momento, pero además el fundamento sobre el que construimos Quirón. La Ficstoria es un horizonte creativo en el que confluyen la ficción teatral, entendida como el drama en su forma más tradicional, y la disciplina histórica. Es entonces, la metodología que asumimos en

estos espacios para investigar y crear, habitando un lugar de tensión que se genera al poner en diálogo franco los relatos historiográficos y los mecanismos propios de la tradición dramática occidental; ese lugar de tensión es el que habita quien hace y piensa la ficstoria.

Pero, para ello, además, planteamos cuatro componentes básicos que dan sentido a esta práctica: la investigación, la creación, la crítica y la pedagogía. Estos cuatro componentes, sobre los que además edifiqué el documento teórico/reflexivo de mi trabajo de grado, son la base de todo lo que hacemos en la ficstoria, son nuestras líneas guía y los canales que organizan y dan sentido a todos nuestros esfuerzos. En el caso específico de esta ponencia, quiero detenerme un poco en el componente de la investigación, pero antes de saltar a este, vale la pena una breve mención de los otros tres, pues, como espero se entienda, todos se entrelazan y significan unos a otros al interior de un proceso vivo y dinámico. En este sentido, el componente de la creación, cimentado en la investigación y orientado por la intención crítica y pedagógica, da cuenta de los procesos por medio de los cuales el creador/investigador transforma los

materiales en propuestas creativas, llámense estas: textos dramáticos, propuestas escénicas, caracterizaciones de personajes, etc.; la idea desde la ficstoria, por lo menos, como yo me la planteo, sería ahondar en la formas y los mecanismos que accionan al interior de estos procesos creativos, teniendo en cuenta, como dije antes, que el campo en que esta creación tiene lugar, es un campo de tensión entre la disciplina historiográfica y la ficción dramática propia de cierto tipo de teatro.

Para el caso de la crítica y la pedagogía, constituyen los componentes de la ficstoria en los que se pone de manifiesto con mayor claridad la intencionalidad del creador/investigador; así entonces, para la crítica, hablaríamos de la posibilidad que nos brinda la ficstoria de poner en entredicho los discursos y relatos hegemónicos propios de la historia, que suelen estar alineados a intereses y poderes políticos y económicos; pero más importante aún, la crítica sería la posibilidad de que el creador ponga en entredicho sus propios sistemas de valores, así como sus sesgos y conocimientos, de modo que, antes de ejercer la crítica hacia afuera, esta se dirija primero hacia el mismo autor que, quiéralo o no, está

viciado por prejuicios, intereses, ideales y seguramente, muy buenas intenciones. La pedagogía por su parte, es a mi parecer el ejercicio más claramente político del creador/investigador en la ficstoria, pues es la reflexión y la intencionalidad del autor puesta de manifiesto en aquello que comunica por medio de su obra. Y aunque sé que esto puede ser una obviedad, me parece importante decirlo para, de algún modo, hacerle contrapeso a ese discurso que tanto ha calado en nuestros medios teatrales, según el cual, la creación artística, específicamente en el teatro, consiste en ofrecerle preguntas al público, preguntas que lo harán pensar, cuestionarse y de pronto alentarlos a adoptar posturas críticas respecto a su experiencia inmediata con el mundo que lo rodea; pero, ¿por qué esa necesidad de hacer contrapeso a esta forma bella de comprender el acto comunicativo en el teatro? Porque, a mi juicio, se basa en una falacia, en la medida en que la formulación de cualquier pregunta ya implica per se, una toma de postura respecto al fenómeno sobre el que se formula la pregunta. En otras palabras, no existirían algo así como preguntas puras, libres de prejuicios y separadas de modelos explicativos preconcebidos del mundo, parafraseando

un poco a los físicos herederos de Heisenberg de mediados del siglo pasado ‘el universo nos da respuestas acordes al tipo de preguntas que le hacemos’, y si eso lo dicen los físicos puros, qué será de nosotros, humildes hacedores del teatro.

Para cerrar entonces, la pedagogía en ficstoria es asumir con todas sus implicaciones nuestras intenciones como emisores en el proceso comunicativo que es el teatro; pero por supuesto, aquello debería además hacernos pensar en una pedagogía que no es unidireccional, ni jerárquica, sino que propicia el diálogo entre pares, cada uno con discursos, experiencias y prácticas particulares desde las cuales significar nuestra la experiencia.

Planteamiento y desarrollo de la investigación

Quirón, les dije, es una serie ficstórica en formato Podcast. Toda la serie se basó en una pregunta que con el pasar del tiempo se fue decantando: ¿qué hacer con el dolor? ¿cómo transformarlo? O en otras palabras ¿cómo continuar viviendo con un dolor profundo y constante acompañándonos a diario? Por supuesto, la pregunta jamás llegó a ser contestada, ni mucho menos, pero lo importante de la

pregunta fueron las potencias que activó durante todo el proceso.

Esta pregunta sobre el dolor, no es necesariamente una pregunta teatral, es más, la pregunta viene de algunas experiencias personales y de mi práctica como psicólogo clínico, que cada tanto se las debe ver con hombres y mujeres rotos buscando razones, soluciones y remedios para los dolores de sus vidas.

Este es el primer campo de investigación en la ficstoria, algo a lo que llamé en la tesis, la investigación sobre los universales de la experiencia humana. Se trata de las preguntas que yo, investigador y creador me he hecho a lo largo del tiempo sobre aspectos particulares de mi experiencia, pero que, definitivamente no son preguntas que sólo yo me he planteado, si no por el contrario, han acompañado a los hombres y mujeres a lo largo de los siglos, con matices y posibilidades de respuesta diferentes, pero en esencia, preguntas que nos cuestionan sobre nuestra razón de ser y habitar en el mundo. Son las preguntas que circundan los grandes temas de la vida: el amor, la muerte, la amistad, el odio, la venganza, el destino, etc.

Hace poco, comencé a dar clases de interpretación a un grupo de jóvenes actores en formación, en una de esas clases, me escuché diciéndoles lo siguiente sobre el proceso de formación actoral: ser un actor o actriz es aventurarse en un largo y doloroso proceso de autoconocimiento. Lo dije sin pensarlo mucho, más bien como una frase dicha al calor del momento e impulsada por esa ansia absurda de los docentes neófitos que quieren siempre dar grandes lecciones, que nadie les está pidiendo. Y, sin embargo, la frase ha hecho eco en mí durante los últimos días.

En realidad, creo que aquello no es exclusivo de los actores, sino que, está presente en el quehacer de directores, dramaturgos y todos aquellos que ofrecimos nuestras vidas, tiempos y talentos a este oficio. Crear es lanzarse a hacer preguntas sobre la vida, dejando a un lado el temor de saber que tal vez no se hallen esas respuestas, o peor aún, de hallar ciertas respuestas que luego preferiríamos haber ignorado para siempre. De lo dicho hasta acá, una primera conclusión rápida: se investiga, es decir se hacen preguntas, sobre aspectos de la vida que realmente nos importan, pero sobre los cuales reconocemos nuestra

ignorancia, porque intentar investigar y crear sobre temas resueltos, acaso no sea más que un ejercicio de reafirmación de nosotros mismos y de nuestro conocimiento, y generalmente, aquello da como resultados obras, personajes y situaciones que poco o nada llaman la atención de alguien más que nuestros familiares y amigos. Se investiga y crea, entonces, sobre lo que nos importa, pero también sobre lo que no sabemos, y al hacerlo, de paso, vamos conociendo realmente quiénes somos.

¿Se acuerdan que les dije que hace años sentía que la psicología me había dado un marco para comprender al sujeto y que luego sentí que aquello podía aplicarlo al personaje? Les dije también que el resultado de esa creencia errada fueron procesos de los cuales hoy día no puedo menos que avergonzarme. Bien, ¿qué pasaba? ¿por qué no era suficiente? El asunto, creo, es que esas preguntas no surgen en el mundo de las ideas platónicas y que el comportamiento humano, en toda su complejidad, sólo podría ser abordado y estudiado en los contextos reales en los que tiene lugar y que lo determinan y le dan sentido, por lo menos de esto, estoy muy seguro en cuanto a la creación

artística, que la filosofía, bueno, eso ya sería tocar temas en los que debo reconocerme incapaz de decir algo que valiera la pena ser escuchado.

El asunto es que esto, a lo que acabo de referirme como el contexto en el que se plantean las preguntas sobre los universales y en el que se observan los comportamientos concretos humanos, fue lo que hallé en el estudio de la Historia por medio de la ficstoria.

No siento una pulsión especialmente fuerte por el estudio historiográfico, es decir, creo que difícilmente me empeñaría en una investigación histórica, atendiendo a la curiosidad o hallando el placer que pueden encontrar en estos trabajos los historiadores formados. En mi caso, la historia en cambio se vuelve otra línea melódica que contrapuntea con la voz que va tomando forma la ficción dramática durante el proceso creativo.

Así, en Quirón una línea de investigación clara fue el dolor, el duelo e incluso la resiliencia como fenómenos, al tomar la decisión de enmarcar estos fenómenos en las luchas revolucionarias de los 70's y 80's en Colombia, nos dimos la oportunidad de comprender esos

fenómenos y esas preguntas en marcos bien definidos, que además, al estar distanciados en el tiempo de nuestra experiencia inmediata, acrecentaban la sensación del no saber realmente a qué nos podrían llevar los intentos de respuestas que fuimos creando en el camino. La historia rompió mi solipsismo psicológico y la ficstoria dio empuje y piso a mis pulsiones creativas.

En este cruce entre la investigación histórica y las preguntas sobre los universales quedaba yo en el medio, ubicado en una zona gris de incertidumbre que me hacía cuestionar mis preconcepciones sobre el tema que había decidido investigar. Allí, en esa zona gris de incertidumbre que nos confronta y atemoriza a veces surgió algo más: el personaje. El personaje entendido como el gran campo donde la investigación, la tensión y la duda se ponen de manifiesto y se potencializan en todo su esplendor.

Estos procesos creativos como procesos de autoconocimiento, permiten experimentar la angustia, como el espacio vacío que se forma entre la silla del analista y el diván del paciente, para usar una imagen, en el que cae la voz del paciente que cree

descubrir sus razones de espaldas al analista que lo escucha en silencio, ese vacío en la creación es ocupado por el personaje.

De modo que, por lo menos en este momento de mi vida, el personaje es el culmen de la investigación/creación de quien hace la ficstoria, y lo es por lo siguiente: en el personaje, en un verdadero personaje, dotado de un aparataje psicológico virtual, pero en el que además convergen las fuerzas que movilizan los acontecimientos de la historia, se juntan, mezclan y afectan los distintos factores que pueden intervenir y determinar un comportamiento dado; este personaje de la ficstoria entonces, nos da cuenta de sus pulsiones más íntimas, de sus dolores, ilusiones, grandezas y miserias, pero al tiempo nos permite ver en él, los resultados del vaivén de la historia que al afectar la vida particular de seres bien definidos, nos da otra posibilidad de comprender los fenómenos históricos más allá del análisis estadístico, o incluso de las grandes movilizaciones sociales.

En últimas, el personaje en la ficstoria, como a mí me gusta pensarla, es nuestra forma de recuperar al sujeto que es agente

de la historia cuando todavía no estaba escrita.

Pero hay algo más sobre el personaje que pasa en la ficción. Hace algunas décadas, cuando comenzaron a estar en auge las teorías de la complejidad que hablaban de la imposibilidad del sueño cientificista de controlar todas y cada una de las variables, y lograr teoremas y leyes que predijeran el mundo, cuando la epistemología positivista entró en crisis, surgió la pregunta sobre el cómo proceder entonces, cómo acercarse a algún tipo de conocimiento que no hiciera aguas en el más crudo e implacable relativismo.

Algunos propusieron algo, dijeron que ante la imposibilidad de los grandes sistemas explicativos, capaces de abarcarlo todo, quizá no quedara otra vía más que optar por la parcelación consciente e intencionada; ante la visión de un universo infinito e inabarcable, no quedaba entonces otra cosa más que hacer que pararse en un lugar específico para ver desde allí, y con base en lo visto desde ese punto, intentar desentrañar lo que del gran sistema pudiera ser visto desde ese punto, teniendo en claro siempre que todo aquello que se propusiera iba a estar limitado por

ese punto de vista adoptado. Así entiendo yo el personaje, como un punto de vista desde el cual veo el mundo e intento comprender mis preguntas sobre los universales de la experiencia, al tiempo que intento también comprender la manifestación concreta de dichos universales al ser afectados por las fuerzas que determinan el devenir histórico de los pueblos y los hombres y mujeres que los conforman.

El Podcast se llama Quirón, es el nombre del personaje principal, pero Quirón es el nombre del centauro de un viejo mito griego, y esta amalgama de sentidos se concretó en nuestro podcast en la experiencia vital de un joven revolucionario del M19 en los años 70's y 80's. Ese joven, ese personaje nos dio punto de vista, nos hizo preguntarnos cómo un hombre de ficción como él, que intentamos fuera la síntesis de muchos otros que sí existieron y admiramos, podría enfrentar la pérdida y el dolor que ello conlleva; pero a su vez, al habitar esa Colombia de los 70's y 80's accedimos a una comprensión más real, física incluso, de los relatos históricos que fuimos hallando en el proceso de investigación; en su cuerpo y en el de algunos otros

personajes entendimos lo que significó la tortura como práctica institucionalizada en nuestro país durante el estatuto de seguridad de Turbay Ayala, por ejemplo; pero a la vez nos hizo plantearnos preguntas sobre las razones de quienes accionaron las armas ese noviembre de 1985 durante la toma y la retoma del Palacio de Justicia en el centro de Bogotá.

Todo ello, nos iluminó el camino a respuestas posibles a las grandes preguntas, pero al tiempo nos hizo complejizar las preguntas y ser muy conscientes de nuestra incapacidad de llegar a respuestas definitivas y, sin embargo, al mismo tiempo, nos devolvió algo, nos hizo recuperar a los agentes de la historia, cuando aún lo eran y sus comportamientos no eran entendidos como consecuencias inevitables de un flujo de acontecimientos mayor en el que ellos no tenían mucha incidencia. Lo hermoso, además, fue que esa recuperación de los agentes históricos en la ficstoria, nos hizo recuperarnos a nosotros mismos como agentes de la historia que vivimos y que se está escribiendo a diario y de la que somos protagonistas.

Conclusiones

Es muy poco el tiempo y muy conscientemente quise omitir las particularidades del proceso de investigación y creación en Quirón, para así de paso invitarlos a que lo escuchen y evitar algún que otro spoiler. Y, sin embargo, lo que sí quise de algún modo, fue compartirles nuestra forma de trabajar y de comprendernos como creadores e investigadores. La Ficstoria como metodología no es más, entonces, que una forma de dar curso a mis preguntas y neurosis. Un intento de significar mi trabajo como director y dramaturgo. Un lugar donde recordar mi gusto por un cierto tipo de investigación. Una posibilidad de volver a pensar y crear sobre aquellos asuntos de la vida que cada tanto vuelven a robarme el sueño en esas noches largas en que me siento perdido. La Ficstoria quizá no sea más, que mi forma de intentar perderle poco a poco el miedo a aceptar y vivir la incertidumbre en todo su esplendor, y de paso, si es cierto lo que dicen los budistas, labrar mi camino a una sabiduría que, de existir realmente, ojalá no llegue demasiado tarde.

Budo: como nenúfares en agua turbia.

Dubián Darío Gallego Hernández, Laura Milena Ortega Barbosa,
 Fabio Leonardo Pedraza Pachón, Javier Mican Rodríguez,
 Sergio Gabriel Quevedo Barreto, Cristian Martínez Castañeda,
 Edvar Andrés Bermúdez Marulanda, Angela María Pardo Bravo,
 María Camila Tafur Leal y Flor Giménez
 Semillero de Investigación Cuerpo Testimonio, Dramaturgias Emergentes
 Facultad de Artes -ASAB – Universidad Distrital Francisco José de Caldas
aulide@udistrital.edu.co

Resumen

Budo: como nenúfares en agua turbia es un proyecto de investigación-creación artística del semillero de investigación Cuerpo Testimonio, Dramaturgias Emergentes, llamado a responder una pregunta íntimamente ligada a la coyuntura de sanidad pública actual y sus consecuencias en el ser humano. Más aún, parece denotar o sugerir la actitud que sabemos necesaria para afrontar el accidentado comienzo de la segunda década de este milenio. La pregunta es ¿cómo ser un guerrero en la contemporaneidad? El desarrollo de este proyecto se fundamenta en la investigación personal de cada una de las y los integrantes del grupo que se ha llevado a cabo desde marzo del 2020, fecha en la que inició para

Colombia la cuarentena. Así, cada obra que ha arrojado esta investigación corresponde al trabajo y la visión íntima y única de cada una de las y los integrantes del grupo.

Palabras clave: Investigación-creación, guerrero, Artes performáticas

Abstract

Budo: como nenúfares en agua turbia is an art research project, made by Cuerpo Testimonio, Dramaturgias Emergentes, that pretends to answer a question about the current pandemic and its consequences in human beings. The project seems to show the necessary attitude we need to confront the accidental beginning of this

millennium second decade. The question is: ¿how to be a warrior in contemporaneity? The development of this project is based in the personal research made by every single person of the group, since march of 2020, when the quarantine in Colombia started. Every art piece, product of this research, belongs to the work and intimal vision of each member of Cuerpo Testimonio.

Keywords: Art research, warrior, Performing Arts.

Budo: como nenúfares en agua turbia
 Puede ser que tus intenciones correctas
 no se capten a la primera,
 pero, al igual que el agua limpia bajo
 la capa de nenúfares,
 tus intenciones serán captadas en
 cualquier momento
 en que los nenúfares sean ligeramente
 apartados por la brisa.
 (Mejías, 2010, p. 189)

Nenúfares

Cuerpo Testimonio, Dramaturgias
 Emergentes es un espacio de
 investigación que indaga sobre la
 exposición del cuerpo en la

contemporaneidad. Nuestro trabajo se desarrolla dentro de la práctica performática, es decir, dentro de un teatro expandido, que empuja sus límites más tradicionales, para buscar encuentros con otros lenguajes y con nuevas premisas dentro de la creación escénica. El cuerpo es nuestro principal material de trabajo, esto quiere no solo decir lo matérico del cuerpo, sino también su exposición, entendida como la apertura de lo que nos configura, de nuestra memoria, de nuestros tatuajes (Sloterdijk, 2006). Nos alejamos así de una convencionalidad de la creación teatral para emparentarnos con búsquedas artísticas contemporáneas.

En Cuerpo Testimonio tenemos una metodología concreta para nuestras creaciones: proponemos textos teóricos de referencia y una pregunta de partida, luego nos aventuramos a crear gestos/imágenes/acciones que buscan entrar en los pliegues y posibilidades de dicha pregunta. Al poner el cuerpo en práctica apelamos a la discusión colectiva, donde todas las voces son tenidas en cuenta, sin hegemonías. Cada

acción/imagen/gesto va puliéndose hasta que encontramos una manera de llevarlo a la escena, bien sea desde la exposición individual, desde la dramaturgia colectiva y/o incluso a través de otro tipo de medios y lenguajes: la plástica y el video, por ejemplo.

Budo: como nenúfares en agua turbia fue el proceso que desarrollamos durante el 2020 y partió de la pregunta de investigación ¿cómo ser un guerrero en la contemporaneidad? El proyecto consistió en intentar definir qué tipo de guerreros somos, en qué contexto nos desenvolvemos, y qué caminos y batallas enfrentamos. De aquí el título del proyecto: Budo, que «significa literalmente ‘camino del guerrero’» (Mejías, 2010, p. 110).

Partimos de pensarnos como guerreros que respeten los cuatro acuerdos: sé impecable con tus palabras, no te tomes nada personalmente, no hagas suposiciones y haz siempre lo máximo que puedas (Ruiz, 1998). Guerreros que entienden el quinto acuerdo: sé escéptico, pero aprende a escuchar (Ruiz y Ruiz, 2010). Guerreros que se

vuelven inaccesibles, sin ocultarse ni guardar secretos (Castaneda, 1997, p. 103). Guerreros que forjen su camino, no solo para las grandes batallas, sino, y de manera privilegiada, para aplicar la sabiduría en su vida cotidiana (Mejías, 2010). Guerreros que sean multiplicidades, y rápidos, incluso sin moverse (Deleuze y Guattari, 2010, pp. 28-29). Guerreros que atiendan el último consejo de Buda a sus discípulos: no seguir a líder alguno (Siddharta Gautama Buda, 2019).

Durante la primera semana de marzo de 2020, hicimos un viaje al PNN Tayrona en el que cada integrante propuso un taller que arrojó ideas sobre cómo concebimos nuestros cuerpos. El viaje no pudo ser mejor estrategia: el movimiento del cuerpo implica el movimiento de las ideas; y tras un bullicioso final del año 2019, en el que nuestro país atravesó por una agitación social que no se veía en muchos años, era indispensable alejarnos de nuestros contextos locales para obtener una vista panorámica de la realidad social que nos estalló en los oídos.

El viaje se sustentó en dos necesidades: la primera fue la de fortalecer nuestros lazos afectivos. Consideramos que la investigación-creación artística y colectiva se sustenta en la afectividad y cohesión de quienes hacemos parte del grupo. Durante cinco días compartimos nuestro tiempo, nuestras voces y evaluamos nuestro quehacer como colectivo artístico. La segunda necesidad fue la de dedicarnos en sangre y carne a distintos talleres corporales que cada uno impartió y sustentados en la pregunta de investigación.

En la realización de los talleres, cada uno propuso una metodología que pretendía explorar distintas corporalidades que detonaran esa pregunta, en la praxis, encontrando distintas maneras de relacionarnos entre nosotros y, sobre todo, con el espacio en el que nos encontrábamos: el Tayrona. La arena, el mar, el bosque tropical y, cierto aislamiento de la ciudad, fueron no solo propicios, sino necesarios para generar un camino creativo.

La pregunta, el camino, nos hizo mirar hacia un origen, es decir, intentar retornar, como Ulises, a un puerto seguro, del que pudiéramos emprender la creación. Apareció entonces una segunda pregunta: ¿cómo fabricar un origen, un puerto para zarpar? ¿Cuál podría serlo, para cada uno, y para el colectivo?

Revisamos el Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, como referente, para establecer, a través del ejercicio práctico, un origen. Estudiamos el Atlas como quien estudia un mapamundi, intentado encontrar rutas y conexiones, diseccionándolo, haciéndole incisiones y elaborándole preguntas. ¿Para qué? Para encontrar pistas en la construcción de una imagen. Cada uno de nosotros creó y propuso una imagen sin historia, o prehistórica, sin lenguaje, o prelingüística, y sin ambiciones estéticas. Buscamos que la imagen no tuviera un pasado de tal manera que pudiera hablar por sí misma, que su discusión se diera desde su observación desprejuiciada, y que pudiera detonar hacia múltiples direcciones. Esta imagen se socializó

en el Tayrona y, a partir de diálogo se construyó una constelación de palabras que determinó la construcción de nuestro propio atlas genealógico. Esta apuesta nos significó una robusta recompensa: el insumo que despertó nuestras inquietudes creativas. Allí, en ese experimento, inició nuestra labor de creación.

Después del viaje al Tayrona nos vimos obligados al confinamiento. Fue en nuestros espacios individuales donde emprendimos el camino creativo.

Constelación personal. Por Edvar Bermúdez

El guerrero

Se realizó la creación de imágenes, gestos y/o acciones que, en principio, estuvieron relacionadas con los referentes teóricos y visuales, así como por la construcción de la constelación de palabras. Estos materiales fueron discutidos, bombardeados, entre todos nosotros, a fin de desprender el material artístico del teórico, es decir, de despejar su lectura conceptual y resaltar su componente estético.

Las obras que surgieron en este proyecto se nutren de varias técnicas y disciplinas artísticas, por supuesto siempre supeditadas por las posibilidades técnicas de la comunicación digital, producto del confinamiento. Las obras fueron las siguientes:

El «no aguerrido» de Javier Mican

Nunca he sido una persona aguerrida. Esa palabra me suena a «guerra», y la conjunción de esas dos sílabas me chilla en la consciencia. Más bien, lo que presento en esta obra son las consecuencias de ser un «no aguerrido».

Un desprendimiento es una posibilidad por Flor Giménez

Develar un proceso artístico muchas veces es sentirse desprovista de control, una acción puede manifestarse para ser tan frágil como potente. Creo que en cada gesto hay una posibilidad de transformarse.

¿Qué quieren los espejos? por María Camila Tafur

Esta propuesta indaga en la necesidad de volver al cuerpo para (re) conocerlo

más allá de lo que puede verse de él, cuestionando la manera en que la cultura occidental ha privilegiado la visión como el sentido más importante y efectivo para conocer el mundo y conocer nuestro propio cuerpo.

Tiempo por Laura Ortega

Observo mi pasado para comprender quién soy. Sin embargo, no consigo entender a la niña que fui. Entre vagos recuerdos busco entender en qué punto me divorcié de mí. Ahora, con la cabeza nublada, escribo a la Laura del futuro y le expongo mis heridas para que así ella pueda cicatrizar sin tanta neblina. Si me encuentro y me perdono ya habré ganado la guerra.

Tejiendo al guerrero por
Gabriel Quevedo

El camino se teje día a día, una puntada tras otra, la aguja y el hilo construyen, se cruzan para regenerar. Busco con mi indagación darle un hilo a las múltiples relaciones que se entretajan en mi caminar guerrero. Me motiva pensar en cómo se asumen en esta virtualidad las relaciones, y de qué manera logra uno replantearse qué estrategias

encuentro para tejer con el otro a través de una pantalla.

Furor: segunda estación por
Fabio Pedraza

Expongo las heridas de un pseudo nómada obligado al confinamiento. Hay una batalla, la de mi autonomía y mi libertad, en un contexto cada vez más apremiante. No puedo más que intentar ver el mundo, el cosmos. No puedo más que escapar desde la simulación y el lenguaje.

Mi bitácora de guerrero por
Edvar Bermúdez

Es un archivo vivo a modo de bitácora digital, que surge a partir de la crisis global del COVID-19, el confinamiento, y la pregunta central del proyecto. En ella hay diferentes lenguajes y recursos que dan registro de mi situación actual como Guerrero, como artista, como adolescente, como humano.

Sarah por Ángela María Prado
Mi pregunta: es ¿cómo ser guerrero desde la vulnerabilidad? ¿Cómo es ese

camino cuando con quién batallamos es con nosotrxs mismxs? Tomar el propio cuerpo como si fuera ajeno y devolverlo a la unidad o vomitarlo por completo.

□ypak por Cristian Martínez

Tiempo, segundos efímeros y toda la vida. Recuerdos, algunos momentos que guardamos en los bolsillos, el incesante agobio que nos trae esta espera. Un segundo efímero, lleno de vida. Momentos, algunos recuerdos que guardamos en los cajones, un palpar en los relojes con supuestas horas exactas. Un pensamiento repentino, directo al fin.

Fragmento de constelación. Por Cristian Martínez

Presente

Preguntarnos por el guerrero es retornar a nosotros, a lo que nos configura como ciudadanos, como parte de una sociedad. En la conciencia de ese guerrero están las respuestas a la batalla que nos corresponde ahora. Y no quiere decir que el proceso de conciencia sea a corto plazo, que las respuestas aparezcan inmediatas, frente a nuestros ojos.

Es de esta manera como concebimos una nueva comunidad. O mejor, es la propuesta que extendemos a la sociedad: elaborar un camino de guerrero que permita volver a encontrarnos, pero ojo, ya no como los de antes, ya no en la dinámica social construida. Este nuevo ser, el guerrero, también está consciente de su contexto, concibe al planeta como su mundo, ergo piensa en su cuidado, en mantenerlo vivo, en condiciones que nos permitan compartir con el otro. Y ese otro es también el espectador. Pensamos que la reconstrucción del tejido social merece escuchar todas las voces, ubicarnos en un mismo plano, crear una *communitas* entendida «como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, a la manera de ‘sociedades abiertas’ donde se establecen relaciones igualitarias, espontáneas y no racionales» (Diéguez, 2014, p. 42)

Apenas si estamos entendiendo de qué trata la batalla. El guerrero da sus primeros pasos en esa incertidumbre, pero se prepara a la par en que va entendiendo su contexto. Quiere decir esto que la realidad nos ha planteado

una fisura, un quiebre, pues ¿cómo opera lo real en momentos donde la virtualidad nos presentó fragmentos de cuerpos, voces entrecortadas, interacciones dependientes de un sistema de conexiones eléctricas? ¿Dónde queda lo real? La incertidumbre nace de esa desestabilización.

La pandemia nos exigió repensarnos, actualizar un pensamiento social que nos hizo concebarnos de nuevo, en los afectos, en los diferentes espacios de vivencia. Este es el camino del guerrero, el budo: caminar sobre tierras movedizas pero siendo conscientes de cada paso. El camino del guerrero no es una seguridad pero sí una firmeza, la de la actitud y las motivaciones que merecen estar a la altura de nuestra situación actual.

Las obras resultado del proyecto de investigación se pueden ver aquí: <https://www.facebook.com/FacultadArtesAsab/videos/705756893407528>

Constelación personal. Por Fabio Pedraza

Referencias

- Aguilera, M. D., Tavani, E., Barja J., Burucúa J. E. y Rampley M. (2011). Portada. Aby Warburg. Carta, (2), 30-45.
- Castaneda, C. (1997). Viaje a Ixtlán. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2010). Mil mesetas. Valencia, España: Pre-textos.
- Diéguez, I. (2014). Escenarios liminales (Teatralidades, performatividades. Políticas). México: Paso de Gato.
- Mejías, M. (2010). El camino del guerrero. Barcelona, España: Océano.
- Ruiz, M. (1998). Los cuatro acuerdos. Barcelona, España: Urano.
- Ruiz, M. y Ruiz, J. (2010). El quinto acuerdo. Barcelona, España: Urano.
- Siddharta Gautama Buda [AMA Audiolibros]. (8 de julio de 2019). Siddharta Gautama Buda - Los 53 Sutas de Buda (Audiolibro Completo en Español) "Voz Real Humana" [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NJ0FkMyv1fw>
- Sloterdijk, P. (2006). Venir al mundo, venir al lenguaje. Valencia: Pre-Textos.

Títeres, el camino del objeto

Ramiro Velazco Correa
ramivelazco@uan.edu.co
Universidad Antonio Nariño

Resumen

En esta ponencia que he denominado “Títeres, el camino del objeto” quisiera abordar algunos aspectos fundamentales del arte de los títeres: Cuerpo, objeto y dramaturgia, los cuales exigen del actor algunas disposiciones especiales a la hora de interpretar o transcurrir por el teatro de títeres y objetos para dar vida a un espectáculo, y finalmente pensar en algunas proyecciones de investigación y campos de trabajo en los títeres y sus múltiples posibilidades. Reflexiones inspiradas en el trabajo realizado por El Taller de los Cacharros y la Electiva de títeres y objetos realizada en la Licenciatura en Artes Escénicas de la UAN durante los años 2019 y 2020.

Palabras clave:

Títere, objeto, cuerpo, escena.

Abstract

This paper is about some fundamental aspects of the art of puppetry: Body, object, and dramaturgy, which require some special dispositions from the actor when interpreting or passing through the theater of puppets and objects to give life to a show, and finally think about some projections of research and fields of work on puppets and their many possibilities. Reflections inspired by the work carried out by El Taller de Los Cacharros and the Elective of puppets and objects carried out in the Bachelor of Performing Arts of the UAN during the years 2019 and 2020.

Keywords:

Puppet, object, body, scene.

Un cuerpo en comunicación

En principio, el reto fundamental del interprete es prestar su cuerpo y sus emociones al títere y al objeto que tiene en sus manos; la emoción se coloca fuera del cuerpo para que el títere cobre vida buscando en el cuerpo una cierta neutralidad que no le robe protagonismo a la acción del títere; es una actuación fuera del cuerpo, llevada al movimiento del objeto, pero que, a la vez, obliga a una disposición especial interna para poder transmitir el movimiento, el ánimo al títere.

Es decir, cuando ponemos nuestro cuerpo en función del objeto tendríamos una doble vía de comunicación: un cuerpo neutro que se dispone a dar vida al objeto y se desplaza por el espacio soportando los retos que cada una de las técnicas requiere y sobre todo para hacerse invisible y por otro, el contacto del objeto para darle vida y movimiento. Entonces cuerpo y objeto se convierte en uno solo, en una sola masa en movimiento en una sincronía infinita en una posibilidad de trascurrir. El cuerpo no imita la vida, el cuerpo da la vida al títere, al objeto.

Pero, si en el ejercicio de animación se requiere de la participación de más de un

titiritero, ahora esa sincronía está en función de escuchar a los otros, de crear una armonía en la que el grupo de titiriteros se convierten en un solo cuerpo, en un solo movimiento en función nuevamente del objeto. Cuerpos, emoción, movimiento vida.

Es tan importante esta sincronía, sobre todo en las compañías chinas, que antes de iniciar con el montaje propiamente dicho, primero realizan el estudio de los movimientos de los titiriteros, montan las partituras de movimiento de los cuerpos, para luego pasar a trabajar las partituras de movimiento del objeto.

De esta manera el cuerpo del actor titiritero responde a sus impulsos, impulsos cimentados en un buen entrenamiento técnico, en un cuerpo que se escucha, se siente, se percibe a sí mismo, y un cuerpo que escucha las palpitations del otro para entrar a jugar con ellos, armonía, disposición, escucha, movimiento para nuevamente poner a jugar la vida. Parafraseando a Foucault, en este proceso el cuerpo adquiere una existencia en relación y devenir con el cuerpo del otro y del objeto para verse, sentirse y encontrarse.

La vida entre las manos

Ahora, vamos a hablar de la construcción de los títeres y objetos, ese maravilloso trabajo de crear mundos y personajes que los van a habitar desde las diferentes técnicas de animación existentes. En cuanto técnicas, encontramos entre las más importantes: las marionetas, los títeres de guiñol, las sombras, el teatro negro, los títeres de varilla, y los muñecos para espectáculos en calle o el carnaval. Técnicas que a su vez se dividen técnicas derivadas poniendo al servicio del titiritero una infinidad de posibilidades de crear sus espectáculos.

En cada una de las técnicas el creador pone el mundo en sus manos, hace alianzas con artistas plásticos, con ingenieros para que con sus conocimientos ayuden a construir la realidad del objeto desde la exploración con diversos materiales, con el uso de herramientas que van enriqueciendo, dando vida al objeto. Este proceso de construcción suele ser el trabajo más dispendioso en el teatro de títeres, pues requiere de la paciencia, el estudio del movimiento y el carácter de los personajes. Así como la selección y adecuación

precisa de los objetos para el desarrollo del espectáculo.

“En el caso particular de El Taller de Los Cacharros, su trabajo en la forma del objeto y la transformación de la materia ha sido una de las constantes exploraciones a la hora de abordar cada montaje. De tal manera que la forma de los personajes sea un soporte imprescindible para el desarrollo de sus propuestas estéticas.

Entonces, (...) ser constructor de títeres y objetos, implica tener en la mano la magia para hacer que la materia se vaya transformando en seres y objetos que poblarán la escena, los cuales van surgiendo a partir de pensar sus condiciones físicas, rasgos, mecanismos de animación, peso, forma y color. Formas y colores que se presentarán ante los ojos de los espectadores, lo cual conlleva una doble responsabilidad: por un lado, hacer de la materia inerte y fría, una obra de arte y por el otro, de sus manos saldrá el diseño, el universo visual de la obra”.
(Velazco, 2017)

Dramaturgia del objeto

Uno de los aspectos más bellos e interesantes del teatro y del teatro de títeres consiste en el qué decir, cómo decirlo y cómo contar las historias que luego se van a convertir en imágenes, sonidos y movimientos en la puesta en escena. Frente a este aspecto quiero enfatizar en la necesidad profunda de poder contar y escribir las voces que nos habitan como recuerdos, posiciones políticas y filosóficas, denuncias, frustraciones, anhelos y esperanzas; lo mismo que las voces de niños, niñas y jóvenes que de igual manera tienen que ponerse en juego a la hora de contar, de construir mundos posibles.

Como afirma, la maestra Ana Alvarado:

“Nuestra idea es poder demostrar que hay una dramaturgia posible para el Teatro de Objetos y Títeres, ligada a la imagen, a la foto fija, más cercana al guion cinematográfico, al cómic, pero, fundamentalmente, a la simple asociación poética de los objetos entre sí.

El teatro a partir del objeto responde a un principio poético no

necesariamente actancial y permite que las imágenes se desvinculen de la trama y alcancen realidad en otro orden que no es exclusivamente el de la necesidad de la acción. De esto resulta un texto, la palabra no es ignorada, pero es más consecuencia que causa.”
(Alvarado, 2015)

Dramaturgia que además responde a “los puntos gramaticales” o las características de cada una de las técnicas de títeres y objetos. Cada técnica tiene su propio universo dramático, así las técnicas de la luz como las sombras, teatro negro, luz negra apuntan más a lo visual a lo onírico, a crear mundos fantásticos, mientras que los títeres de guiñol estarían más por el lado de la palabra y las acciones grotescas. En tal sentido, cada técnica tendría su propia dramaturgia, su propia manera de narrar ligada a las limitaciones y posibilidades de cada una de las técnicas. Entonces la técnica de construcción de títeres también se convierte en una forma de dramaturgia, en una forma de narrar.

Así, el lenguaje de la técnica construye el lenguaje de la dramaturgia y viceversa.

Esta triada, cuerpo, objeto, dramaturgia del objeto, nos lleva por consiguiente al mundo de la animación, de la puesta en escena, en donde conjugados estos elementos nos van a permitir crear el universo mismo de la historia, Historia que circulará por diversos escenarios reales o virtuales.

“El objeto de estudio del teatro de títeres es la animación, el darle vida a los títeres y objetos mediante el movimiento, movimiento que dará la personalidad, el carisma de cada personaje, convirtiendo así el movimiento del objeto en la poética y la razón del oficio del titiritero.

Entonces, La animación de objetos se convierte en una búsqueda de la poética del movimiento por cada titiritero, quien, enfrentado al títere u objeto, realizará su investigación teniendo en cuenta las particularidades expresivas del mismo y las características de cada objeto como el tamaño, peso, articulación y finalmente el espacio de la representación, pues no es lo mismo animar un objeto dentro de un teatrino o biombo, a tener un

espacio vacío, abierto y a la vista del público. (Velazco, 2017)

De esta manera, el teatro de títeres se convierte en un camino para indagar en el oficio, de producir nuevas obras y espectáculos, de incursionar en las nuevas maneras de circular que nos ha dejado la pandemia y nos ha traído la tecnología.

Ahora bien, dadas las múltiples posibilidades, el teatro de títeres y objetos, nos queda la tarea de seguir investigando maneras de transcurrir por las técnicas, maneras de escribir otras obras y de producir espectáculos para diferentes públicos y escenarios. Así como la indagación de la relación del teatro de títeres con el lenguaje audiovisual y la circulación y producción de contenidos para diferentes redes y plataforma de internet.

Lo que lo convierten al teatro de títeres y objetos en un excelente nicho creativo, laboral y de mercado, lo cual requiere de una preparación, un repensar las maneras de hacer y de circular, de crear. En definitiva, una manera de leer el contexto, de ponerse en circulación con los retos del mundo contemporáneo.

En tal sentido, como programas y escuelas de teatro tendríamos la “obligación” de abrir espacios de formación para experimentar, crear laboratorios de formación, generar grupos de investigación en arte de los títeres y objetos.

Referencias

Alvarado, A. (2015). *Teatro de Objetos, Manual dramaturgico*. Buenos Aires: Inteatro.

Velazco,R. (2017). *Títeres y narraciones decoloniales*, . Bogotá: UTP.

Instructivo para autores

El Boletín *Voz a vos* publica exclusivamente artículos de investigación-creación en las artes escénicas y de reflexión pedagógica de las artes. Es requisito indispensable que sean originales, escritos en castellano (aunque se reciben colaboraciones en inglés) y que aborden alguno de los ejes temáticos establecidos.

Requisitos para postular artículo:

- Los artículos que se envíen al Boletín pueden ser postulados simultáneamente a otras revistas u órganos editoriales.
- Su extensión debe estar entre las 3000 y las 8000 palabras, estructuradas de la siguiente manera: título, autor/a (primer y segundo nombre y apellidos); resumen en español e inglés (máximo 200 palabras); palabras clave en español e inglés (máximo 5); introducción, metodología, resultados, conclusiones y referencias bibliográficas (sólo se citarán las incluidas en el cuerpo del artículo siguiendo las normas APA).

Proceso de evaluación

Primera fase:

los artículos postulados serán revisados por la editora, quien verificará que cumplan con los requisitos establecidos.

Segunda fase:

Los artículos aprobados serán enviados a los miembros del Comité Editorial, quienes evaluarán su originalidad, pertinencia y relación con las temáticas definidas.

Tercer fase:

La decisión final del Comité Editorial (aceptación del artículo sin modificaciones, aceptación del artículo con modificaciones o rechazo del artículo) se enviará al autor o autora en un plazo no mayor a seis meses. Las personas que hacen parte del proceso de evaluación se mantendrán en riguroso anonimato.

Recepción de artículos

Se reciben artículos de manera permanente en la página web de la revista:

Y en el correo electrónico devozavos@uan.edu.co