



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL
Escuela de Educación

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 "La Construcción del espacio escénico como proceso de formación en el montaje Comala en la Licenciatura en Artes Escénicas", presentado en la modalidad de monografía por la estudiante Samantha Pabón Berdugo (C.C.1.019.062.613 - Código 2011177020), consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

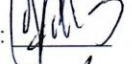
El trabajo da cuenta juiciosa de los procesos
Académicos del montaje Comala que redundan en las
reflexiones en el área disciplinar de la licenciatura
en Artes Escénicas de la OPP.

En Bogotá, a los veintitrés (23) días del mes de Febrero de dos mil dieciséis (2016).

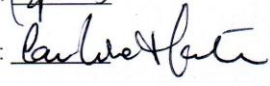
Jurado José Domingo Garzón

Calificación: 4.4 Firma: 

Jurado Cesar Falla

Calificación: 4.4 Firma: 

Directora Carolina Merchán

Calificación: 4.4 Firma: 

Calificación final (Promedio de los tres): 4.4

**LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO COMO PROCESO DE
FORMACIÓN EN EL MONTAJE COMALA EN LA LICENCIATURA EN ARTES
ESCÉNICAS**

SAMANTHA PABÓN BERDUGO

2011177020

Tutora: Carolina Merchán Price

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE BELLAS ARTES

LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

Bogotá D.C.

2015

A mis padres que caminaron conmigo en este sueño y que me apoyaron fielmente.

A mis hermanas quienes siempre han estado ahí ayudándome y dándome fuerzas para culminar este proceso.


A cada uno de los Comaleros quienes me permitieron soñar y crecer con ellos.

A la profesora Eloísa Jaramillo por enseñarme tantas cosas valiosas y construir junto a nosotros “Comala”.

A todos los integrantes que participaron en la investigación “Análisis didáctico de un montaje Comala”

A mi tutora Carolina Merchán por acompañarme y guiarme en este trabajo de grado


A la universidad que me abrió sus puertas y me permitió indagar en mis propios intereses.

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 1 de 3	

1. Información General	
Tipo de documento	Trabajo de grado
Acceso al documento	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca bellas artes
Título del documento	La construcción del espacio escénico como proceso de formación en el montaje Comala en la licenciatura en artes escénicas
Autor(es)	Samantha Pabón Berdugo
Director	Carolina Merchán Price
Publicación	Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional. 2016, 67 Págs.
Unidad Patrocinante	Universidad Pedagógica Nacional
Palabras Claves	Montaje Comala, didáctica, Espacio escénico (Pedagógico-didáctico)

2. Descripción
<p>En este trabajo de grado se realizó un análisis didáctico de la construcción del espacio escénico de un proceso académico de la licenciatura en artes escénicas que se realizó en el año 2013 con los estudiantes que cursaban V y VI semestre que se llamó "Comala" y la incidencia de éste en el proceso de formación de los estudiantes participantes. Cabe resaltar que este trabajo salió de una investigación llamada "Análisis didáctico de un montaje Comala".</p>

3. Fuentes
<p>Álvarez, R. (1998) "Sistemas didácticos no verbales en los esperpentos- análisis semiológico" kassel-EditionRechenberger</p> <p>Brook, p. (2001) "Espacio Vacío" [En línea] disponible en: http://jbarret.5gbfree.com/juanbarret/LB/LT/005%20-%20Vacío.pdf</p> <p>Chevallard, Y. (1991). <i>La transposición didáctica: del saber sabio al saber enseñado</i> Buenos Aires: Editorial Aique.</p> <p>Ceballos, E (1992) "Principios de Dirección Escénica. Selección y notas de Edgar Ceballos".</p> <p>Kantor, T (1975) "La clase muerta"</p> <p>Galindo, J (2011) "Encuentro, experiencia y formación" Colciencias</p> <p>Gordon, C (2011) "Del arte del teatro, hacia un nuevo teatro" Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2011</p> <p>Iriarte, A (1996) "Lo teatral En la obra de Shakespeare" Ediciones uniandes</p> <p>Larrosa, J (2000) "<i>estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación</i>" Ediciones novedades educativas, Edu-causa</p> <p>Merchán, C (2013) "<i>El cuerpo escénico como territorio de la acción educativa. Análisis didáctico de los dispositivos de formación y de prácticas pedagógicas de la Licenciatura en Artes Escénicas</i>". [En línea] disponible en http://archive-ouverte.unige.ch/unige:29549</p> <p>Merchán, C (2011) "De las prácticas sociales de referencia a las prácticas en el espacio escénico"</p>

 UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 2 de 3	

pedagógico: la construcción de rol docente” [En línea] disponible en http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0123-48702011000100009&script=sci_arttext
 Monleón, J (2005) “Las disyuntivas del teatro contemporáneo: espacio escénico” Memoria digital de Canarias
 MEN, <http://www.mineduacion.gov.co/1621/w3-article-345506.html> 63

MEN, <http://www.mineduacion.gov.co/1621/w3-propertyvalue-48467.html>
 Navarro, j. (2000) “Mirando a través: La perspectiva en las artes” Ediciones del Serbal
 Osorio, J (2011) “Peter Brook: Tres conceptos Fundamentales”
 Pavis, P. (1948) “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología” Tomo I y II. [En línea] disponible en <http://uploaded.net/file/82gs9on1>
 Rulfo, J. (1955) “Pedro Páramo”, editorial planeta.
 Zambrano, A (2001) “Pedagogía, educabilidad y formación de docentes” Corporación educativa internacional- Editorial Nueva Biblioteca Pedagógica- Colección ensayos Pedagogía.
 Zambrano, A (2007) “Formación experiencia y saber” Cooperativa editorial Magisterio


4. Contenidos

Este trabajo de grado está compuesto por cuatro capítulos que permite responder la pregunta ¿Cómo aportó al proceso de formación de los estudiantes de la Licenciatura de Artes Escénicas participantes del montaje Comala en quinto y sexto semestre en el año 2013 la construcción del espacio escénico?

- En el primer capítulo: se encuentra la introducción, la justificación, el planteamiento del problema y los objetivos.
- En el segundo capítulo: está constituido por el marco teórico este a su vez abarca la contextualización del espacio académico: Actuación prácticas creativas I y II y el proceso de montaje Comala, los antecedentes y los referentes teóricos del espacio escénico, el espacio teatral, espacio escénico pedagógico y el concepto de formación.
- El tercer capítulo: abarca la metodología, su planteamiento e instrumentos y recolección de datos.
- El cuarto capítulo: Se encarga del análisis de la información a partir de cuatro nociones de espacio en el área teatral: (Lúdico (gestual), textual, dramático y escenográfico) y un último capítulo de conclusiones

5. Metodología

Para esta investigación se utilizó la metodología cualitativa, estudio de caso de corte interpretativo, hermenéutico. Esta metodología cualitativa produce datos descriptivos. Al tratarse de una investigación de aula se considera la Clínica didáctica como una metodología particularmente pertinente pues tiene en cuenta la especificidad de las acciones que se desarrollan durante una clase así como la función y agentividad de los participantes.

	FORMATO	
	RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE	
Código: FOR020GIB	Versión: 01	
Fecha de Aprobación: 10-10-2012	Página 3 de 3	

6. Conclusiones

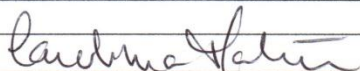
- La construcción del espacio escénico **como contenido de formación** en Comala se da a partir de cuatro nociones de espacio, éstas se entrelazan entre sí para crear el espacio ficcional que visualiza el espectador:
 - El lúdico (gestual): su desarrollo se da paulatinamente desde una fase de preparación: **adquisición y reconstrucción 'vívida' de contenidos de/para la escena**. Estos fortalece la construcción de personaje y la presencia escénica en el estudiante
 - El textual: Se desarrolla a partir de la construcción vocal/verbal de los personajes. Como fase inicial se reconstruye los saberes propios de la voz teatral y se reformula a partir de las actividades propuestas por la formadora y **el sentido de las elocuciones** (emociones, conflictos, hybris)

El dramático: Se da a partir de la primera lectura de Pedro Páramo y la dramaturgia propuesta por la formadora **con los ejercicios de exploración del texto, la fábula y la trama** realizado por los estudiantes.

- El escenográfico: Se da a partir de la neutralidad, omitiendo decorados y escenografía. Las herramientas que utilizan los estudiantes y la formadora para recrear Comala es a partir de la voz, el vestuario y los objetos.

- **En tanto didáctico (organizado para el aprendizaje)**, el espacio escénico permite ser un movilizador y afianzador de contenidos a partir de la creación de espacios de confianza y se evidencia mediante un proceso evolutivo en cada fase.

En el proceso de montaje los estudiantes construyen el rol de público experto permitiendo así la **creación de espacios de confianza** y un trabajo colectivo que retroalimenta los aportes de los colegas y su propio trabajo.

Elaborado por:	Samantha Pabón Berdugo	
Revisado por:	Carolina Merchán Price	

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

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	1
JUSTIFICACIÓN	3
Planteamiento y delimitación del problema.....	4
Objetivos:	4
Objetivo general:	4
Objetivos específicos:	5
CAPITULO II	6
2. MARCO TEÓRICO.....	6
2.1 El lugar del montaje en el ciclo de fundamentación	6
2.2 Comala	7
2.2.1 Antecedentes de investigación.....	10
Análisis didáctico de un montaje: “Comala”	10
2.3 Investigaciones en didáctica en el aula universitaria	11
2.4 Espacio escénico y el espacio escénico pedagógico	14
2.4.1 El espacio escénico isabelino:	22
2.4.2 Espacio escénico pedagógico	24
CAPITULO III.....	27
3. Metodología perspectiva de investigación: clínica didáctica	27
3.1. Clínica didáctica	27
Instrumentos de recolección y análisis de datos:	28
CAPITULO IV.....	30
4. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN	30
4.1 Espacio lúdico (gestual)	30
4.1.1 la fuerza del personaje a través del movimiento: abuela vs. Susana	31
4.1.2 24 movimientos del Padre Rentería	32
4.1.3 El Karaoke: un ejercicio para trabajar la presencia	34
4.3.4 Equipaje: El primer acercamiento a la creación del espacio lúdico.	36
4.2 Espacio textual:	42
4.2.1 El coro vocal: Las voces de un pueblo.....	42
4.2.2 Contenidos de la voz teatral que emergieron en la primera secuencia	43
4.3 Espacio dramático	47

4.4 Espacio escenográfico	52
4.4.1 Vestuario	52
4.4.2 Utilería	52
4.5 Espacio escénico	54
A MODO DE CONCLUSIONES	59
Bibliografía	62

INTRODUCCIÓN

El espacio académico *actuación y prácticas creativas* (Montaje I y II) se cursa en V y VI semestre en la Licenciatura en Artes Escénicas de la UPN. En éste se busca cerrar el ciclo de fundamentación a través de un montaje teatral. En el año 2013 se realizó un montaje a partir del texto literario: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo que se llamó *Comala*. Partiendo del interés de analizar los procesos académicos propios de este proceso se desarrolló el proyecto de investigación “*Análisis didáctico de un montaje: Comala*”¹. Uno de los hallazgos importantes de este proyecto, es que el proceso de montaje como proceso formativo está constituido en secuencias diferenciadas entre sí, según la etapa de construcción no solo de la obra sino de los procesos mismos de concienciación de los avances de los estudiantes en el proceso académico. Para diferenciar cada una de las secuencias, según el momento y función, las investigadoras las nombraron así: ejercicios preliminares, *Comala: construcción y obraje; circulación y desmontaje*.

Algunos de los avances de la investigación pusieron en evidencia la importancia del espacio escénico como foco de construcción de conocimiento, como macro contenido que articula y estabiliza conocimientos performáticos que se significan justo porque están siendo ‘publicados’, socializados en *continuum* con los otros.

Es por eso que esta investigación parte de la pregunta: ¿Cómo aportó la construcción del espacio escénico al proceso de formación de los estudiantes de la Licenciatura de Artes Escénicas participantes del montaje *Comala* en quinto y sexto semestre en el año 2013?

Para responder a la pregunta este trabajo de grado partió de las diferentes nociones de espacio, que contribuyen a la construcción del espacio escénico: espacio lúdico (gestual), espacio textual, espacio dramático y escenográfico.

¹Proyecto de investigación inscrito en el CIUP (Centro de Investigaciones Universidad Pedagógica Nacional) código: FOR015INV, terminado. Artículo en construcción.

Para la interpretación de los datos se realizó un análisis didáctico de las actividades concernientes a las tres primeras secuencias a saber: karaoke, equipaje (Ejercicios preliminares) 24 movimientos, primer tráiler, dramaturgia (Comala: construcción y obraje) y la función de Firavitoba (Circulación), retomando algunas autoevaluaciones y bitácoras de los estudiantes participante de mencionado montaje.

Se buscaba indagar qué contenidos teatrales construidos en los primeros semestres aparecen en 'Comala' y cómo se integran, se articulan en el proceso de estabilización del espacio escénico, sus fases, funciones, aún las contradicciones.

JUSTIFICACIÓN

*«Hablar del espacio no es una originalidad muy grande,
Pero siempre es un tema interesante»
(X. ZUBIRI. Espacio, Tiempo, Materia, 1996)*

La importancia de la construcción del espacio escénico en el montaje 'Comala' como contenido y proceso de aprendizaje del espacio académico: Actuación y prácticas creativas (Montaje I y II), se justifica en la relación ternaria entre el profesor, el estudiante y los contenidos en función de comprender el aula (de montaje) como espacio de formación de un profesor en artes escénicas. Relación que, a diferencia de un montaje teatral profesional, está orientado en el 60% de la carrera a definir la dimensión disciplinar en tanto performativa para dimensionar la perspectiva profesional de las áreas que comprometen la construcción de un montaje a la manera profesional: dramaturgia y circulación. Pero que a diferencia de un proceso profesional el espectáculo no es la finalidad sino una secuencia más a la que le siguen los procesos propios de la gestión y circulación, así como los relativos a la formalización de los procesos de reflexión y toma de consciencia (desmontaje).

La pertinencia de esta investigación está basada en la formalización de procesos académicos que devienen de procesos artísticos. Es decir, del interés por sistematizar los procesos de construcción de un proceso de montaje, ya no sólo en el entendido de un proceso propio de la formación del oficio del actor, sino como los procesos de aula en un proceso de montaje visto como proceso didáctico. Esto permite analizar el proceso académico que cierra el ciclo de fundamentación, posibilitando observar cómo el estudiante apropia los contenidos adquiridos en los semestres previos y los encarna, prioriza y discrimina según las necesidades en la situación de montaje y procesos posteriores. Indagar en los procesos artísticos como procesos académicos permite identificar, describir y analizarlos procesos particulares implicados en la construcción de la dimensión artística en el marco de la formación de profesores en la Licenciatura en Artes Escénicas. Sobre este

proceso se ha definido en particular el espacio escénico como contenido a partir del cual construimos este análisis.

La presente investigación parte del proyecto de investigación adscrito al Ciup “Análisis didáctico de un proceso de montaje: Comala”, que desarrolló el grupo de Educación Artística en el 2014. El interés por profundizar en los procesos de aula en la construcción del montaje es sucedáneo de este primer proyecto. La viabilidad para este trabajo es posible gracias a la recolección de material realizada para la investigación antes mencionada. Se cuenta con un amplio espectro de instrumentos entre autoevaluaciones, bitácoras, archivo audiovisual, fotos y entrevistas del proceso de montaje.

Esta investigación busca indagar los procesos de construcción del espacio escénico como contenido. Sabemos que este espacio se relaciona directamente con el espacio lúdico (gestual), el espacio textual, el espacio dramático y el espacio escenográfico.

Por tanto las preguntas que orientan nuestras pesquisas son:

Planteamiento y delimitación del problema

Teniendo en cuenta los anteriores elementos problemáticos se plantea la siguiente pregunta

¿Cómo aportó al proceso de formación de los estudiantes de la Licenciatura de Artes Escénicas participantes del montaje Comala en quinto y sexto semestre en el año 2013 la construcción del espacio escénico?

Objetivos:

Objetivo general:

Identificar los aportes de la construcción del espacio escénico al proceso de formación de los estudiantes participantes del montaje *Comala* en quinto y sexto semestre en el año 2013.

Objetivos específicos:

- Identificar el concepto de espacio escénico en el montaje *Comala*
- Describir el proceso de formación en el montaje de *Comala* desde la construcción del espacio escénico

CAPITULO II

2. MARCO TEÓRICO

En este capítulo se ampliará los conceptos teóricos referentes al espacio escénico, que aporten en un contexto formativo entorno a la construcción de saberes de estudiantes de la licenciatura en artes escénicas.

“Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”

Peter Brook

2.1 El lugar del montaje en el ciclo de fundamentación

La Licenciatura en Artes Escénicas se divide en dos ciclos que se cursan durante el pregrado, a saber: Fundamentación que se inicia desde el primer hasta el sexto semestre y Profundización que continúa desde séptimo hasta décimo semestre. Asimismo, en el primer ciclo en mención se encuentra el área de Teatralidad y Representación I y II que se cursa en quinto y sexto semestre respectivamente. Esta área se divide en tres asignaturas, una de estas denominada Actuación y Prácticas de Creación (Montaje I y II) que finaliza con un montaje teatral. Esta última es considerada central por los estudiantes ya que aporta al fortalecimiento del conocimiento práctico y teórico en el proceso formativo del área disciplinar del teatro. Durante esta etapa el objetivo es realizar un montaje teatral apoyándose de los contenidos adquiridos del saber disciplinar durante el ciclo de Fundamentación en un proceso creativo, brindando en especial la oportunidad de construir un proceso de construcción y gestión de un montaje de teatro a la manera profesional.

Actuación y prácticas creativas (Montaje I y II) “Comala”

En el cierre del ciclo de fundamentación en la asignatura de teatralidad y representación I y II, se encuentran espacio académico de nombre “Actuación y prácticas creativas (Montaje I y II) que se cursa en quinto y sexto semestre”. En el año 2013 desde ese espacio se llevó a cabo el montaje “Comala”, versión libre del libro Pedro Paramo de Juan Rulfo.

En el programa analítico de dicho espacio académico se evidenció la preocupación de la formadora por acercar el proceso a lo interdisciplinar a través de los diferentes saberes que los estudiantes traían luego de haber cursado los primeros cuatro semestres. También buscó como conceptos centrales guías del proceso: la indagación de las nociones de presencia escénicas, el texto como pretexto, el diálogo con el espacio-tiempo y la disposición interdisciplinar”.

En sexto semestre, se ve evidenciada una preocupación por la fase de composición que se da a través del público y el espacio. Retomemos algunas notas de la formadora a cargo:

“Este proceso de semestre incluirá la fase de composición y de circulación, de tal manera que se analizarán las recepciones de las diferentes audiencias para ir ajustando la puesta del espacio, a cada circunstancia específicas”.

Como objetivos en los programas analíticos del espacio académico existe una preocupación por la investigación de las nociones de representación y teatralidad mediante el montaje, también se evidencia la importancia de la exploración de lenguajes contemporáneos de la creación escénica, la construcción del montaje, el encuentro de rutas de preparación del estudiante en su rol de actor y la indagación auténtica del movimiento de cada estudiante. También el desarrollo humano donde el desarrollo de un ambiente de trabajo sano, cuidadoso y solidario sea primordial en este proceso.

2.2 Comala

Este montaje es una versión libre del libro Pedro Paramo del escritor mexicano Juan Rulfo. Una obra que cuenta la historia de la llegada de Juan Preciado al pueblo de su madre, llamado Comala, quién en su lecho de muerte le pide que busque a su padre y que le reclame lo que por derecho es suyo. En esa búsqueda Juan Preciado reconstruye las historias de los diferentes habitantes de Comala, a partir de su recorrido por el pueblo y los ecos de las memorias de su madre. En el transcurso de la narración y a través de analepsis aparece la personalidad voluntariosa y destructiva de Pedro Páramo y cómo desde un limbo eterno los habitantes pagan la complicidad. En el trayecto Juan Preciado se da cuenta que los personajes estaban muertos. Comala se convierte en un pueblo desolado lleno de

murmulllos de voces frustradas. Donde la distinción entre la vida y la muerte es confusa. Juan Preciado termina enterrado ahogado por el miedo.

La formadora Jaramillo se refiere a “*Comala como un pueblo que a la vez es cualquiera de nuestros pueblos latinoamericanos y que nos permite llevar a cabo una reflexión sensible en torno a las dinámicas de las zonas rurales de nuestros países*”.

En el proyecto Comala participaron dieciocho (18) estudiantes que cursaron quinto y sexto semestre en el año 2013, interpretando veintiún (21) personajes. La versión libre se dividió en diez fragmentos independientes, construyéndose a partir de la dramaturgia dirigida por la formadora y por las construcciones de estructuras grupales que los estudiantes realizaron partir de coros corporales y vocales.

La obra tuvo una estructura flexible que permitió adaptarla a diferentes espacios físicos: canchas de básquet, plazas, salones comunales y teatros escolares. El trabajo consciente desde el inicio sobre la lectura e interpretación de las reacciones del público (primero los pares como público experto, profesores invitados y el público en cada presentación) instaló la posibilidad de leer la interacción como espacio para el aprendizaje. En este sentido, los estudiantes pudieron asimilar los aprendizajes en los lugares de representación, incorporándolos a la estructura de la obra.

En la siguiente tabla se hace una muy breve síntesis de tres de las presentaciones subrayando aquello en particular que se aprendió en cada ocasión.

Firavitoba	Por inconvenientes en el grupo el montaje se tuvo que presentar sin cuatro de los dieciocho actores. A partir de este problema <u>surgió la posibilidad de omitir escenas, o reformarla.</u> Estos cambios permitieron que la obra se pudiera presentar y se percató que los estudiantes eran <u>capaces de sobrepasar dificultades y tomar decisiones</u> que aportará a solucionar las diferentes situaciones en las que se podrían enfrentar. Desde esa función cuando alguno de los estudiantes no pudieron participar, los otros los reemplazaron o se omitieron algunos fragmentos <u>sin afectar negativamente el hilo de la historia</u>
Tota	El espacio otorgado para la presentación de Comala fue un salón en la Casa de la Cultura. El espacio era muy angosto por lo que <u>se decide ubicar dos frentes.</u> Se tenía público tanto al frente como atrás. Esto llevó a los estudiantes <u>a hacer consciencia de los cambios en la proyección de la voz y articular el movimiento no sólo en una dirección.</u> Esto se pudo llevar a cabo porque los estudiantes ya habían probado más de un frente en el proceso de construcción y obraje.
Victoria, México	En un teatro tradicional, a la italiana, al final de la representación <u>el público se acercó admirado de poder leer la concepción que de la muerte que se</u>

<p><u>tiene en Colombia</u>, por lo menos en el altiplano. Es decir, para ellos, dijeron, la muerte es una ocasión de presencia con el otro. Le llevan comida a los muertos, los tienen en sus actividades cotidianas, les cantan, los atienden. En efecto <u>esto no cambió la obra, pero nos amplió la concepción sobre la muerte.</u></p>

La oportunidad de circular en diferentes contextos permitió un enriquecimiento no solo personal sino grupal.

En el caso de la función de Firavitoba, algunos estudiantes no pudieron asistir a la función. El resto del grupo y la formadora, estudiaron el caso y las formas de re-construirlas escenas sin ciertos actores. Las decisiones tomadas permitieron cumplir con la función de ese día, pero también, empezaron a buscar soluciones en los casos donde algún estudiante no pudiera presentarse. Las soluciones fueron diversas: se realizó a partir de la adaptación del texto, omisión o remplazo de un personaje.

En el segundo caso los estudiantes ya adquirieron las herramientas para poder enfrentarse a diferentes tipos de espacio físico. A partir de la ubicación espacial y la consciencia sobre sus movimientos corporales y la voz de los personajes les es posible hacer variaciones relativas a la orientación de la actuación, proyección de los movimientos y de la voz

En el último caso la aproximación del público permitió a los estudiantes reconfigurar no solo su concepto de la muerte, sino que a través del diálogo se reconstruye los saberes propios de la cultura latinoamericana que tienen diferentes matices de acuerdo al país de origen. Permitiendo así un intercambio que se vuelve vital en este tipo de procesos.

Como parte del proceso pedagógico, en la fase de circulación, el montaje se presentó en veintiséis ocasiones. La circulación se hizo a nivel nacional e internacional. A nivel nacional se circuló en Cali, Cota, Firavitoba, Isa, Tota, Sogamoso y Bogotá. Y a nivel internacional en México en ocho municipios del Estado de Guanajuato. Esta diversidad de públicos permitió fortalecer la obra a través de la lectura de los contextos de cada lugar visitado.

2.2.1 Antecedentes de investigación

Análisis didáctico de un montaje: “Comala”

El primer antecedente es el informe del proyecto de investigación inscrito en el Ciup “*Análisis didáctico de un montaje: “Comala”*”, realizado por las formadoras Eloísa Jaramillo, Carolina Merchán y los monitores de investigación, quienes además participaron en el montaje.

En la investigación mencionada se buscó responder la pregunta por: ¿Cuáles fueron las estrategias didácticas en el proceso de montaje de la obra *Comala* y cuáles las dimensiones profesionales que interpela el proceso de creación escénica?

Este proyecto se propuso la sistematización de la experiencia del proceso de montaje *Comala*, buscando indagar y formalizar los procesos de formación. El objeto de dicha investigación fue poner en evidencia los procesos de *transposición didáctica* (Chevallard, 1991) que se pueden observar en los procesos de construcción de un montaje como parte de un proyecto de aula en la formación superior. Las pesquisas iniciaron en la definición de las “maneras de hacer” y de “modos de comportarse” que son típicos de la práctica artístico-profesional en artes escénicas y que, en este caso, se rastrearon en el espacio académico denominado “Teatralidad y representación-Actuación y prácticas de Creación (montaje)” cuya importancia dentro del programa deviene de las expectativas frente a la construcción de una obra a la manera profesional. Según la formadora este espacio académico: es un momento crucial para los estudiantes en tanto la vivencia y construcción de una obra escénica. Da piso a sus expectativas expresivas en el campo de la teatralidad, instala los principios de gestión, producción y circulación, a la vez que cierra una fase y da paso a un segundo ciclo centrado en la construcción del rol docente, las experiencias necesarias en el aula escolar, otros escenarios educativos y define los espacios para la preparación y concreción del proyecto de grado.

Los hallazgos principales de dicha investigación fueron:

Se puso en evidencia que el proceso de construcción y publicación de montaje está compuesto por 4 secuencias didácticas que se articulan entre sí según el momento de trabajo de los estudiantes:

- 1) Ejercicios preliminares: en esta fase se encuentran los ejercicios de exploración antes de elegir el texto base.
- 2) Comala, construcción y obraje: esta fase encierra todo el proceso de trabajo de mesa, mundo ficcionado; primeras confrontaciones y reconfiguraciones entre la obra literaria y la obra dramática.
- 3) Circulación: movilización de la obra, donde los estudiantes se enfrentaron a la gestión y producción de una obra.
- 4) Desmontaje: proceso donde se indaga a posteriori sobre el proceso de creación de la obra dramática y los estudiantes reflexionan sobre los momentos de aprendizaje, dificultades y logros.

2.3 Investigaciones en didáctica en el aula universitaria

Esta investigación hace parte de las indagaciones puntuales del Grupo Educación artística cuyo objeto principal es identificar las necesidades principales en la construcción del rol docente en artes escénicas en escenarios educativos diferenciado. Estos intereses parten de la tesis de doctorado: *“El cuerpo escénico como territorio de la acción educativa: análisis didáctico de los dispositivos de formación y de prácticas pedagógicas de la Licenciatura en Artes Escénicas”* de la profesora Merchán Price Carolina. En este caso retomaremos el capítulo 9 *“El dispositivo énfasis como sistema didáctico”*, en donde se caracteriza el énfasis del teatro gestual como sistema didáctico. Un espacio en que la finalidad son procesos de creación a partir de la participación del colectivo como cuerpo orgánico (Merchán, 2013). Las fases encontradas fueron:

- Instalar el proyecto del aula
- Movilización y articulación de técnicas de composición
- Conciencia de los procesos de autogestión en los procesos de composición y gerencia de auto curso

Esto hallazgos aportaron para la construcción de este trabajo de grado por el dispositivo didáctico de una clase que interviene también en los procesos creativos y en la construcción de la dimensión disciplinar del estudiante.

Para seguir con la búsqueda de los antecedentes se llevó a cabo una exploración de los trabajos de grado realizados en el programa. Esta búsqueda se realizó a partir del trabajo monográfico que recopiló la trayectoria investigativa de los estudiantes entre los años 2009-2013 realizado por Alba Milena Villamil Mercado. De estos trabajos se eligieron aquellos cuya metodología fue desde la perspectiva didáctica y el objeto de investigación estuvo centrado en el aula de clase.

- “*La transposición didáctica como transformación de saberes*” realizado por Tatiana Rodríguez Peláez, buscaba indagar los procesos de transposición didáctica visibles en el espacio académico de tercer semestre de la licenciatura en artes escénicas. Para ello se identificó el medio didáctico, su evolución, las estrategias del formador y la construcción de los contenidos. En sus hallazgos se encontró que el rol del estudiante como espectador cumplió doble función en donde se permitieron primero que todo, una formación como espectadores y segundo una como evaluadores. En la construcción del rol del actor los contenidos principales devenían de los trabajos sistematizados de Stanislavski y V. E. Meyerhol. Los análisis dieron cuenta de las formas de transposición y formas de enseñar del formador a cargo. Esta investigación aportó en el análisis ya que parte del estudio de las formas de aprender de los estudiantes en el ciclo de fundamentación, en particular en tercer semestre y nos dio pistas para comprender el aula universitaria como medio didáctico.
- “Análisis didáctico del proceso de elaboración y realización de una radio revista y de una emisión de radioteatro para la emisora escolar del colegio John F. Kennedy en un dispositivo de práctica pedagógica” realizada por la estudiante Tatiana Sánchez. Esta investigación es el resultado de una práctica pedagógica enfocada en desarrollar un proyecto de radiodifusión desde dos programas radiales radioteatro y radio revista. El contexto en el que se desarrolló la propuesta fue el colegio John F. Kennedy y la población participante fueron los 40 alumnos de octavo grado de la jornada mañana. Durante el proceso de desarrollo del proyecto, la estudiante identificó dificultades que tienen que ver con la gestión propia de aula. A partir de las reflexiones en el momento de desarrollar el proceso, la estudiante inicia un proceso propio de re-configuración de sus propias convicciones alrededor de cómo

instalar actividades de aprendizaje. Con el paso de los días logra paulatinamente ‘ver’ y ‘oír’ las expectativas de los educandos a la vez que ajustar las actividades de la planeación en función de los contenidos específicos de la radiodifusión.

Dentro de la monografía podemos encontrar en el marco teórico conceptos claves que orientaron el propósito de los análisis: emisora escolar, la elaboración de guión radiofónico, radio revista, radioteatro, elementos básicos de un programa radial, el esquema previo entre otros. Este proyecto nos aporta en la construcción de esta, nuestra investigación, en tanto amplía las posibilidades de la metodología didáctica, desde la perspectiva de la Teoría de las situaciones (Brousseau, 1990) como estudio de caso cualitativo. En particular la comprensión de los modos de funcionamiento: la mesogénesis y la topogénesis.

- *“La investigación en el aula: Un proceso de formación al interior del énfasis en teatro gestual”*, realizada por Diana Constanza Castillo Rincón y Leidy Viviana Ramírez Sainea, buscando sistematizarlas experiencias del énfasis del teatro gestual. En sus conclusiones encontraron: la necesidad de analizar una técnica de entrenamiento actoral para poder comprender e intervenirla en función de reconfigurar las formas de entender la formación docente, distinta a la formación artística. Importante el hallazgo de identificar que dentro de un espacio de clase se dan diversas relaciones, tipos de relaciones según los momentos de la clase, los objetivos y el sentido de los ejercicios. Así mismo las estudiantes hacen mención de las transformaciones metodológicas que innovan de cierta manera las formas clásicas de dar clase de teatro. Lo anterior da la oportunidad de reconocer que las técnicas de entrenamiento actoral tienen unos principios que pueden ser traspuestos al ámbito escolar modificando las formas sin que se afecte el sentido de la misma. Esta investigación aporta a los estudios didácticos de los espacios académicos de la licenciatura revelando la importancia de centrar la mirada en los espacios académicos para la formación del futuro licenciado en artes escénicas.

Esta búsqueda aportó en el proceso de declaración de las siguientes categorías: pedagogía y arte, espacio escénico, montaje teatral, Comala, proceso de formación. Y a su vez identificar campos teóricos como la educación y el arte.

2.4 Espacio escénico y el espacio escénico pedagógico

El término ‘espacio escénico’ está presente en todo el programa. Desde que inician la carrera, los estudiantes a través de sus clases del área disciplinar construyen paulatinamente los componentes que lo constituyen a través de ejercicios puntuales diferenciados en las distintas clases (cuerpo, voz, actuación y poéticas) y según el nivel de progresión de los estudiantes en la carrera (I a VI semestre). Paralelamente los estudiantes y el profesor a cargo se transforman alternativamente en su primer público para luego ser ellos mismos quienes lo sean de sus pares. Esta alternancia en los cambios de rol define de hecho los niveles de experticia y riqueza en la perspectiva sobre las formas de aprender en este programa y a partir de esta disciplina (Vanhulle, 2007; Merchán, 2013). Procesos en alternancia como éste se inician en primer semestre y avanzan en complejidad a lo largo del programa, no solo en el área teatral, también en el área pedagógica culminando en la práctica pedagógica. Los siguientes son unos ejemplos de estos procesos en donde el tránsito entre un rol y otro aporta a la estabilización del espacio escénico ‘pedagógico’ como núcleo de la ‘verosimilitud’ (Barba, 2007) de los mundos ficcionados y que consideramos como construcciones previas la capacidad de ‘leer’ durante las representaciones teatrales en distintos escenarios expectativas del público, niveles de recepción, respuestas que a la vez cuestionan las propias acciones:

- En segundo semestre los estudiantes realizaron un primer ejercicio de aproximación de montaje con la obra “Terror y miseria del tercer Reich” escrita por Bertolt Brecht. Se tomó el texto *Contratación de mano de obra*. En este ejercicio los estudiantes pusieron en el escenario ‘físico’ los contenidos relativos a la construcción del personaje y que se concretan en la ‘personificación’. El trabajo alrededor de darle forma en el actor, de vivificar al personaje pusieron en evidencia los contenidos aprendidos en primer semestre sobre proyección de voz y su coherencia en relación a la situación escénica de los personajes ‘en acción’. En una actividad de improvisación: un obrero llega a su casa y se encuentra con su vecina. Muy alegre el obrero le comenta a ella que consiguió trabajo. La vecina lo critica por trabajar para la guerra, en un momento incómodo entre los personajes llega la

mujer de luto por la muerte de su hermano, lo que añade tensión en la habitación. Para realizar la escena los estudiantes se enfocaron en el mundo ficcional de cada personaje y en la tensión de los personajes de acuerdo al contexto general de la obra

- En cuarto semestre, se eligió “*Sueño de una noche de verano*”, de Shakespeare para trabajar la acción dramática y la interpretación vocal. En este caso se tomaron fragmentos de algunas escenas: “*El palacio de Teseo en Atenas*”. Para llevar a cabo la construcción de esas escenas, se identificó la importancia de re-construir en la acción, en el movimiento marcado las intenciones de los personajes. Para ello el primer paso consistió en un trabajo de mesa serio y profundo. Los estudiantes leyeron la obra y luego se enfocaron en un estudio de personajes que les permitió marcar la acción dramática y la interpretación vocal.

A partir del método de las acciones físicas de Stanislavski, los estudiantes pudieron determinar qué relación de poder había entre los personajes (Hermia, Demetrio y Teseo) y qué acción regía entre el uno y el otro. Se realizaron algunas escenas como parte de la muestra para finalizar el semestre Trabajando el estatus de cada personaje a partir de la posición corporal.

- Al iniciar el proceso de montaje en quinto semestre y entrar en contacto con la obra de Rulfo se orientó el inicio del proceso en la construcción de la atmósfera que permitiera la entrada de las ‘voces’ de los mundos de la muerte en un espacio escénico construido a partir de las pistas definidas en los libretos. Muy al modo del espacio escénico isabelino los estudiantes estabilizaron paulatinamente el mundo de Comala a partir de las acciones y las voces dejando de lado el uso de escenografía.

2.4.1 Espacio escénico

El espacio escénico es concebido como el espacio que percibe el público en la escena teatral. Es donde evolucionan tanto las acciones, como los personajes” (Pavis, 1948, p, 177). Siendo éste la evolución de una “realidad representada” ésta determina la relación de una realidad y un universo mimético, delimitado por la separación de la mirada de espectador y el acto teatral. Su importancia se debe a que es donde acontecen las acciones de los personajes y evoluciona la historia.

El espacio en el teatro se encuentra diferenciado en los siguientes tipos:

- el dramático, entendido como el que se especula en el texto y en el que el espectador construye con su imaginación,
- el escenográfico, abarca la relación entre la escena y el público,
- el lúdico (gestual), está construido desde el actor y la evolución en su actuación, y otros espacios “metafóricos”².
- el textual, el espacio de la partitura donde están consignadas las réplicas y las didascalias,
- el escénico, espacio ficcionado en el que se sucede la escena, donde evoluciona los conflictos, las acciones la obra.

Ahora bien, en efecto más que tipos de espacio podemos decir que el espacio escénico está constituido por dimensiones. Es la articulación de las dimensiones a través de los trabajos de los actores en tanto personajes en una situación dramática (constituida ésta a su vez por la situación escénica, los puntos de giro, etc...) que el espectador percibe el espacio escénico en acción. Es decir, los efectos de la construcción de un espacio veraz, creíble, articulado se da en tanto se desarrolla la acción (aún si no hay movimiento). La personificación, los niveles de profundidad en el carácter de los personajes, las relaciones entre ellos, la colisión dramática marca la efectividad de la verosimilitud del mundo ficcionado (los niveles de personificación se traducen en la voz, el cuerpo, la actuación, la poiesis del actor a través del personaje)(Barba, 2007; Brook, 1997). Es la articulación entre las diversas dimensiones, no siempre todas, y tampoco al mismo tiempo, que ese espacio ficcionado cobra vida y da paso a la fábula vivificada. Por tanto, lo que se construye paulatinamente en el escenario es el sentido de los componentes del entramado que da vida al mundo ficcionado (Merchán, 2014).Esto no se presenta de manera secuencial, sino simultánea en la medida que se da la creación, enlazadas una a otra.

En el curso de nuestras pesquisas nos dimos cuenta de que es muy fácil confundir el espacio teatral con el espacio escénico. Diremos al respecto que la diferencia particular estriba en que el espacio teatral, es un espacio físico, concreto. El espacio escénico es un espacio abstracto, que aparece y desaparece con el tinglado de la obra, y ésta a la vez

²Ver Alvares, R. (1998).Sistemas de signos no verbales en los esperpentos, análisis semiológico, p.87

instala el escenario en tanto está siendo. El espacio físico teatral, el edificio, el escenario físico está ahí, se mantiene en el tiempo y en el espacio, y bien recibe un espectáculo teatral como una cantata coral o la celebración de unos grados universitarios. Veamos algunos ejemplos de definición de espacio físico teatral:

Para Gropius Walter existen tres tipos de espacios teatrales principales: En el primero, se visualizaba un espacio escénico circular donde la acción tendría que ser dirigida a todos los ángulos (360°) como un estadio. El segundo tipo es el anfiteatro griego, donde se usaba el semicírculo con una pared en el fondo, mostrando la primera separación de la escena y el mundo real y la tercera forma implica un alargamiento a esa distancia entre el espacio escénico y el público llamado teatro a la italiana. En este caso nos referimos al espacio físico de la escena.

Las concepciones de la relación entre escenografía y representación también han variado en formas según los cambios y transformaciones sociales y culturales:

Naturalismo: Uno de los exponentes fue el francés André Antoine con su Théâtre-libre (1889). Él y otros naturalistas decían que el teatro tendría que ser como un pedazo de vida. Por eso buscaban que sus escenarios lograran una imitación perfeccionista de los lugares reales en el que se presentaba la obra. Estaban en contra de los efectos especiales y por eso llenaban el espacio escénico con una cantidad de andamiaje entre ellos muebles, utilería, objetos. Todo para lograr un efecto de tridimensionalidad y darle profundidad al espacio escénico. El término cuarta pared surgió de este movimiento, siendo esta la ventana donde los espectadores ven una muestra de un fragmento de “realidad” (Navarro, 2000).

Realismo: El arte realista presenta signos icónicos de la realidad buscando duplicarla pero a comparación del naturalismo no busca solamente una fiel copia de la realidad, sino que a través de signos específicos, pretende dar cuenta del espacio. Por ejemplo, si está en un cuarto, no se necesita tener todo el andamiaje de éste, con una cama y un cajón ya muestra que es un cuarto. El realismo busca dar una fábula a la escena que permita al espectador vislumbrar los mecanismos sociales de la realidad (Gordon, 2011).

Simbolismo: Va en contraposición con el naturalismo ya que su lenguaje es subjetivo y onírico. Gordon Craig decía que en la vida todo era símbolos y que no había por qué tenerle miedo *"Es por medio de símbolos que el hombre, consciente o inconscientemente, vive, trabaja y tiene un modo propio de ser: más nobles son consideradas luego aquellas edades que mejor han comprendido el valor del símbolo, y más lo han apreciado"*. (Carlyle, 1836).

Veamos otros autores y directores que han hablado sobre el espacio escénico:

Appia Adolphe (1862-1928) escenógrafo suizo, quien consideraba el espacio escénico el lugar donde la acción se desarrollaba. *«El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo lo expresa»* pensándolo como un espacio tridimensional, partiendo del actor y los objetos, teniendo una visión axonométrica³ de la escena. El teatro de Appia se basaba más en atmósferas *"no necesitamos intentar representar un bosque; lo que debemos dar al espectador es un hombre en la atmósfera de un bosque"*(Navarro, 2000, p197 cita a Appia, 1895). Uno de los hallazgos más importantes de Appia es la utilización de la luz como uno de los puntos junto con la música, la cual sugiere los movimientos al actor. Estos movimientos definen el espacio. Todos los elementos escénicos deben estar en armonía con el actor. Appia comienza a descubrir la importancia del cuerpo como el ente que crea el espacio escénico y que apoyado con recurso como la música y la luz ayuda a recrear la atmosfera. En Comala el espacio escénico se recrea desde la acción, No se ve un cuerpo por sí solo, sino que se ve un cuerpo en acción consecuente con la fábula. Y se apoya en una ambientación sonora de dos tipos: sonido pregrabado y sonido en vivo.

Gordon Craig (1872-1966) actor, director, productor y escenógrafo británico. Al igual que Jarry tenía una visión abstracta pero basada en el campo plástico *"No se trata de construir un escenario que distraiga, sino de crear un ambiente que armonice con los pensamientos del poeta"*(Appia, 1987, p.77).La escenografía es el campo de acción del personaje prestándole gran atención al suelo escénico como rol principal, buscando una arquitectura simplificada. Para él, el actor es un elemento plástico más. Gordon y su teatro del futuro se

³ Sistema de representación gráfica, consistente en representar elementos geométricos o volúmenes en un plano, mediante proyección ortogonal, referida a tres ejes ortogonales, de tal forma que conserven sus proporciones en las tres direcciones del espacio: altura, anchura y longitud.

basaba en las relaciones de la luz, el sonido y las masas en desplazamiento. Fue el primero en pensar en el teatro cinético movilizandando la escenografía *"cuando el teatro sea una obra maestra de mecánica, cuando haya inventado su propia técnica, generará sin ningún esfuerzo un arte creativo propio"* (Heineman, 1911, p. 78). Él, como Appia, consideraba la luz fundamental en el teatro.

Walter Gropius (1883-1969), arquitecto y urbanista alemán, pensaba en un teatro total que pudiera transformarse con cada puesta en escena. Él argumentaba que, por ejemplo, con el teatro a la italiana prevalece el interés decorativo y no su funcionalidad.

Vsévolod Meyerhold (1874-1940) director, actor y teórico ruso, al igual que Gropius, pensaban en un teatro constructivista, tenía unas estructuras inmensas. Él continuaba pensando en un teatro convencional realista, oponiéndose al teatro naturalista, siendo la escenografía una maquinaria compuestas de estructuras que apoyaban a los actores de la biomecánica, renovando el espacio. Valora el proscenio como el lugar donde se da la acción y para acercar más al público a la escena quita telones, bambalinas y telas. Tanto Meyerhold como Gropius responde a la incitación por la tecnología.

Alfred Jarry (1873-1907) dramaturgo, novelista y poeta francés. Tenía un planteamiento abstracto desde un plano intelectual del espacio escénico. Se apoyaba en la utilización de cualquier lugar para cualquier situación. Fue él, quien comenzó pensando en el "arte povera". En su obra *Ubu Rey*, dio indicaciones al director para que solo hubiera un decorado y así se eliminara el telón, apoyándose de letreros para indicar el escenario. Tanto Appia como Jarry dejaron atrás esa división del escenario

Antonin Artaud (1896-1948) poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor francés. Propone la utilización total del teatro, donde no solo los actores estuvieran rodeando al espectador, sino que pensarán que ellos fueran parte del espectáculo. Manifiesto del teatro la crueldad: *"La escena -la sala: Suprimimos la sala y la escena que son reemplazadas por una especie de lugar único, sin divisiones de tabiques ni barreras de ninguna clase, y que llegará a ser el teatro de la acción misma. Una comunicación directa será restablecida entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, de tal*

forma que el espectador, situado en medio de la acción es rodeado por ella. Este involucrimiento pro- viene de la configuración misma de la sala" (Artaud, 1933).

Jerzy Grotowski (1933-1999) director de teatro polaco escribe el libro *hacia un teatro pobre* donde refleja su rechazo a ver el teatro como un complejo de disciplinas. Su teatro se despoja de todo elemento innecesario, concibiendo el espacio escénico desnudo y centrado en el actor. Todas sus investigaciones se dan en la relación actor-público.

Peter Brook

Si bien el espacio escénico ha sido el lugar de experimentos, transformaciones, desacuerdos, juego entre la escenografía, el cuerpo, la luz y la música, el tema central que nos convoca gira alrededor de la construcción del espacio escénico en Comala.

Al respecto retomamos los principios desarrollados por Peter Brook.

Para el director de teatro, películas y ópera británico, su concepción del espacio escénico va ligada en la no utilización de elementos decorativos y así el espectador se puede concentrar en la obra, centrándose en la esencia de la obra y no en los adornos. Dándole al espectador la posibilidad de imaginar los espacios (Mundo ficcional) y así se concentre en la voz y el cuerpo de los actores en sus roles como personajes. Viendo al teatro como un hecho estético inmediato, siendo este el vehículo del público con el intérprete. Brook divide el teatro en cuatro clases:

- 1) Teatro mortal: el teatro cada día pierde más espectadores, si bien sus salas a veces están llenas, generalmente ese público son estudiantes o "gente" de teatro que su mismo oficio lo acerca a este arte. Brook explica que esta problemática es resultado de la monotonía que tiene el teatro que apenas logra entretener. Se busca un tipo de interpretación que se hace ajeno a un lenguaje más sutil y cercano. El hacer del teatro en muchos casos no ha trascendido más allá de presentar una obra que no resulta lo suficientemente preparada y pensada. El teatro mortal es ese que llama Brook en su libro espacio vacío "mal teatro".

- 2) Teatro Sagrado: "El teatro de lo invisible hecho visible" Es un teatro no convencional donde se le da la mayor importancia a las sensaciones pensando en lo especial del rito. Este teatro va más allá de lo cotidiano ya que se encuentra en un campo espiritual, Brook dice que el actor del teatro sagrado tiene que tener la capacidad de expresar sus sentimientos evitando la voz. Concediéndole una gran importancia a los silencios. Es decir que el actor apoyado de sus movimientos, sus miradas deben tener la capacidad de transmitir al espectador.
- 3) Teatro tosco: disponer todo lo que tenemos a la mano, recursividad. Se podría decir que carece de estética, pero no de belleza. Es ese teatro que al no tener recurso, ni una educación en el campo, busca mediante lo que puede realizar, una solución para sus obras y así lograr que guste a diferentes tipos de públicos. Toman lo que necesitan en el momento instantáneo y lo ubican en su obra.
- 4) Teatro inmediato: sea cual sea el tema el actor debe encontrar la forma para darle vida aquí y ahora, para esto necesita hacer una exploración del espacio en el que se trabaja. Es en sí el que toma todo lo que el teatro necesita.

Brook defiende el uso de espacios no convencionales, ya que para él, el teatro se ha estabilizado en una forma única, esto se debe a la imposibilidad que dan los espacios físicos de los teatros para relacionarse con el público: solo permite una relación frontal y no se tiene porqué asumir esta estabilización; un espacio escénico debe ser un boceto abierto a la experiencia escénica. En el s XX se da un aumento de los grupos que hacen sus puestas en escena fuera del teatro convencional "El teatro experimental sale continuamente de sus salas y se reintegra a lugares más populares" (Brook, 1968, p. 41) El teatro necesita una renovación que no se lo permite el teatro convencional. Para Brook los límites lo debe condicionar el espectáculo no el recinto teatral. Al no tener un espacio predeterminado se juega con el rediseño de la estructura espacial, dándole fluidez desde el espacio y del tiempo. Así el espectáculo logrará soluciones concretas sencillas y manuales.

El recurso mínimo Brook lo usa como instrumento teatral pensando en la esencia de la obra más allá del andamiaje "cada obra lleva su propio espacio". En su obra Brook transforma

los objetos según el sentido de la obra es decir una silla puede transformarse en otros objetos y es el actor el que da el significado.

El espacio vacío como boceto abierto permite mil posibilidades, donde el don creativo del actor no se verá sesgado por el espacio. Siendo éste un elemento más que utiliza el actor en su oficio, porque sin actor (en rol como personaje) no hay acción y sin acción no hay teatro.

En el teatro contemporáneo éste adquiere nuevas formas y significados. Pensar en el espacio escénico, como un lugar que puede cambiar de acuerdo a la necesidad del medio, aporta en la reconstrucción de la obra. En el caso específico de *Comala* los cambios de espacios físicos hacían que cada elemento se adaptara a éste.

2.4.1 El espacio escénico isabelino:

En Europa entre 1575 y 1585 surge un fenómeno importante para el teatro, reaparece edificaciones exclusivas para la labor teatral. En el teatro isabelino, la influencia de la idea humanista del teatro romano y la tradición medieval, popular y local. Aportó a su originalidad y vigor. Muchas de las nociones que tenemos del espacio escénico en el teatro isabelino nos los da el texto dramático. “Este texto dramático es un libreto destinado al trabajo de unos actores específicos, neutro y abierto” (Iriarte, 1996). Las obras de Shakespeare nos remiten a la siguiente noción: “El lugar natural del teatro es un espacio neutro que el actor, el público y eventualmente el diseñador transforman poéticamente, y no el artificioso producto del esfuerzo por simular una realidad, por crear una ilusión de verosimilitud que oculte o niegue el juego teatral” (Iriarte, 1996).

“Este escenario neutro es un espacio abierto al aire libre y físicamente inmerso entre el público del patio” (Iriarte, 1996) El teatro de Brayne y Burbage permite al espectador una especie de asedio, de cerco al actor desde sus múltiples perspectivas. En vez de las crecientes limitaciones que imponía al escenario italiano la verosimilitud, el inglés hizo gala de flexibilidad y amplitud: “The theatre se desarrolló, a partir de los patios de las posadas londinenses adaptados de forma espontánea para la representación teatral”. Juega con la imaginación del espectador, donde éste podrá recrear el espacio dramático el juego teatral.

El desarrollo continuo del texto dramático isabelino donde no respeta la unidad de tiempo y espacio. Aunque en las ediciones nuevas las obras se ven divididas en escenas y actos en los textos originales solo se encuentra las salidas y entradas de los actores. “Las obras de Shakespeare se escribieron para ser representadas de manera continua (...); su estructura cinematográfica de cortas escenas alternadas y trama principal intercalada con la secundaria; era parte de un aspecto total, que sólo se revelaba dinámicamente, es decir, en la ininterrumpida secuencia de estas escenas” (Brook, 1973).

Los puntos fundamentales que se encontraban en las obras de Shakespeare fueron:

- El escenario neutro; en el cual podía pasar diferentes acontecimientos en diferente tiempo y espacio: “En el teatro isabelino las categorías de tiempo y espacio son immanentes; son el tiempo y el espacio internos y específicos de la representación: Por lo tanto, nada le deben a la lógica temporal y espacial del mundo real y objetivo” (Iriarte, 1996).

Esa versatilidad del teatro isabelino encontró en su escenario neutro la forma de eliminar obstáculos y ampliar posibilidades en la escena: “El teatro isabelino podía trasladarse casi imperceptiblemente de “cualquier parte” a “cualquier parte”, y disolverse en algo tan parecido a “ninguna parte” como para que la diferencia fuera cosa de nada” (Granville-Barker, 1952:70):

- Acuerdo con el público sobre las reglas de juego que en el mismo texto dramático se encuentra: “Sobre las alas de la imaginación vuela rápida nuestra escena con una celeridad que no cede al pensamiento” (Enrique V, III, Coro).
- Los mismos actores construyen objetos en escena. Y los mismos objetos reales podían pasarme por imaginarios.
- La importancia de la teatralidad donde el público no olvide que se encuentra en un teatro.

Todas las construcciones que se han realizado y las concepciones que se han tenido del espacio escénico, han permitido reconstruir la forma de entender el espacio escénico y sus múltiples posibilidades. La utilización de espacios no convencionales permite crear nuevas relaciones con el público. Por ejemplo en Comala esto permitió entender la necesidad de

tener público diferente al “Público experto”. En la actualidad se utiliza diferentes espacios para realizar acciones como intervenciones ciudadanas que busca a través de cuerpo como instrumento, hacer visibles los cuerpos ausentes, una resistencia al olvido. Según Iliana Diéguez sobre la responsabilidad de estar en el espacio escénico o público, que parte de la presencia del actor, asumiendo el rol de persona-artista y ciudadano.

De estas nuevas apropiaciones del espacio para manifestaciones escénicas podemos recordar la Plaza de Mayo. “La plaza de mayo fue el escenario elegido desde donde romper el muro de silencio sobre las desapariciones de sus hijos y recomponer una territorialidad social” (Amigo, 1995, p 304). ‘El siluetazo’ fue una acción colectiva que tuvo lugar el 21 de septiembre de 1983 con la necesidad de que la obra indagara por los que no estaban. En términos generales fue un proyecto que buscó reclamar por la aparición con vida de los desaparecidos. Esta acción es un claro ejemplo del modo cómo surge la necesidad de apropiarse de un espacio, ante las imposibilidades que dan los espacios físicos propios de las artes (Teatros, galerías, auditorios...)

La construcción que se evidencia en Comala es la posibilidad de circular fácilmente por diferentes tipos de espacios. Esto genera que a partir de la acción se pueda crear el espacio escénico en diferentes condiciones.

2.4.2 Espacio escénico pedagógico

En el marco de las investigaciones recientes en el aula y desde 2010 los estudiantes y profesores de la licenciatura hemos avanzado en diferenciar entre el sentido de las actividades propias del teatro en un escenario de teatro profesional y un escenario de formación universitaria en formación de profesores. Estas diferenciaciones nos han permitido establecer que en efecto, y como los formaliza Merchán (2011; 2013) la concepción del espacio escénico en un marco de formación está definido por el sentido ‘formador’ y declarativo de los contenidos movilizados en las actividades. Es decir que, en tanto la formación disciplinar (del teatro) es institucionalizada (en la universidad) todas las actividades orientadas a la movilización de contenidos han de ser definidas para la construcción de conocimiento consciente del estudiante. Este conocimiento es declarado en

los programas y reflexiones de aula, con relación a la evaluación y las formas de evaluación, pertinente y anticipado. Y en este mismo sentido han de ser declarados los contenidos (y tipos de contenidos) que son en últimas los términos en que los estudiantes pueden comprender y declarar la base de los aprendizajes. En el caso que nos ocupa, podemos ver cómo la formadora define las situaciones didácticas desde la estabilización de espacios de confianza (karaoke, equipaje, etc...) para cohesionar los aportes individuales en la construcción de un proyecto colectivo (24 movimientos, Comala, etc...).

Sobre la formación.

La palabra formación proviene del latín *formatio*, del verbo *formar*. En educación esta palabra está ligada a la capacitación que se preocupa por la formación profesional vinculada a estudios alcanzados y el aprendizaje que completó el individuo. *“La última finalidad de la educación es formar, (...) formar nace en la enseñanza, se logra a través del aprendizaje y se hace visible con el tiempo”*. (...) *La formación remite a la pregunta del cómo, del porqué de un saber y su lugar en la edificación de nuestras experiencias como humanos* (Zambrano, 2007).

La esencia de la formación es la experiencia, que se adquiere con el tiempo. El saber es una experiencia singular, este nutre la formación de una persona. Esta persona está concebida como un ser social que a través de su interacción aprende y se forma. *“En la formación alcanzada nada desaparece, sino que todo se guarda”* (Zambrano, 2007, p.83 cita a Gadamer, 2001, p.40). El concepto de formación lo podemos ver en dos líneas: Formación como capacidad y formación como devenir: *“La primera alude a los contenidos de conocimiento adquirido; la segunda a la afectación de tal conocimiento en nuestro ser”* (Zambrano, 2007, p.85). Es decir, que es una relación entre Saber-transformación como nos dice Zambrano. En Comala, este proceso de formación es implícito ya que teniendo de base unos saberes adquiridos sobre espacio escénico, en muchas ocasiones se vuelven conscientes y transformadores finalizando el proceso de montaje. Siendo esta formación una afectación al estudiante y a su identidad. La diferencia entre formación y fabricación es que la última mencionada niega la identidad. Es en ese punto donde la importancia de la formación se ve revelada hacia un individuo que siente y percibe su mundo de acuerdo a su contexto y a su realidad como sujeto social.

Si se habla de proceso, se refiere a algo no terminado y en construcción. El proceso de formación está concebido en tres niveles: el personal y profesionalizante, el cultural y el social. Entendiendo a la formación como la adquisición y el fortalecimiento de capacidades y conocimientos propios del saber específico que se estudia. La formación interviene en dos sentidos al estudiante: Lo corporal y lo espiritual, buscando así organizar la capacidad cognitiva de éste. Esta formación se adquiere a partir de su disposición, de su experiencia y de su capacidad. Es desde la actividad que el formador pone como medio para que el estudiante lograra un saber o en algunos casos experimente un contenido que aunque ya fue adquirido a partir de la experiencia se aprende y se utiliza en la construcción de nuevos aprendizajes.

Al pensar en una formación de formadores en artes escénicas siempre existe una tensión entre el saber pedagógico y el saber disciplinar. Por la dicotomía que existe del estudiante entre ser actor o profesor. En su artículo: “De las prácticas sociales de referencia a las prácticas en el espacio escénico pedagógico: la construcción del rol docente” Merchán(2011), nos revela la problemática que se da "La dificultad particular que enfrentamos al principio de este proceso parte del hecho de que habitualmente se ha pretendido llevar el teatro a la escuela a partir de un traspaso no didactizado, tanto de los conocimientos y práctica del teatro profesional, como de las concepciones y practica de su transmisión". Es por eso la necesidad de centrarse en el proceso de formación de los futuros profesores, como el determinante para saber si los contenidos vistos durante la carrera aportaron para resolver ese conflicto entre lo artístico y lo pedagógico.

Los futuros profesores comprenden que la formación artística es el medio y recurso para incidir en la educación capaces de intervenir en diferentes escenarios educativos que contribuyan a valorar la formación a través de las artes de la representación, como uno de los aspectos clave del desarrollo humano y social, para mejorar la calidad de vida del cuerpo social de la cultura.

Pensar en un proceso de formación a través del espacio escénico, nos induce al termino espacio escénico pedagógico el cual *“Corresponde al espacio sugerido donde se desarrollen los procesos propios del teatro como disciplina de formación de sujetos en la escuela”* (Merchán, 2011).

CAPITULO III

3. Metodología perspectiva de investigación: clínica didáctica

Para esta investigación se utilizó la metodología cualitativa, estudio de caso de corte interpretativo, hermenéutico. Esta metodología cualitativa produce datos descriptivos. Al tratarse de una investigación de aula se considera la Clínica didáctica⁴ como una metodología particularmente pertinente pues tiene en cuenta la especificidad de las acciones que se desarrollan durante una clase así como la función y agentividad de los participantes.

3.1. Clínica didáctica

La clínica didáctica se basa en un modelo de las situaciones didácticas en el que el tema docente-medio didáctico y contenidos-alumnos funcionan como un sistema: la actividad de los agentes (docentes/alumnos) se determinan mutuamente en función de las acciones que cada uno de ellos realiza sobre el medio didáctico y por ende respecto a los conocimientos en juego. El medio didáctico se define como el objeto de interacción entre los alumnos: la tarea específica que debe llevar a cabo y las condiciones en que deben realizarla (Amade-Escot, 2009). “El proyecto de una clínica didáctica emerge históricamente en el marco del desarrollo de la didáctica de las disciplinas escolares, esencialmente en la escuela francófona hacia principios de la década de 1980” (Rickenmann, 2012). Este es un proyecto de producción epistemológica de un campo de saberes científicos: “Las didácticas de las disciplinas escolares”.

“La gran ventaja e interés de la investigación clínica es la particular articulación que produce a) el proyecto de elaboración de un corpus teórico basado en procesos y métodos científicos y b) los efectos prácticos del mismo en el ejercicio profesional del área” (Rickenmann, 2012 cita a Chevallard).

⁴ La clínica didáctica se basa en un modelo de las situaciones didácticas en el que el tema “docente-medio didáctico (Contenidos)-alumnos” Funciona como un sistema: La actividad de los agentes (Docentes/alumnos) se determinan mutuamente en función de las acciones que cada uno de ellos realizan sobre el medio didáctico y por ende con respecto a los conocimientos en juego.

“La transposición didáctica da cuenta de diferentes etapas de aproximación, que abarcan desde la elaboración de un saber sobre las prácticas sociales, hasta la manera con que el profesor y los alumnos construyen conjuntamente la referencia en la situación” (Amade-Escot, 2009). Para Chevallard hay dos tipos de transposición: Interna y externa. Entendiendo a la primera como la que se emana de la noosfera (Como debe ser enseñado) y la segunda como una interacción es decir una “acción conjunta”.

Aunque es una investigación retrospectiva con las trazas recolectadas se busca que el método se pueda utilizar de acuerdo a las necesidades de la investigación. Analizando la información recogida del aula como un sistema didáctico con una relación ternaria entre el estudiante, el profesor y el saber. Donde cada agente realiza una acción en el medio didáctico con respecto a los conocimientos adquiridos en el aula. Partiendo de considerar al Espacio escénico como medio didáctico antagonista. La transposición didáctica se evidencia cuando los saberes de dirección escénica de la docente se transponen en el aula de clase. Se va a analizar una secuencia didáctica realizada por el grupo que elaboran la investigación “Análisis didáctico de un montaje Comala” pero partiendo del objeto de investigación: “Espacio escénico”.

Instrumentos de recolección y análisis de datos:

A través de trazas recolectadas durante la investigación “Análisis didácticos de un montaje: Comala” se hizo una selección donde la categoría principal será el espacio escénico. Para este análisis se utilizaron: transcripciones de las actividades realizadas en montaje I y II, bitácoras, dramaturgia, autoevaluaciones, tráiler de Comala y video Función Firavitoba. Partiendo de las tres primeras secuencias didácticas halladas en la investigación análisis didáctico de un montaje “Comala”.

Videoscopía: son las grabaciones de los momentos particulares del proceso de montaje: Ejercicios preliminares, Karaoke, 24 movimientos y la función de Firavitoba. Esta elección se hizo de acuerdo los indicios que sobre la construcción del espacio escénico se refleja en cada una de las partes del proceso.

Transcripción escrita: una vez elegidos los videos se transcribieron siguiendo los lineamientos propios de la descripción de acción e imagen. La formalización escrita

permite retomar trazas para ejemplificar y reconstruir el sentido de los indicios según las preguntas que guían los análisis.

Otros Materiales:

Dramaturgia Comala: este documento es la adaptación para teatro de la novela “Pedro Páramo” del escritor mexicano Juan Rulfo realizado por la formadora a partir de la exploración que se hizo con los estudiantes. La adaptación se realizó reconstruyendo el papel protagónico de los personajes hacia la visibilización del pueblo Comala.

Autoevaluaciones y reflexiones realizadas durante el proceso de montaje: Estos documentos son el resultado de preguntas directas hechas a los estudiantes durante el proceso de montaje, circulación y desmontaje. El foco de las preguntas fue alrededor de la experiencia de los estudiantes en cada uno de los pasos del proceso.

Análisis Espacio Escénico		
Tipo de espacio	Secuencia didáctica	Actividades
Espacio Lúdico (gestual)	Ejercicios preliminares	Equipaje
		Karaoke
	Comala: Construcción y obraje	24 movimientos
		Trailer 1
		Dramaturgia
Espacio Textual	Ejercicios preliminares	Equipaje
	Circulación	Función Firavitoba
Espacio Dramático	Comala: Construcción y obraje	Dramaturgia
Espacio escenográfico	Comala: Construcción y obraje	Vestuario imágenes
	Circulación	Función Firavitoba

CAPITULO IV

4. ANÁLISIS DE LA INFORMACIÓN

Este capítulo se compone de cuatro acápite que se refieren a cada una la construcción de una de las dimensiones del espacio escénico. Para esto se retomaron tres de las secuencias didácticas declaradas en el informe de investigación del análisis didáctico del montaje. A saber:

- Ejercicios preliminares
- Comala: Construcción y obraje
- Circulación

Para comprender el sentido de los diferentes tipos de ejercicios en el proceso de montaje tomamos la fase Comala como **actividad principal** (Merchán, 2013) Esta identificación nos permite analizar los ejercicios anteriores en función de profundizar de qué manera aportaron en la construcción del proceso de obraje (Merchán, 2014; Meyerson 1949). Nos centramos en el espacio escénico por considerar que justamente en ‘Comala’ las características propias de funcionamiento y construcción de este contenido estuvo definido por los aportes de personificación (Stanislavski, 1994) de cada uno de los estudiantes en su rol de actores/personajes en la creación y sostenimiento del mundo ficcionado (Brook, 1997), fuere donde fuere que se suscitara la acción de publicación (Cali, Bogotá, Firavitoba, otros).

Para el análisis de la información partimos de cuatro dimensiones del espacio que articulados entre sí aportan a la construcción veraz del espacio escénico. Estas dimensiones definidas en el capítulo del marco teórico como tipos de espacios definidas por Pavis (1988) son: el espacio lúdico, el textual, el dramático y el escenográfico.

4.1 Espacio lúdico (gestual)

Recordemos brevemente que este espacio es creado a partir del cuerpo del actor en escena, éste depende de tres elementos básicos:

- la presencia escénica,
- la posición escénica y

- el desplazamiento de los actores construido a partir de la construcción de los personajes.

“Este espacio es creado por la evolución gestual de los actores. A través de sus acciones, sus relaciones de proximidad o alejamiento, sus libres expansiones o su confinamiento en un área mínima de actuación, los actores trazan los límites exactos de su territorio individual y colectivo” (Pavis, 1988, p.187).

De los tres elementos que compone el espacio nos vamos a centrar en la construcción de la presencia escénica, como elemento central para la creación de esta dimensión. La importancia de ésta radica en que el estudiante, ahora actor debe comprender la relación cuerpo/mente como una unidad (que refiere a la vida del personaje) (Stanislavski, 1994), y proyectar así la energía del personaje para que el público pueda percibirla.

Esta presencia se va adquiriendo mediante el trabajo de acondicionamiento y profesionalización de actor, en la construcción de la corporeidad logrando quitar bloqueos, en relación a las exigencias del personaje. Lo anterior se traduce no solo en flexibilidad corporal sino y sobre todo en que el cuerpo del actor hace ‘simbiosis’ con los requerimientos del cuerpo del personaje.

4.1.1 la fuerza del personaje a través del movimiento: abuela vs. Susana

En la transcripción seleccionada se observa tres personajes que posee dinámicas diferentes. Estas diferencias se marcan de acuerdo a la edad y a las características de cada personaje. La escena muestra a la abuela de Pedro Páramo, de aproximadamente 73 años llamando a su nieto que tiene una edad aproximada de 25 años quién en una escena paralela persigue a Susana San Juan de 17 años.

Transcripción Función Firavitoba- Fragmento abuela de Pedro Paramo (ver anexos)

1. *(Aparece Susana con unas cintas de colores corriendo mientras Miguel Páramo la persigue, se escuchan risas de Susana, el público también ríe).*
2. **ABUELA DE PEDRO PARAMO**.. *(con un caminador se ubica en el centro del escenario*
3. *Con dificultad se encuentra moliendo con voz gruesa) ¿Qué tanto haces en el patio,*
4. *muchacho?*
5. **PEDRO PARAMO**-Nada, abuela. *(Abraza a Susana)*
6. **ABUELA DE PEDRO PARAMO**-Si sigues allí, va a salir una culebra y te va a morder.

8. **PEDRO PARAMO-SÍ**, abuela (*alzando a Susana*).

Se puede visualizar en este fragmento que las diferencias de ritmo de los personajes que en esta situación visualizamos de Susana y la Abuela son opuestas. En el caso de Susana (1) la juventud que evoca el personaje a partir de su acción de correr a través de un juego con Pedro Páramo permite movilizar la energía por todo el espacio. En el caso de la Abuela (2) con un ritmo más lento transmite cansancio, pero esto no quiere decir que la presencia no esté en este caso. Ya que este personaje a partir de una energía contenida presenta una fuerza vital propia del personaje y construida por cada una de las estudiantes. Para que la presencia aparezca, las estudiantes en su rol de actrices⁵ se tomaron la tarea de construir su personaje, permitiendo que cada movimiento fuera coherente con la historia. Esta construcción se realizó a partir de la siguiente secuencia:

4.1.2 24 movimientos del Padre Rentería

Retomaremos una actividad denominada 24 movimientos. La consigna de esta era que cada estudiante después de leer Pedro Paramo, elegía el personaje que quería abordar y le realizaría 24 movimientos. Cuando se realizó esta actividad todavía no se tenía la dramaturgia de la obra. Cabe resaltar que algunas de estas secuencias individuales se volvieron grupales.

Para poder analizar la creación de personaje para el fortalecimiento de la presencia escénica retomaremos un fragmento de la transcripción de los 24 movimientos de la estudiante E5 quien a partir del personaje del Padre Rentería realizó su partitura.

Cuando la formadora designó los personajes E5 transformó su ejercicio para adaptarlo a su nuevo personaje: Anita Rentería, sobrina del Padre.

Transcripción de E5. **24 movimientos. Personaje padre Rentería**

24 movimientos E5 (Padre Rentería)	
Movimiento # 1	<i>Sentada en sus piernas con los cabeza en el piso y los brazos acariciando el piso con las palmas de las manos (haciendo ondulaciones con las manos) de adelante hacia atrás.</i>

⁵En esta parte de la monografía nos referiremos a los estudiantes como actores/actrices cuando estén en el rol de actuar pues es durante la personificación que desarrollan y ponen en evidencia los conocimientos en actuación construidos en el ciclo de fundamentación. El montaje cristaliza la situación de representación en la cual se ponen en uso los conocimientos aprendidos (Brousseau, 1990; Merchán, 2014).

Movimiento #2	<i>El movimiento se va convirtiendo en un <u>nado</u> ondulante, <u>endereza poco a poco el torso, hasta poner sus brazos al lado de la cabeza</u> y el movimiento se transforma en movimiento circular del antebrazo, mientras que la cabeza voltea de un lado a otro, aumentando la velocidad.</i>
Movimiento # 3	<i>Con el mismo movimiento <u>baja su torso y vuelve más lento el movimiento</u> y se pone de pie. Sigue con las ondulaciones de los brazos con la participación de su torso y rodillas. Avanzando hacia adelante.</i>
Movimiento #4	<i>Une las manos y hala hacia atrás <u>retrocediendo con seis pasos pequeños</u>, deja caer su cuerpo hacia atrás y termina acostada en forma de cruz.</i>
Movimiento # 12	<i>Con el torso hacia el piso <u>sacude el piso con sus brazos de adentro hacia fuera seis veces</u>.</i>
Movimiento #14	<i>Manda su mano derecha a la boca, <u>haciendo la acción de comer</u>. Y la otra mano realiza la <u>acción de beber</u>. Luego con la mano derecha ofrece seis veces al frente lo que comió (<u>Comunión</u>), hay un segundo de pausa</i>

- Posición escénica
- Desplazamiento
- Movimiento Acción teatral
- Verbo de acción
- Calidad del movimiento
- Ritmo

En esta transcripción se muestra cómo de acuerdo a la lectura de Pedro Páramo y el trabajo de mesa que se realizó, a partir del contexto del personaje *padre Rentería* la estudiante (en adelante actriz⁶) visualiza movimientos que se transforman en acciones que tienen semejanzas a las vivencias del personaje. En el caso del movimiento # 2 el aumento de la velocidad al voltear la cabeza nos da indicios de desesperación. En término teatrales, esta acción se vuelve abstracta, pero se realiza de acuerdo a una necesidad del cuerpo del personaje y sus tensiones. En el caso del movimiento # 12 y la acción de comunión se torna hacia la literalidad. Este juego que realiza la actriz entre lo literal y lo abstracto permite visualizar al personaje interna y externamente.

Es importante visualizar que en este ejercicio vemos contenidos teatrales que aporta a la construcción de presencia escénica. Es decir que si E5 no construyera su personaje con un determinado ritmo, un verbo de acción específico, una calidad de movimiento y un desplazamiento determinado el movimiento y la presencia de E5 reflejaría inseguridad y titubeo. Esto mostraría una energía vacía en el escenario, en la escena. En este caso su

público son sus propios compañeros, estos tienen un rol importante y es autoalimentar a la estudiante para así adecuar su partitura al trabajo colectivo.

Para entender de donde parte la construcción de un espacio escénico pedagógico a partir de un espacio seguro donde los observadores analizan, evalúan y critican las acciones de sus propios compañeros nos remitimos a los semestres anteriores. Es en estos semestres en las diversas clases del núcleo disciplinar cuando los estudiantes construyen paulatinamente formas de observar el propio trabajo y el trabajo de los pares. Estas observaciones son orientadas por las consignas de los formadores y definen no solo los contenidos conceptuales como las formas de hacer y de moverse (Ramírez&Merchán, 2015)

Esta actividad permite a la formadora visualizar el punto de partida de cada estudiante, que empieza desde el interés por algún personaje, hasta la toma de decisiones de escoger movimientos específicos. En algunos casos los estudiantes hicieron los personajes que habían escogido, el resto vivifica aquél que mejor le corresponda. En general esta actividad permite un trabajo riguroso que aporta a la presencia escénica ya que el estudiante piensa en un movimiento y una acción específica de acuerdo al contexto del personaje.

La construcción que se realizó del personaje deviene de un trabajo donde se recolecta los contenidos aprendidos en semestres anteriores. La siguiente actividad da cuenta de los procesos que interviene en la construcción de presencia escénica en ejercicio de puesta escena.

4.1.3 El Karaoke: un ejercicio para trabajar la presencia

La construcción del espacio lúdico en Comala se inicia a partir de la secuencia didáctica: *Ejercicios preliminares* donde la construcción de los primeros acercamientos escénicos que los estudiantes realizaron, se sustentaron en los contenidos adquiridos en el ciclo de fundamentación. Para desarrollarlos la formadora (en adelante F) propuso unas actividades que se realizaron en el inicio del proceso y que buscaban rastrear inquietudes, intenciones y experiencias previas en la construcción de 'obra' de los estudiantes. De estas actividades retomaremos el karaoke y el equipaje.

El karaoke se propuso con la intención crear una situación escénica individual de exposición a un público a partir de una canción acompañados de una pista de audio, esto se tenía que complementar con un vestuario respectivo y con un final inesperado (Punto de giro).

La consigna del ejercicio genera en el estudiante la necesidad de retomar no solo los contenidos movilizados en el equipaje, sino escoger qué de esos contenidos aportan al objetivo de la actividad.

Retomaremos el karaoke del E4 quien elige la canción: “Cuando se ama” de Laura Pausini. En este ejercicio, E4 decide realizar el karaoke a partir dos canciones que son opuestas: La primera es una balada pop con un ritmo suave y tranquilo, Mientras que la segunda es explosiva y rápida. Esto le facilitó realizar el punto de giro que necesitaba según la consigna de mencionada actividad.

Tomaremos dos fases de este ejercicio: la entrada y punto de giro. La siguiente transcripción es el inicio del ejercicio, es elegida porque mostró la entrada del personaje y la trayectoria que realizó antes de comenzar a cantar.

Transcripción video **Karaoke E4 (Cuando se ama- Laura Pausini): Entrada**

1. En el escenario hay una puerta al fondo y un cajón en forma de escalera en el medio. Se
2. escucha gritos del público. Abren la puerta y sale el estudiante quien tiene puesto un abrigo
3. y un abanico, se escuchan gritos y aplausos en el público. Él se sienta en el cajón mirando
4. al público.

A partir de la composición que realiza E4 en el espacio se evidencia el inicio de la escena.

(1) Donde E4 entra al escenario desde una puerta con un personaje misterioso. La interpretación inicia desde el cuerpo (1, 2) donde él se vuelve personaje y se alista para su interpretación. Todos estos recursos físicos que utiliza E4 apoyan al contenido de la presencia. Esto deviene en la elección de las acciones. Su cuerpo está en un estado relajado, tranquilo cuando canta la primera canción que es más pausada. El cuerpo del personaje responde al contexto de esa canción. Para ver cómo el cuerpo cambia según su objetivo como personaje retomaremos la siguiente transcripción donde suena la canción de Britney Spears.

Transcripción video **Karaoke E4 Fase: Punto de giro**

1. (Suena una canción de Britney Spears.
2. Luis: yo sabía, yo sabía
3. (E4 se pone de pie en el Cajón)
4. Música: es Britney Bitch
5. (E4 se abre el abrigo y aparece casi desnudo con unos calzoncillos dorados, bate el
6. abanico da una vuelta por el espacio escénico, abre la puerta que se encuentra en el fondo.

7. *mira.hacia.el.público.y.sale*

El E4 realiza el punto de giro (3), este contenido se aprendió en el primer semestre en la asignatura poéticas por medio de la estructura aristotélica. Ayudándose del recurso musical (4) para realizar ese punto de giro. P1 (2) responde a la puesta en escena reconociendo una estética de E4. La presencia aparece desde el principio del ejercicio: Ya que el estudiante sabe que acción realizar de acuerdo a lo que quiere transmitir, esto lo hace a partir de la mirada, de la manera de entrar al escenario de su posición al sentarse. La identificación que realiza el estudiante del personaje se va adquiriendo a partir de los primeros semestres en las asignaturas de actuación y cuerpo. Donde se educa el cuerpo para lograr una proyección de energía. Este último específicamente le daba un sentido dramático al ejercicio, ya que el karaoke por si solo ayuda a encontrar una disposición corporal y una presencia pero no vislumbraría el drama por sí solo. El desplazamiento que E4 realiza (5, 6) aportó en la construcción del espacio gestual, movilizandó la energía y así finalizar su puesta en escena a través de la salida (7) Esto permite ver un ejercicio con un inicio, nudo y desenlace. Elementos aristotélicos aprendidos en Poéticas de primer semestre.

Para fortalecer la construcción de presencia la F1 como primera actividad plantea a sus estudiantes el equipaje, esta actividad permite al estudiante indagar en los contenidos que han adquirido en el ciclo de fundamentación Y los que ellos podían aportar para el montaje.

4.3.4 Equipaje: El primer acercamiento a la creación del espacio lúdico.

Este fue el primer ejercicio preliminar, iniciando el proceso de montaje. Consistió en un ejercicio cuya premisa, fue realizar una acción cristalizada en la realización de un equipaje individual, personal. Los estudiantes incluyeron sus lugares de origen, su trayectoria en lenguajes teatrales, escritos, destrezas, intereses, gustos y cada uno construyó una pequeña muestra que presentó ante el grupo. En esta actividad se buscaba indagar con que venía el estudiante y que podía aportar al grupo y al montaje.

Ejemplo 1. El equipaje realizado por E1, el cual fue nombrado como: *Carta a mi abuela*. En este se identificaron tres momentos: composición, lectura y movimiento corporal. La siguiente traza hace parte de la composición de la escena, centrándonos en el cuerpo gestual de la actriz para el inicio de su ejercicio (la estudiante, en su rol de actriz presenta su

ejercicio escénico). La importancia del inicio del ejercicio y la ubicación del cuerpo en el espacio se plasma en el siguiente fragmento:

Transcripción video equipaje E1-Fase: “Los recuerdos de su abuela: La niñez”

1. Sentada sobre los empujes con el torso descubierto y pintado, tiene puesta una falda, el
2. cabello recogido. Se encuentra ubicada en el centro de un círculo dibujado en el suelo y
3. cuatro velas a su alrededor. Al fondo unas cuerdas de donde se cuelga unas fotografías
4. sostenidas con ganchos de ropa. Tiene en las manos un ipad del que lee...

En este fragmento vemos la posición inicial del cuerpo (1). Esa relación con los elementos indica contenidos de balanceo del espacio a partir de la composición plástica y su cuerpo (2). Esta primera posición será el referente para identificar la evolución gestual de la actriz.

Durante el ejercicio E1 realiza mínimas acciones que enfatiza su lectura e interpretación y es al finalizar la lectura donde aparece el cuerpo en desplazamiento a partir del ritmo que le produce la canción *Te vi* de Fito Páez. El siguiente fragmento es un ejemplo de esa relación cuerpo-espacio.

Transcripción video equipaje E1-Fase: Movimiento a través de las fotografías

1. Termina de leer y entrega el ipad a un compañero. Se levanta, camina hacia el fondo donde
2. se encuentra las fotografías y una luz proyectada hace reflejar su sombra en el telón
3. blanco tras de ella. Suena la canción TE VI de Fito Páez. Camina pasando sus manos
4. alrededor de las fotos. Se dirige al lado derecho, se detiene, he inicia a disociar- uno hacia
5. adelante y otro hacia atrás- La rotación de sus brazos con una marcha leve bajando el
6. centro.

El Luego de terminar la lectura de la carta a su abuela, se desplaza al tercer plano donde se encuentra las fotografías de su abuela. Ese movimiento traslada el espacio y hace recorrer al espectador con la vista toda la composición de la escena, evidenciando contenidos que a partir de la técnica (2) y el cuerpo aparece la sombra como elemento que agranda el cuerpo del actor. Otros contenidos que hace parte de este fragmento (4) son la disociación y la (5) rotación. Haciendo parte de una danza personal, que se manejó durante todo el proceso de montaje a partir de la actividad: Bio danza esta permeo la construcción de los ejercicios de los estudiantes.

Veamos cómo algunos de los movimientos que aparecen en el ejercicio inicial de carta a mi abuela reaparecen en tal parte del rol de la actriz en el personaje tal en Comala.

Carta a mi abuela ←←	Comala
<p>Transcripción video equipaje E1-Fase: Danza círculo (cierre)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>La luz la enfoca al regresar ella al círculo y danza dentro de él. <u>Balancea los brazos y las manos. Va</u></i> 2. <i><u>al piso con las rodillas sobre el suelo y realiza un giro impulsada con los brazos desde el piso. Se</u></i> 3. <i>sienta sobre los empeines levanta su torso para quedar arrodillada y hace una venia. Arrodillada</i> 4. <i>baja los brazos y pones sus manos una sobre otras, cerca de su pelvis.</i> 	<p>Dramaturgia Comala fragmento: Susana San Juan⁷</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Bartolomé San Juan: baja Susana y dome lo que ves 2. Susana: <u>(arrodillada en la almohada, empieza a dar vueltas impulsándose con los brazos)</u> No veo nada, papá. 3. Bartolomé San Juan: busca bien, Susana. Haz por encontrar algo. 4. Susana: no encuentro donde poner los pies <i>(sigue con la misma acción)</i> 5. Bartolomé San Juan: más abajo Susana, más abajo. 6. Susana: (buscando en el piso) Es una calavera de muerto

En el montaje Comala el personaje de Susana San Juan, realiza el mismo movimiento (2) pero en la mano cargaba una almohada (2), Este movimiento variaba debido al piso del escenario. En algunas ocasiones se realizaba el giro impulsada con los brazos de pies o arrodillada en la almohada. Esta acción teatral se sustenta de los contenidos de impulso corporal y del verbo de acción: girar. Permitiendo identificar la forma en que los contenidos se moldean a un montaje.

Se traerá a colación un fragmento del E2, su equipaje se nombró: Un poema para ustedes, se identificó tres momentos: El primero donde justifica la escogencia de la poesía, y del poema en particular que va a narrar; en el segundo realiza una contextualización del cantautor que retoma el poema y en tercer momento canta la poesía.

El siguiente fragmento demuestra la incidencia que tiene el gesto para enfatizar la voz hablada, que en este caso es voz cantada.

Transcripción video equipaje E2-Fase: Finalización del poema

1. No es una poesía gota a gota pensada. (Negando con la cabeza) No es un bello producto. No
2. es un fruto perfecto. Es lo más (afirma con el brazo derecho) necesario, lo que no tiene algo
3. como el aire que todos respiramos son gritos (Señala al cielo), en el cielo, y en la tierra

⁷ Se elige el fragmento de la dramaturgia debido a que por un inconveniente en la función de Firabitova el personaje de Bartolomé, no estuvo, es por eso que se omitió ese parte.

4. (señala el piso) son actos.

Se identifica que el poema muestra acciones a partir de la negación (1) desde la palabra pero E2 enfatiza a partir de un gesto desde la acción de negar. Esta misma situación se repite (3) al situar el cielo y el infierno a partir de la acción señalar, dando una primera imagen del espacio escénico que se trabaja a partir del espacio gestual. Es importante resaltar que separar los contenidos vocales y corporales es difícil, esto se debe a que son recíprocos.

Para finalizar retomaremos a E3, él en su equipaje realizó la lectura de “Comisión” de Mario Benedetti, acompañado de un vestuario, una composición escénica y unas acciones con unos objetos. El siguiente fragmento se evidencia el desplazamiento de este.

Transcripción video equipaje E3-Fase: Hielo viviente

1. Suspira fuertemente mientras mueve el hielo. Lo mueve como si fuera un objeto viviente.
2. una persona que está mirando el público. Toma el vaso con la mano izquierda y el hielo
3. con la derecha. Coloca el hielo como si observara los vasos que se encuentra en la parte
4. frontal de la mesa. Los mueve observando vaso por vaso.

Se evidencia que el espacio lúdico no solo evoluciona con el cuerpo del actor. La transformación que realiza el E3 del objeto (1, 2) transforma el espacio. Haciendo que el elemento sea parte del cuerpo del actor. A partir de una exploración intuitiva E3 logra poner al objeto como centro de una acción secuencial (4).

El siguiente cuadro es una recopilación de los contenidos referentes al espacio lúdico que aparecieron en los diferentes ejercicios preliminares y su aporte a la construcción de *Comala*.

Contenidos teatrales Espacio Lúdico	
Ejercicio preliminares	Comala Tráiler 1
Balanceo del espacio	<u>Un grupo de mujeres (5) aparecen y se distribuyen en el espacio, cada una con un chal y se lo ponen en la cabeza</u>
Gesto	Uno se encuentra sentado vestido de blanco mirando al otro vestido de beige con blanco y un sombrero quien se encuentra de <u>pie señalando hacia arriba de un lado hacia otro.</u>
Acción secuencial	Siete hombres se encuentran parados en 2 filas casi de perfil con los brazos adelante con los codos doblados y <u>agachan su torso 3 veces.</u>

	<u>dan una vuelta a su derecha hasta hacer un círculo y quedar mirando hacia dentro. vuelven a agacharse 2 veces (Uno de ellos tiene muletas)</u>
Manejo de objeto	Tres mujeres y un hombre sostienen <u>una estructura que parece ser una mujer tiene un sombrero un vestido verde y unas botas amarillas</u> y la actriz que tiene la manga derecha de la muñeca la persigna dos veces.
Presencia	Se encuentra E2 de pie <u>vestido de beige inmóvil.</u>
Personificación	Una mujer arrodillada con su torso y cabeza hacia el piso empieza a hacer <u>temblar sus manos golpeando el piso con los dedos</u> , primeros tienen sus brazos a los lados hasta moverlos hacia su frente, se empieza a levantar
Entrada y salida	Caldeira- Mi nacimiento <u>Suena la canción en el video se ve dieciséis personas agrupándose al lado izquierdo se encuentra unas gradas, aparece un letrero: La licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional presenta: COMALA, una versión escénica de la novela Pedro Páramo de Juan Rulfo, los actores se van volteando.</u>
Ritmo	7 mujeres se encuentran sentadas con las palma de los pies en el piso <u>y mueven su cabeza de un lado para otro. paran y solo</u> Ana queda moviendo la cabeza mientras las otras golpean el piso con los dedos

El anterior cuadro nos da ejemplos de cómo los diferentes contenidos aportaron en la construcción del espacio gestual en Comala. Es importante resaltar que las estructuras corporales fueron la base de la obra. Siendo sustancia esencial de la construcción del espacio escénico.

La construcción del espacio lúdico (gestual) se reafirma en la secuencia didáctica; Comala: Construcción y obraje, donde los estudiantes con la formadora eligieron realizar una versión libre de “Pedro Páramo” a partir de la actividad veinticuatro (24) movimientos. A la vez que el estudiante en su rol de personaje entiende y corporiza contenidos transforma estar en el escenario en presencia escénica. Es decir, los gestos son resultado de exploraciones semiotizadas y ahora estructuradas que se repiten una y otra vez mientras se pulen en función del relato.

LA PRESENCIA ESCÉNICA				
SECUENCIA DIDÁCTICA	Ejercicios preliminares		Comala: Construcción y obraje	Circulación
ACTIVIDAD	Equipaje	Karaoke	24 movimientos	Función

				Firavitoba
Evolución de presencia escénica	Elección de contenidos por parte de los estudiantes a nivel individual cada uno decide qué va a apostar al montaje. Eligen desde el gusto personal. Por ejemplo: E1: carta abuela, La E1 como equipaje retoma una carta escrita a su abuela. En este ejercicio se encontró diferentes contenidos que hacen parte en la construcción de la presencia.	Construye la corporeidad del personaje en una situación de representación. A través del cantar expresar los niveles emocionales de la fábula de la canción. Para entender esta actividad se retomó el karaoke de E4 quien decidió cantar una canción pausada y tranquila pero al momento del punto de giro cambio a una canción de pop donde se evidencio el cambio de cuerpo de acuerdo al tipo de música.	Construcción del personaje, después de la elección del texto. Utilización de los contenidos antes recolectados Retomaremos el E5. Quien busco a partir de sus contenidos aprendidos los 24 movimiento entre lo abstracto y lo literal.	Retoma herramientas de las diferentes actividades con un texto dramático y una partitura colectiva base. En el caso específico, los estudiantes a partir de la noción de presencia escénica transforman el espacio físico como un lienzo en blanco.
TIPO DE TRABAJO	Trabajo individual	Trabajo individual	Trabajo individual (En esta actividad específica)	Trabajo colectivo
TIPO DE PÚBLICO	Construcción del espacio seguro: Público experto, Los estudiantes en su rol como espectadores y la formadora			Público no experto

La presencia escénica se fortaleció desde la primera actividad propuesta por la F: el estudiante se enfrenta a un ejercicio, que le solicita un trabajo individual en cuanto a la recolección de contenidos y sus sentidos en una situación particular (karaoke, equipaje, etc.). A partir del rol de público experto permite encontrar y dar sentido al uso de los objetos, de los gestos, de las interacciones en los fragmentos que presencia.

Comala construcción y obraje, un proceso colectivo a partir del trabajo individual en 24 movimientos. Esto se debe a que el estudiante a partir de lo que visualiza puede generar una

relación con el otro en una escena determinada. Las retroalimentaciones que se realizan a partir de cada actividad estabiliza en el colectivo de estudiantes y en cada uno (en su individualidad) el funcionamiento, el uso en las escenas. Cómo es leído por los pares anticipa las posibilidades semióticas de los gestos, de los objetos en el marco de los relatos.

Para continuar con el análisis del espacio escénico seguiremos con otra dimensión del espacio textual

4.2 Espacio textual:

Esta segunda dimensión nos evoca a la forma de cómo se dice el texto, el tono, el ritmo, el modo. “Es el espacio considerado en su materialidad gráfica, fónica o retórica; el espacio de la partitura donde están consignadas las réplicas y las didascalias. El espacio textual se materializa cuando el texto es utilizado no como el espacio dramático ficcionalizado por el lector o el oyente, sino como material en bruto a la disposición de la vista y el oído del público” (Pavis, 1998, p.188).

4.2.1 El coro vocal: Las voces de un pueblo

Para el análisis de este espacio retomaremos un fragmento de la función de Firavitoba. Para evidenciar los usos recurrentes de los coros vocales, y cómo estos le suscita al espectador diferentes percepciones de acuerdo a la forma y el contexto del coro. La siguiente transcripción es de la escena de la Abuela de Pedro Páramo donde el coro se vuelve los pensamientos y sentimientos de Pedro Páramo hacia Susana.

Transcripción Firavitoba **fragmento Abuela de Pedro Páramo**

CORO *(Desde sus puestos, los personajes en escena se quedan quietos, mientras los que están sentados mueven sus brazos) -Pensaba en ti. Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire.*

En este caso específico el coro se vuelve el recuerdo de Pedro Paramo. Mientras este personaje se encuentra en escena, viviendo uno de esos recuerdos. El modo en que la voz del coro se entrelaza con la escena permite que el público este en dos momentos diferentes y que reconstruya la trama a partir de sensaciones que transmite el coro por la forma de dulce como hablan.

La creación de este espacio se realizó a partir de los contenidos propios de la voz teatral, es por eso que se identificará los contenidos que emergieron en la secuencia didáctica: Ejercicios preliminares en la actividad equipaje, antes explicada. Para este análisis se retomarán los equipajes de E1, E2 y E3.

4.2.2 Contenidos de la voz teatral que emergieron en la primera secuencia

La primera secuencia (ejercicios preliminares) permitió que los estudiantes trajeran los contenidos que quisieran aportar para el montaje. En el siguiente fragmento del Equipaje de E1, la estudiante realizó una carta a su abuela y la leyó con diferentes voces de personajes. Podemos evidenciar que a partir de la lectura de una carta se empieza a vislumbrar diferentes contenidos de la voz teatral.

Transcripción video equipaje E1 - Fase: Descripción de la abuela

1. Nieta: Siempre la vi con una corona grisácea. Quise que fuera totalmente blanca pero
2. insistía en que tenía varios cabellos negros todavía... la abuelita, porque no le gustaba que
3. la llamaran abuela, no sé. Quizás le sonaba parco o desdeñoso- abuela: No me diga que no
4. me gusta (personaje abuela)- Bueno abuelita (Personaje Nieta)- Para Adelita, que donde
5. quieras que este es chiquitita liviana y de manos calienticas (Mira al público.y afirma con
6. la cabeza). Clásico recuerdo de sus palmas sobre mi vientre porque siempre me ha dolido
7. la panza (*Mira al público*).

E1 interpreta dos personajes: el de nieta y el de abuela, aunque E1 realiza un cambio reducido en el tono de voz, se puede diferenciar mejor los personajes a partir de la interpretación que se hace. Así se logra visualizar cuando la nieta habla y cuando la abuela habla (2,3). En este fragmento se identifica los contenidos de interpretación vocal y entonación. Estos se construyeron en el área de voz en el tercer semestre donde se amplió el concepto de interpretación y entonación a partir de un ejercicio de lectura en voz alta. En cuarto semestre se amplió más el concepto a través de la visualización de la imagen. Este ejercicio escénico es el primero al que se enfrentó E1 en el proceso de montaje, evidenciando la lectura como un suceso recurrente en este y otros ejercicios de otros estudiantes. La lectura en voz alta, y la mirada hacia el público se trabajó en voz de tercer semestre, donde se le daba un énfasis a la comunicación con el espectador, y a la dirección del texto (4).

En la siguiente transcripción de la misma estudiante se encuentran nuevos contenidos utilizados para fortalecer la lectura en voz alta.

Transcripción video equipaje E1 - **Fase E**

1. ¡Catica! (llamando con la voz) (Se afecta y baja el ipad hasta sus piernas, lo sube de nuevo a la altura del pecho y sigue leyendo)
2. le daba risa (Se detiene de nuevo, se toca la nariz y mira hacia su lado izquierdo, baja y sube el ipad, respira conteniendo las ganas de llorar. Sigue leyendo, pausa).
3. ¡Catica? Catica ya viene.

El contenido de contención se evidencia cuando al realizar un ejercicio de memoria de su abuela tuvo ganas de llorar y con ayuda de la respiración logró seguir con la lectura (3,4). Los ejercicios de respiración se inician desde el primer semestre, donde se busca que el estudiante tenga la capacidad de concientizar y disponer de su aparato respiratorio para lograr que éste sea un apoyo para su voz y también para lograr controlar su cuerpo en general. En este ejercicio la conciencia sobre la respiración permite a la estudiante, ahora actriz recuperar la tranquilidad para seguir leyendo. La memoria sobre la relación con la abuela. La E1 maneja el contenido de interpretación (Voz del personaje) y de la lectura en voz alta (narración). Transitando entre esas dos formas del tema: Voz hablada (1). El estudio de este tema se volvió recurrente en la carrera, partiendo desde la importancia de las pausas y el estudio del ritmo del texto. En fin pasar de la representación de un personaje (nieta) a otro (abuela) transita en este primer ejercicio por la estudiante, está en el recuerdo de la memoria de su relación con su abuela, llora y se emociona.

A continuación se retomará el equipaje de E2, la escogencia de este se debe a que el estudiante retoma un poema y recita este desde canto. La estructura que utilizó E2 tiene tres partes: La primera donde menciona el porqué de la escogencia de la poesía, y del poema en particular que va a narrar; En la segunda parte realiza una contextualización del cantautor que retoma el poema y la tercera parte donde canta la poesía: “La poesía es un arma cargada de futuro” de Gabriel Celaya.

Para este análisis nos centraremos en la tercera parte de su equipaje, ya que es en este donde podemos visualizar específicamente los contenidos específicos de la voz teatral.

Transcripción video equipaje E2 -**Fase: Inicio representación**

1. (Respira)(En forma de canto, proyectando la voz) (Con la dedos entrecruzadas) Cuando
2. ya nada(Abre los brazos) se espera personalmente exaltante, más se palpita y se sigue más
3. acá de la conciencia, (Respira) fieramente existiendo, ciegamente afirmado, como un pulso
4. (Empuña su mano derecha) que golpea las tinieblas, que golpea las tinieblas. Cuando se
5. miran de frente los vertiginosos ojos (se señala el ojo) claros de la muerte, se dicen las
6. verdades (Afirma con la cabeza): las bárbaras, terribles, amorosas crueldades (asiste con el
7. brazo), amorosas crueldades

(1) Se evidencia el contenido respiración, en este caso ayuda a preparar al actor para iniciar a recitar. (2,3) Otro de los contenidos que se evidencio es la proyección la cual se apoya de un correcto manejo del aparato respiratorio y la interpretación (3, 5) la cual está apoyada desde la voz y el acompañamiento del cuerpo. Este contenido se manejó desde los primeros semestres pero se intensificó en tercero y cuarto. En estos dos semestre se manejó monologo y pre montaje. Donde los verbos de acción le daban un rumbo al estudiante.

El siguiente fragmento nos trae a colación la Proyección vocal

Transcripción video equipaje **E2 -Fase Finalización del Poema**

1. (Proyecta su voz y señala al público con la mano izquierda) Quiero daros vida, provocar
2. nuevos actos, y cálculo por eso con técnica qué puedo. Me siento un ingeniero del verso y
3. un (Señala con la mano hacia arriba) obrero que trabaja con otros (sube las manos al cielo)
4. a la patria, la patria en sus aceros. No es una poesía gota a gota pensada. (Negando con la
5. cabeza). No es un bello producto. No es un fruto perfecto. Es lo más (afirma con el brazo
6. derecho) necesario, lo que no tiene nombre algo como el aire que todos respiramos son
7. gritos (Señala al cielo) en el cielo, y en la tierra (señala el piso) son actos.

Se evidencia de nuevo (1) El contenido de la proyección la cual se manifiesta en reconocer la correcta utilización del aparato fonador: Saber respirar, saber administrar el aire, saber preparar la voz y el autoconocimiento. Estos contenidos se adquieren desde primer semestre y se va fortaleciendo en cada clase de voz a través del ciclo de fundamentación. A través de los contenidos antes mencionados: Interpretación, respiración, proyección: el estudiante empieza a utilizar la voz cantada, que aunque no se encuentra como asignatura dentro del currículo, el E1 empieza a hacer su propia construcción partiendo de pequeños espacios que ha tenido en la clase de voz

En el E3 Solo retomaremos un fragmento, donde a partir de su voz le da personificación a un objeto. En su equipaje E3 lee el texto: “Comisión” por Mario Benedetti y realiza unos movimiento con unos objetos (Hielo y velas)

Transcripción video equipaje E3 -Fase Q

1. Texto: (*mostrando el vaso con el hielo inmerso, al publico*) Él, un enamorado a primera
2. vista (*coloca el vaso sobre la mesa, toca la vela que se encuentra sobre la mesa la presenta*
3. *al público*) Ella una fría amante.

E3 personifica (1, 2, 3) a partir de los objetos y toma fuerza a partir de la palabra. Construyendo unos signos que transforma durante todo el ejercicio. El tema de semiología se adquirió en Segundo semestre en la asignatura: compresión y producción de texto, pero se intensifico en actuación III. A partir del tema: Imagen teatral, abordándose también en cuarto semestre.

Para cerrar el análisis de los ejercicios preliminares se traerá a colación una reflexión de esta secuencia

Bitácora I Corte- V Semestre- E6

1. “Lo que no había sido posible experimentar en anteriores semestres: La coniugación de la
2. voz y el cuerpo en las prácticas académicas (...) pero si quiero referir que las vivencias en
3. las sesiones han aterrizados muchas cosas importantes que seguían en el aire”.

Se evidencia que los ejercicios preliminares retoman contenidos obtenidos en el ciclo de fundamentación que va teniendo un significado más claro (1, 2, 3), ya que son los estudiantes los que disponen de ellos en sus diferentes ejercicios escénicos. Se pueden evidenciar en las mismas autoevaluaciones, cuando los estudiantes nombran diferentes contenidos que pudieron encontrar y que guardan como caja de herramienta entre estos están los siguientes contenidos: Presencia escénica, voz cantada, proyección, seguridad escénica, respiración, tonalidad, postura del cuerpo, representación, gesticulación, creatividad, rol o personaje, resonadores, creación escénica, parte técnica, puesta en escena, dicción, proyección, danza: Cuerpo en movimiento, coreografía, ritmo, escogencia de textos, significado del movimiento, memoria emotiva, impulso grotovskiano (...) Todos estos contenidos que antes del montaje no tenían claridad, se utilizan.

En el siguiente cuadro se mostraran como algunos contenidos de la voz teatral que se hallaron en los ejercicios preliminares se encuentra en la función de Firavitoba. Es decir

que el estudiante Utiliza su caja de herramienta del ciclo de fundamentación y utiliza de acuerdo a la necesidad del personaje.

Contenidos teatrales Espacio Textual	
Ejercicio preliminares	Comala-Función Firavitoba
Interpretación vocal:	SUSANA SAN JUAN -¿Y qué es la vida. Justina. sino un pecado? <u>(Gritando)</u> ¿No oyes? ¿No oyes cómo rechina la tierra? <u>(se pone de pie señalando el piso. Susana la sigue mirando lo que señala)</u>
Entonación	ABUELA DE PEDRO PARAMO - <u>(con un caminador, se ubica en el centro del escenario moliendo, con voz gruesa)</u> ¿Qué tanto haces en el patio, muchacho? PEDRO PARAMO - nada, abuela. <u>(Abraza a Susana)</u> ABUELA DE PEDRO PARAMO -Si sigues allí, va a salir una culebra y te va a morder. PEDRO PARAMO -Sí, abuela <u>(alzando a Susana).</u>
Imagen	SUSANA SAN JUAN -Te asombrarías. Te digo que te asombrarías de oír lo que yo oigo... <u>(Levantándose y Justina queda arrodillada)</u> <u>(Le señala con los brazos muy rápido)</u> ¿Cuántos pájaros has matado en tu vida. Justina? JUSTINA DIAZ - <u>(agachándose)</u> Muchos, muchos Susana SUSANA SAN JUAN -¿Y no has sentido tristeza?
Dirección del texto	ABUELA DE PEDRO PARAMO - Pedro Paramo con el entierro de tu abuelo y los diezmos que le hemos dado a la Iglesia nos hemos quedado sin un centavo. <u>(Al público)</u> Si yo tuviera mi casa grande con aquellos grandes corrales. no me estaría quejando. <u>(Al Pedro Páramo)</u> . Pero tu abuelo le jerró <u>(Señalando a Pedro Paramo)</u> con venirse aquí Pedro Paramo. Todo sea por Dios: nunca han de salir las cosas como uno las quiere.
Respiración	<u>Respiran hondo tres veces</u> <u>(Trece actores en escena)</u> Todos: Vine a Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre <u>(susurro)</u> Un tal Pedro Paramo
Proyección	PADRE RENTERIA -¿Qué quieres que haga contigo, Sixtina? <u>(Subiendo la voz)</u> <u>(se pone de pie)</u> Júzgate tú misma. Ve si tú puedes perdonarte. SIXTINA -Yo no puedo padre. Por eso vengo a verlo

Estos diferentes contenidos apoyan a la construcción del espacio textual, ya que aportan a la atmósfera construida a partir de los otros espacios teatrales.

4.3 Espacio dramático.

Este espacio se recordará brevemente como el espacio de la ficción a partir del texto. “Su construcción depende tanto de las indicaciones que nos suministra el autor del texto como

de nuestro esfuerzo de imaginación” (Pavis, 1998). Es decir que en el caso de Comala la primera fase de la construcción del espacio dramático inicia desde las primeras interpretaciones del libro de Pedro Paramo de los estudiantes y de la formadora. Gracias a eso se da la actividad dramaturgia.

En la secuencia didáctica “Comala: Construcción y obraje” está ubicada la actividad: Dramaturgia de Comala la cual está organizada por Diez (10) fragmentos construido con veintidós personajes. En el informe general del análisis didáctico de un montaje Comala, se menciona que esta tuvo tres fases y en la segunda fase se nombra:

Informe final “Análisis didáctico de un montaje Comala”

1. “La segunda fase, hecha por la formadora y los estudiantes consistió en la selección en la
2. adaptación textual de la novela para las circunstancias específicas requeridas por el montaje
3. Comala”, dentro de la licenciatura de artes escénicas de la universidad Pedagógica Nacional
4. de Colombia. Estas eran, fundamentalmente, la equivalencia entre personajes, un número
5. de personajes igual al número de estudiantes involucrados y una flexibilidad que permitiera
6. adaptar la obra a diferentes espacios y circunstancias.

La importancia de la elección del texto, donde la adaptación cumpliera con unos estamentos universitarios (2,3). Se evidencia que la F1 buscó desde un principio con la dramaturgia lograr una obra flexible y adaptable (4,5). Organizando la construcción del espacio dramático a través de la voz de veintidós personajes.

Es por eso que se retomaran algunos fragmentos que aporta en la primera fase de la construcción ficcional de Comala.

Dramaturgia Comala: **Fragmento 1 la llegada a Comala – pág. 3**

1. **Voz de Dolores Preciados:** Allá hallaras mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los
2. Sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de
3. hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos.

En el primer fragmento de la obra a través de la voz del Dolores Preciado se describe por medio del dialogo a Comala (2). Esa voz es un recuerdo de Juan Preciado que lo ayuda a llegar al pueblo de su madre. Pero que también sirve como mediador para que el público pueda conocer el espacio dramático. Otra figura reiterativa es el uso de metáforas que da soporte a la descripción literal del espacio ficcional (3).

Dramaturgia Comala: **Fragmento 1 la llegada a Comala – pág. 3**

1. **Voz de Dolores Preciados:** Todas las madrugadas el pueblo tiembla con el paso de las
2. carretas. Llegan de todas partes, copeteadas de salitre, de mazorcas, yerba de pará.
3. Rechinan sus ruedas haciendo vibrar las ventanas, despertando a la gente. Es la misma
4. hora en que se abren los hornos a pan recién horneado.

Reconstruye el espacio a través del dialogo del personaje donde narra las sensaciones auditivas y olfativas de la vida diaria de Comala (1, 4). También realiza indicios cronológico (3, 4) a través de las labores que se realizan en Comala.

Esta construcción desde los recuerdos que se construye a partir de la palabra escrita. Da inicio a la obra dibujando la forma, los ruidos, los olores del espacio. Esto aparece en el texto dramático pero partiendo de la voz del actor y los contenidos necesarios para que el público pueda configurar el espacio dramático

Dramaturgia Comala: **Fragmento 2 La casa de Eduviges Dyada – pág. 4**

1. **Eduviges Dyada:** Soy Eduviges Dyada. Pase usted.
2. **Juan Preciado:** ¿Qué es lo que hay aquí?
3. **Eduviges Dyada:** Tiliches. Tengo toda la casa entilichada. La escogieron para guardar sus
4. muebles los que se fueron, y nadie ha regresado por ellos... ¿de modo
5. que usted es hijo de ella?

Desde la pregunta de Juan Preciado (2) se va construyendo los espacios de las casas de Comala y la respuesta (3) narra una acción que realizaba los habitantes de Comala, pero también se visualiza la casa de Eduviges como una pequeña Comala donde se reúne muchos objetos de cada habitante del pueblo

Dramaturgia Comala: **Fragmento 2 La casa de Eduviges Dyada –ensoñamiento pág. 5**

1. *(Juan Preciado entra en la ensoñación, aparece la atmósfera de la infancia de*
2. *Pedro Paramo)*
3. **Abuela de Pedro Páramo:** ¿Qué tanto haces en el excusado, muchacho?
4. **Pedro Páramo:** Nada, abuela.
5. **Abuela de Pedro Páramo:** Si sigues allí, va a salir una culebra y te va a morder.
6. **Pedro Páramo:** Sí, abuela
7. **Coro:** Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en
8. la época del aire

Se vuelve reiterativa la figura del sueño (1) y de devolver el tiempo para poder no solo construir un espacio físico simbólico de Comala, sino un espacio ficcional de las lógicas

diarias que se visualizaban allí. El coro (7) sirve como mecanismo para visualizar esos recuerdos. En este fragmento nos encontramos en dos espacios. El primero la casa de la abuela de Pedro Paramo (3) y el recuerdo de las lomas (7) de Pedro páramo en su niñez con Susana.

Dramaturgia Comala: **Fragmento 3 El caballo de miguel Páramo pág. 8**

1. **Juan Preciado:** ¿Qué es lo que pasa... Anita Rentería?
2. **Anita Rentería:** Es el caballo de Miguel Páramo, que galopa por el camino en la media
3. luna.
4. **Juan Preciado:** ¿Entonces vive alguien en la media luna?
5. **Anita Rentería:** No, allí no vive nadie.
6. **Juan Preciado:** ¿Entonces?
7. **Anita Rentería:** Solamente es el caballo que va y viene.
8. **Juan Preciado:** No entiendo. Ni he oído ningún ruido de ningún caballo. (...)
9. **Anita Rentería:** Entonces es cosa de mi sexto sentido (*Entra a escena Miguel Páramo*)
10. ¿Qué paso?

Cada fragmento construye un espacio diferente dentro de Comala. En este se empieza a visualizar la media luna (2) y el galopeo del caballo de Miguel Páramo (7) Todo construido a partir del intercambio de los diálogos y de las preguntas que hace el personaje que no es oriundo del lugar: Juan Preciado

Dramaturgia Comala: **Fragmento 6 Los sueños de Dorotea pág. 17**

1. **Juan Preciado:** Siento como si alguien caminara sobre nosotros.
2. **Dorotea:** Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas
3. agradables porque vamos a estar muchos tiempos enterrados

Juan preciado (1) a partir de su dialogo construye el espacio ficcional y a partir de eso empieza a dar evidencia de la condición en que se encuentra. Donde Dorotea (3) reafirma con su respuesta y así el público entienda que están muertos.

Dramaturgia Comala: **Fragmento 7 Susana San Juan pág. 20**

1. **Susana San Juan:** Estoy acostada en la misma cama donde murió mi madre hace ya
2. muchos años; sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos
3. envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me
4. hacía debajo de sus brazos. Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las
5. palpitaciones y sus suspiros con que ella arrullaba mi sueño... Creo sentir la pena de su
6. muerte... Pero esto es falso. Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar
7. mi soledad porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino

8. dentro de un cajón negro como el que usa para enterrar a los muertos.
9. Porque estoy muerta.

En este monólogo realizado por Susana recurriendo al recuerdo de su madre desde un objeto que es la cama. Donde vivió momentos personales con ella (2). Esta visualización va cambiando cuando ella (5) niega su afirmación anterior y visualiza ya no la cama de su madre sino un ataúd. Esta herramienta aporta a la construcción simbólica de Comala y su estrecha relación con la muerte.

Dramaturgia Comala: **Fragmento 9 La muerte de Susana San Juan** pág. 26

1. **Susana San Juan:** ¿Y qué crees que es la vida, Justina, sino un pecado? ¿No oyes? ¿No
2. oyes cómo rechina la tierra?
3. **Justina Díaz:** No, Susana, no alcanzo a oír nada. Mi suerte no es tan grande como la tuya.
4. **Susana San Juan:** Te asombrarías. Te digo que te asombrarías de oír lo que yo oigo...
5. ¿cuántos
6. pájaros has matado en tu vida, Justina?

Cada fragmento nos muestra espacios simbólicos de cada personaje donde de acuerdo a su contexto tiene su propia experiencia en Comala. Susana (1, 2) escucha como rechina la tierra esto se da a su locura, mientras Justina no (3) Estos contraste aportan a la construcción simbólica y ficcional del espacio porque dibuja a cada personaje a partir de su edad, de su poder todo construido desde sus palabras. La manera de hablar de cada personaje, ayuda a construir Comala.

Dramaturgia Comala: **Fragmento 10 La muerte de Pedro Páramo** pág. 29

1. **Doña Inés:** ¿Qué, no fuiste a ver al Padre Rentería?
2. **Abundio Martínez:** Fui pero me informaron que andaban en el cerro.
3. **Doñas Inés:** ¿Cuál cerro?
4. **Abundio Martínez:** Pos por esos andurriales. Usted sabe que andan en la revuelta
5. **Doña Inés:** ¿De modo que también él? Pobres de nosotros, Abundio

Esta última escena contextualiza la obra en un conflicto que vive Comala que solo es mencionada en el fragmento del campesino y en esta (4). El Dialogo de Doña Inés y Abundio contextualiza un poco todo el conflicto en el que se encuentra este pueblo.

Esta obra está llena de figuras retoricas donde el dialogo de los personajes y los monólogos replazan la escenografía de la obra.

En el teatro Isabelino las nociones que aparecen de espacio las da el texto dramático. En Comala es muy parecido porque a través de los diálogos de los personajes se van construyendo los diferentes lugares de Comala. El uso del texto dramático como medio para que el público pueda recrear el espacio ficcional, va dirigido a lo que llamaron espacio neutro los isabelino. Un espacio donde el actor y el público transforman poéticamente y no un espacio artificial donde no se logra introducir la atmosfera del lugar en este caso de Comala.

4.4 Espacio escenográfico

La construcción de este espacio escenográfico en Comala se realizó a partir de la utilería y el vestuario de cada personaje. En Comala no existieron decorados, se manejó el espacio neutro, este espacio escenográfico vario de acuerdo al espacio físico en que se presentó la obra.

4.4.1 Vestuario

Para identificar los colores de Comala se realizó una exploración de distintos pintores y muralistas latinoamericanos entre ellos Frida Kahlo, Diego Rivera, José Orozco, David Siqueiros. Xul solar, Wilfredo Lam, Pedro Nel entre otros. Esto permitió a los estudiantes realizaran una primera propuesta de vestuario. A partir de eso la formadora (F1) pidió unos bocetos donde cada estudiante tenía que plasmar como pensaban que tenía que ir el vestuario de cada uno de los personajes (Ver anexos). A la clase fue un vestuarista quien ayudó a definir la gama de colores que se iba a utilizar, se deicidio trabajar con colores tierra y para eso se utilizó la greda para ensuciar el vestuario y unificar los personajes. Esto permitió que desde los vestuarios se creara la atmosfera de *Comala*. Esto se debe a que todos los personajes están siempre en el escenario, sentado en los laterales del escenario.

4.4.2 Utilería

La utilería fue otro medio que aportó a la creación de atmosfera. Cada estudiante encontró un tiliche el cual tenía una historia y una historia. En el caso de los tiliches estos se utilizaban para la atmosferas de unas escenas específicas:

Transcripción video Firavitoba (**Circulación**)

Llegada a Comala	Casa de Eduviges
<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Los actores se suben al escenario, dando el pie Pedro páramo, se ubican en sus lugares y toman los</i> 2. <i>tiliches entre ellos: <u>una maleta roja. un barco. un osos de peluche. un molino. todos se miran y lo</u></i> 3. <i><u>dejan en el piso.</u> Siguen caminando por el escenario y hacen una línea horizontal dando la espalda</i> 4. <i>al público en el fondo del escenario poco a poco se va dando la vuelta de izquierda a derecha, se</i> 5. <i>acaba la música.</i> 	<ol style="list-style-type: none"> 1. EDUVIGES DYADA-Soy Eduviges Dyada. Pase usted. (<i>entran al centro del escenario, Juan Preciado observa todos los objetos</i>) 2. JUAN PRECIADO-¿Qué es lo que hay aquí? 3. EDUVIGES DYADA-<u>Tiliches. Tengo la casa toda entilichada. La escogieron para guardar sus muebles los que se fueron. y nadie ha regresado por ellos...</u> ¿De modo que usted es hijo de ella? (<i>mirándolo</i>)

Los actores dejan los objetos distribuido por el piso antes de la primera escena como parte de una acción inicial, pero es en el fragmento de “la casa de Eduviges” donde se explica el porqué de los tiliches, ayudando a visualizar el espacio ficcional de la casa de Eduviges como el lugar donde todos los demás personajes guardaban sus enseres. Es decir que a partir de unos pocos objetos se logró crear uno de los espacios en que transcurre la obra.

Otro tipo de utilería fueron los objetos personales de cada personaje como que en ocasiones eran los mismos tiliches:

Por mencionar alguno ejemplo están las botellas de Sixtina:

Transcripción video Firavitoba (Circulación) **Fragmento El caballo de Miguel Paramo**

1. *Aparece Sixtina al lado izquierdo y el padre al lado derecho. Ella lleva unas botellas*
2. *amarradas en los pies. Él lleva una caja negra. Caminan hacia el centro del escenario*
3. **PADRE RENTERIA**-¿Qué, ya te emborrachas? ¿Desde cuándo?
4. **SIXTINA**-Es que estuve en el velorio de Miguelito, padre. Y se me pasaron las canelas. Me
5. *dieron de beber tanto, que hasta me volví payasa (*se ríen los dos*)*

Estas botellas son el lastre que carga Sixtina (1,2) por todos los pecados cometidos en su vida. Convirtiendo el objeto en un símbolo que aporta a la construcción del personaje pero

a la vez, el recorrido que realiza el objeto y su sonido recalca esa construcción del espacio escénico en *Comala* (Ver anexos).

Retomaremos la función Firavitoba, realizada en la Institución Técnico Agrícola San Antonio. El espacio físico era un aula múltiple con una tarima y un escenario frontal. Los personajes rompen la cuarta pared y al inicio de la obra recorren el espacio del público, que por unos instantes hacen parte del escénico.

1. *Cámara frontal al escenario: Actores sentados a los lados laterales del escenario Suena el*
2. *audio: se levanta Camilo y luego los otros los actores de la silla secuencialmente y bajan*
3. *hacia el público, el público ríe.*

La acción de los personajes de romper la cuarta pared, hace que el público reaccione que en este caso es por medio de la risa (3). Esto se debe a que el espectador ya tiene limitado el espacio escénico y verse dentro de ese espacio permite una relación diferente con la acción.

La obra no solo se presentó en espacio con un solo frente esto permitió diferentes relaciones con los espectador.

4.5 Espacio escénico

El espacio escénico de *Comala* tiene un acercamiento al pensado por Brook, “*Comala*” .En el montaje los actores y las actrices realizan acciones teatrales en un espacio sin necesidad de tener un edificio específico para el teatro. Esto se debe a que existe una necesidad por circular una obra la cual permite mayor libertad en cuanto al espacio físico.

Además que permite acercarse a nuevos públicos, aquellos que no están acostumbrados a asistir a teatro por diferentes razones. Esta relación con los nuevos públicos permite fortalecer la obra en tanto que se empieza a formar públicos y a interactuar con nuevos espacios.

En la secuencia didáctica circulación la cual contó con veinticinco funciones, los actores y las actrices tuvieron que presentar el montaje en diferentes espacios físicos que no son necesariamente espacios teatrales. Pero que gracias a las acciones que realizan los personajes transforman estos espacios cotidianos en espacios escénicos. Al ver la gran variedad de espacios se vio la necesidad de reformar la obra de acuerdo a las necesidades que exigían cada lugar.

Comala se presentó tanto en teatros, en polideportivos, colegios, plazas de mercado, plazas centrales. La siguiente es una corta descripción de los lugares en el que se presentó la obra:

Las primeras cuatro funciones se realizaron en el III festival de la farsa y la comedia del valle de Iraka del departamento de Boyacá que se realizó de 1 al 4 de octubre del 2013

La primera función se realizó en el municipio Iza, en la institución educativa Sergio Camargo en la sede de bachillerato, el espacio que ofreció el colegio constaba de un salón grande con una tarima pequeña, al divisar esa situación se decidió no hacer la obra en esa tarima, y convertir parte del salón en el espacio escénico de la obra.

La segunda función se realizó en la casa de la cultura del municipio de Tota Boyacá donde se repitió la situación de la primera función. En este caso el espacio escénico se adecuo con dos frentes, poniendo en la tarima asientos para el público.

La tercera y la cuarta función se realizaron en Sogamoso Boyacá en la institución Silvestre Arenas y en Firavitoba Boyacá Institución Técnico Agrícola San Antonio respectivamente. En estas dos funciones se ubicó el espacio escénico en las tarimas de los salones de eventos de los colegios.

La quinta y sexta función se realizaron en Bogotá en las instalaciones de la UPN una de ellas en el teatro LAE, donde se tuvo la presentación a profesores, teniendo cuatro frentes y la otra en marco del XI Festival de artes del Nogal en la sala de la cultura.

La séptima, octava y novena función fue una temporada que se realizó en el teatro el parque, este fue el primer acercamiento que tuvieron los estudiante a un espacio físico con teatro tradicional para el montaje.

La décima función se realizó en el II Festival de teatro de cota en el Auditorio de la secretaria de cultura y juventudes de Cota

Luego de esas diez funciones se hizo una gira por México por el estado de Guanajuato, en la cual se realizaron ocho funciones:

La primera de esta gira se realizó en Querétaro en una plaza pequeña de la Difusión cultural de la universidad Autónoma de Querétaro, en esta función el público no cabía y se realizaron cambios disminuyendo el tamaño del espacio escénico.

La segunda de México se realizó en la plaza central de Xichu, donde se ubicó una tarima cerca a la iglesia, la siguiente se realizó en el Modulo Deportivo *El arroyito* del municipio Doctor Mora, donde adecuaron una tarima para el montaje. Luego se realizó una función en el **Teatro María Grever** en la ciudad de León

La quinta función se realizó en el auditorio Municipal Mariano Abasolo en Dolores Hidalgo al día siguiente se llevó a cabo la obra en San miguel de Allende en el Teatro Ángela Peralta, el día 5 de febrero de 2014 el grupo se presentó en el municipio de Victoria donde se adecuo la obra en la plaza de mercado del mencionado municipio y para finalizar esta gira al marco del Patronato de feria: Fiestas patrias y tradicionales de San José de Iturbide, Guanajuato. El grupo se presentó en este municipio en la plaza principal del pueblo.

Luego de esta gira por México el grupo participó en el festival “Toma Teatro”, un festival realizado por la Lic. En artes escénicas quienes buscaban circular los montajes de dicha licenciatura en los diferentes espacios y sedes de la UPN. Las sedes en la que participo esta obra fueron la de la calle 72 en su teatro “El Torreón” donde se presentó dos veces, Valmaria en un aula múltiple y en el auditorio del Colegio IPN.

Para finalizar las 25 funciones se realizó un intercambio con los estudiantes de noveno semestre de la universidad de bellas artes de Cali. Donde la obra se presentó tres veces: la primera en el Centro de emprendimiento Cultural de la comuna 16 y las dos últimas en la Biblioteca departamental Jorge Garcés

La facilidad que tuvo el grupo de circular y adaptarse a diferentes lugares se dio porque en mencionada obra no había escenografía. Solo había utilería que pertenecía a cada personaje. Esto permitió que el espacio escénico se construyera a partir de: El vestuario, la utilería, la ambientación sonora (La cual constó en sonidos en vivo que hacían los propios personajes con sus cuerpos y en audios digitales), y las acciones dramáticas.

El espacio escénico fue construido a partir de la relación de los cuatro espacios antes mencionados:

- Espacio lúdico
- Espacio Textual
- Espacio Dramático
- Espacio escenográfico

Cada uno de estos, contribuyó en la construcción del espacio ficcional de Comala. El público pudo visualizar a Comala a través de símbolos sonoros y visuales. El siguiente fragmento nos centraremos en las reacciones encontradas en el público de la Institución Técnico Agrícola San Antonio en Firabitova, Boyacá.

Transcripción video Firabitova: **fragmento El caballo de Miguel Paramo:**

1. **PADRE RENTERIA:** Hay aire hay sol, hay nubes y más allá un cielo azul y más allá tal
2. vez hay voces y tal vez mejores canciones...
3. **ANITA RENTERIA-** Hay esperanzas en suma, hay esperanzas para los otros contra
4. nuestro pesar, pero no para ti Miguel Páramo que has muerto sin perdón. (*Cámara*
5. *escenario, el padre se encuentra dándole la espalda al público, Ana frente a él y*
6. *Sixtina arrodillada detrás de ellos*)
7. **PADRE Y ANA:** y no alcanzarás ninguna gracia. (*Se dan la espalda Ana y padre y mueven*
8. *su brazos dando vueltas*) Cámara al público, risas del público y se miran entre ellos
9. silencio y risas. Suena unos golpes del escenario
10. **PEDRO PARAMO-** Yo sé que usted lo odiaba, padre. Y con razón. (*Dos profesores del*
11. público se hablan entre sí)

La construcción del espacio escénico se evidencia en este fragmento ya que desde las reacciones del público (6) (alumnos) por ver las acciones realizadas por los personajes de Anita y padre (5). Esto se comprueba por las acciones que realizan los espectadores que a partir de las miradas entre ellos, la cual genera una complicidad por lo que están viendo y la risa muestra una manera de afectación. Esta reacción se compara con la de los profesores que hablan entre sí pero no existe ninguna otra reacción.

La mirada del espectador genera el espacio escénico, este es el que le da sentido a todos los signos presentados en las escenas, para así recrear el espacio ficcional que con ayuda de los diferentes espacios ya retomados antes y la relación de los personajes sé es posible construir sin necesidad de un andamiaje teatral.

En esta función se realizó un acercamiento a un foro pedagógico donde a partir de preguntas se buscó realizar un acercamiento con ese público. Entre las preguntas mencionadas estaban:

¿A quién lo han asustado acá?

¿Quién cree en fantasmas?

Ante esas preguntas la reacción de ellos fue la risa.

P1: (Alumno de once) una vez que estaba lejos de mi casa entonces era tarde de la noche y entonces pues iba y (...) yo iba caminado cuando de pronto me asustaron

E4: Pero ¿escuchaste algo?

P1: Si yo salí corriendo

E7: ¿Y pensabas que era? Brujas...

P1: Si escuche una bruja...

Con esta pregunta se trató de transponer un concepto de la obra a la vida cotidiana del público y generar vías en común entre la obra artística y la realidad

Otra de la pregunta aparecieron en este foro fue: ¿Ustedes que ven que tengan todos los vestuarios, qué tiene en común?

P2 (Alumno de Octavo): El color, su ropa es opaca y del mismo color. Yo creo que el color de la ropa es porque son como fantasmas entonces más o menos tiene la forma transparente como más o menos la gente los ha popularizado

En este fragmento podemos evidenciar como desde la imaginación propia el P2 genera sus propias conclusiones, con lo visto partiendo de un concepto general y es el lugar común en el que las personas generaliza las cosas.

A MODO DE CONCLUSIONES

En la realización de este trabajo de grado se vio evidenciada la necesidad del fortalecimiento en los procesos previos de escritura y de análisis. La metodología trabajada permitió especificar y claridad en el análisis de procesos de aula.

La metodología didáctica permitió observar el proceso de Comala como una situación didáctica de aula, la construcción del espacio escénico se dio a partir de actividades propuestas por la formadora que encaminó a los estudiantes a reconstruir contenidos. Reconstruir un proceso de aprendizaje a partir de esta metodología permite entender la relación de los diferentes agentes (estudiante, formador y saber) en un medio. Que en el caso específico permitió no solo construir el espacio escénico de Comala sino que los estudiantes a partir de un trabajo colectivo entendieran y afianzaran esos contenidos que en algún momento estaban sueltos.

El espacio escénico en tanto es pedagógico responde a las necesidades de los estudiantes en su proceso formativo. En un contexto de formación de profesores éste debe tener el objetivo de movilizar contenidos. Es decir que todas las actividades planteadas, como el proceso evaluativo sean definidos para la construcción de saberes. En el caso de Comala la formadora a través de fases empieza a construir espacios de confianza que permite al estudiante construir y afianzar dichos contenidos que permite un proceso evolutivo en las siguientes fases.

Esta construcción de espacio escénico se da a partir de la noción de espectador. En la primera fase el estudiante retoma un rol de espectador experto al observar el trabajo de sus compañeros y aportando en un trabajo colectivo. Donde aporta en el trabajo del personaje de su compañero y en el propio, porque a través de ese rol se retroalimenta así mismo. En una fase posterior los estudiantes se enfrenta a un público no experto que termina de retroalimentar el trabajo apoyado por el contexto de esté. Hablando del caso específico en Comala la diversidad de públicos no experto permite una retroalimentación continua.

La construcción del espacio escénico en Comala se da a partir de cuatro nociones de espacio, éstas se entrelaza para así crear el espacio ficcional que visualiza el espectador.

- El espacio lúdico (Gestual): Este se desarrolló a partir de tres elementos básicos: La presencia, la posición y el desplazamiento escénico. La evolución y desarrollo de éste, se dio paulatinamente desde una fase de preparación adquisición y reconstrucción de contenidos que en el caso específico se dio con las actividades: equipaje y karaoke siendo esta última la actividad que enfoca la presencia como la base fundamental para construir este espacio. Como segundo momento estos hallazgos empieza a trabajar a partir de la construcción de Comala aportando a la construcción de personaje y fortaleciendo en una fase de circulación donde todo lo desarrollado toma un sentido, en cuanto esta desarrollado en una puesta en escena con unos espectadores no expertos.
- El espacio textual, en Comala se desarrolla a partir de una construcción vocal de los personajes, la manera de decir el texto permite al espectador dibujar el mundo ficcional de cada personaje. Uno de los recursos principales en Comala se da a través de los coros ya que permite retroceder el tiempo, construir atmosferas y aportar en la construcción del mundo ficcional de Comala. Esto se desarrolla mediante un proceso en donde se reconstruye los saberes del estudiante y se reformula mediante las actividades propuestas por la formadora que en un primer momento recolecta los contenidos que han adquirido el estudiante previo al montaje y que posteriormente toman sentido para construir y recrear a Comala.
- El espacio dramático se dio a partir de la primera lectura de Pedro Páramo y se reafirmó en la versión libre realizada por la formadora a partir de los ejercicios de exploración que realizaron los estudiantes. Esta construcción permitió que la construcción ficcional de Comala se reafirmara es a partir del dialogo que el espectador reconstruye los espacios físicos ficcionales, los personajes y la relación de poder. Es decir que la relación del dialogo y la imaginación es sumamente importante. El espectador entra en un acuerdo con la obra.
- El espacio escenográfico: Este espacio se maneja a partir de la neutralidad, se omite los decorados y la escenografía. Esto permite que el espacio se pueda transformar de acuerdo a la necesidad. Las herramientas que utiliza los estudiantes y la formadora para recrear Comala es a partir del vestuario y los objetos. Estos sirven para

identificar cada personaje. Esto se llevó a cabo a partir de una exploración de artistas latinoamericanos que permitió reconstruir la atmosfera de Comala.

Analizar los procesos de montaje de la Licenciatura permite entender el sentido del ciclo de fundamentación en cuanto se desarrolla los procesos de aprendizajes de los estudiantes en el área disciplinar de teatro. Entender el rol de formador como el movilizador de actividades que permite al estudiante reconstruir su saber invita a pensarse en la necesidad de centrar la atención en este punto central de la carrera en donde se piense en un trabajo colectivo que sea base para el ciclo de profundización y herramienta para la construcción de rol docente.

Bibliografía

Álvarez, R. (1998) “Sistemas didácticos no verbales en los esperpentos- análisis semiológico” kassel-EditionRechenberger

Brook, p. (2001) “Espacio Vacío” [En línea] disponible en:
<http://jbarret.5gbfree.com/juanbarret/LB/LT/005%20-%20Vacio.pdf>

Chevallard, Y. (1991). *La transposición didáctica: del saber sabio al saber enseñado* Buenos Aires: Editorial Aique.

Ceballos, E (1992) “*Principios de Dirección Escénica*. Selección y notas de Edgar Ceballos”.

Galindo, J (2011) “Encuentro, experiencia y formación” Colciencias

Gordon, C (2011) “Del arte del teatro, hacia un nuevo teatro” Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2011

Iriarte, A (1996) “Lo teatral En la obra de Shakespeare” Ediciones uniandes

Kantor, T (1975) “La clase muerta”

Larrosa, J (2000) “*estudios sobre lenguaje, subjetividad, formación*” Ediciones novedades educativas, Edu-causa

MEN, <http://www.mineducacion.gov.co/1621/w3-article-345506.html>

MEN, <http://www.mineducacion.gov.co/1621/w3-propertyvalue-48467.html>

Navarro, j. (2000) “Mirando a través: La perspectiva en las artes” Ediciones del Serbal

Merchán, C (2013) “*El cuerpo escénico como territorio de la acción educativa. Análisis didáctico de los dispositivos de formación y de prácticas pedagógicas de la Licenciatura en Artes Escénicas*”. [En línea] disponible en <http://archive-ouverte.unige.ch/unige:29549>

Merchán, C (2011) “De las prácticas sociales de referencia a las prácticas en el espacio escénico pedagógico: la construcción de rol docente” [En línea] disponible

en http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S0123-48702011000100009&script=sci_arttext

Monleón, J (2005) “Las disyuntivas del teatro contemporáneo: espacio escénico”
Memoria digital de Canarias

Osorio, J (2011) “Peter Brook: Tres conceptos Fundamentales”

Pavis, P. (1948) “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología” Tomo I y II. [En línea] disponible en <http://uploaded.net/file/82gs9on1>

Rulfo, J. (1955) “Pedro Páramo”, editorial planeta.

Zambrano, A (2001) “Pedagogía, educabilidad y formación de docentes”
Corporación educativa internacional- Editorial Nueva Biblioteca Pedagógica-
Colección ensayos Pedagogía.

Zambrano, A (2007) “Formación experiencia y saber” Cooperativa editorial
Magisterio