



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 mujer perfumada: Creación teatral, cuerpo y relaciones de Aprendizaje de una Experiencia Artística en el Departamento del Guainía", presentado en la modalidad de monografía por el estudiante Emmanuel Alejandro Salazar Cuervo (C.C. 1.072.191.108 - Código 2006277026), consideramos que dicho trabajo de grado cumple los requisitos necesarios para su aprobación, por las siguientes razones:

*Realiza una investigación que resulta pertinente en su objeto de estudio, así como rigurosa en su proceso de sistematización y análisis.*

En Bogotá, a los cuatro (4) días del mes de marzo de dos mil quince (2015).

Jurado Carolina Merchán

Calificación: 4.0

Firma:

Jurado Angela Valderrama

Calificación: 4.5

Firma:

Director Edwin Acero


Calificación: 4.5

Firma:

Calificación final (Promedio de los tres): 4.3

# LA MUJER PERFUMADA

CREACIÓN TEATRAL, CUERPO Y RELACIONES DE APRENDIZAJE  
DURANTE UNA EXPERIENCIA ARTÍSTICA EN EL DEPARTAMENTO  
DEL GUAINÍA



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL - LIC. EN ARTES ESCÉNICAS  
EMMANUEL ALEJANDRO SALAZAR CUERVO  
2015

TRABAJO PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE LICENCIADO EN ARTES ESCÉNICAS  
LA MUJER PERFUMADA. Creación Teatral, Cuerpo y Relaciones de Aprendizaje durante una  
experiencia artística en el Departamento del Guainía


AUTOR: EMMANUEL ALEJANDRO SALAZAR CUERVO  
Código 2006277026

DIRECTOR PROYECTO DE GRADO: EDWIN ACERO ROBAYO  
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

Facultad de Bellas Artes

Licenciatura en Artes Escénicas

BOGOTÁ – COLOMBIA  
2015


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

1. Información General	
<b>Tipo de documento</b>	Trabajo de grado para optar por el título de <i>Licenciado en Artes Escénicas</i>
<b>Acceso al documento</b>	Universidad Pedagógica Nacional. Biblioteca Central
<b>Título del documento</b>	LA MUJER PERFUMADA. Creación Teatral, Cuerpo y Relaciones de Aprendizaje durante una experiencia artística en el Departamento del Guainía
<b>Autor(es)</b>	Emmanuel Alejandro Salazar Cuervo
<b>Director</b>	Edwin Acero Robayo
<b>Publicación</b>	
<b>Unidad Patrocinante</b>	
<b>Palabras Claves</b>	Relaciones de aprendizaje. Cuerpo. Creación. Proceso formativo y creativo teatral. Memoria. Experiencia significativa.

2. Descripción
<p>Este documento monográfico es un estudio teórico disciplinar, el cual se concentra en la observación, reflexión y análisis del proceso de formación y creación artística del montaje teatral "La Mujer Perfumada" llevado a cabo en la ciudad de Inirida. Durante la sistematización analítica-reflexiva de esta experiencia creativa, se estudió a "El Cuerpo" y su condición creadora a lo largo del montaje teatral, aproximándose a la noción de un "Cuerpo-vínculo" que amplía el marco de interacción y relación de pensamientos durante la transformación de ideas y construcción de nuevos conocimientos. En igual medida, este documento plantea una perspectiva desde la cual revisar y entender, a la "Experiencia Significativa" como materia focal en la emergencia de conocimientos. Dentro de los hallazgos obtenidos en esta investigación, el lector encontrará cuatro tipos de relaciones de aprendizaje emergidas a lo largo de un <i>proceso de formación y creación teatral</i>, determinadas por "el Cuerpo" y su funcionalidad durante dicho proceso.</p>

3. Fuentes
<p>Barba, E. &amp; Savarese N. (1990). <i>El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral</i>. México: Ediciones Alarcos.</p> <p>Bogart, A. Bigelow, M. &amp; Smith, J. A. (2007). <i>Los puntos de vista escénicos, movimiento, espacio dramático y tiempo dramático</i>. Madrid, España: Asociación de directores de escena en España.</p> <p>Bogart, A. (2008). <i>La preparación del director, siete ensayos sobre teatro y arte</i>. Barcelona: Alba.</p> <p>Bohm, D. (2002). <i>Sobre la creatividad</i>. Barcelona: Editorial Kairos.</p> <p>Dewey, J. (2008). <i>El arte como experiencia</i>. España; Ediciones Paidós Ibérica S.A.</p> <p>Eliade, M. (1991). <i>Mito y realidad</i>. Barcelona: Editorial Labor S.A.</p> <p>Frega, A. (2006). <i>Pedagogía del arte</i>. Buenos Aires: Bonum.</p> <p>Grotowski, J. (1984). <i>Hacia un teatro pobre</i>. México: Siglo Veintiuno Editores.</p> <p>Jiménez, A. Torres, A. (2006). <i>La práctica investigativa en ciencias sociales</i>. Recuperado de <a href="http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/dcs.pdf">http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/dcs.pdf</a></p> <p>Le Breton, D. (2012). <i>Antropología del cuerpo y modernidad</i>. Buenos Aires: Nueva Visión.</p> <p>Martínez, M. (1996). <i>Comportamiento humano, nuevos métodos de investigación</i>. México: Trillas.</p> <p>Ministerio De Cultura. Plan nacional de teatro, escenarios para la vida 2011-2015. Recuperado de <a href="http://www.mincultura.gov.co/arcas/artes/teatro-y-circo/plan-nacional-de-teatro/paginas/default.aspx">www.mincultura.gov.co/arcas/artes/teatro-y-circo/plan-nacional-de-teatro/paginas/default.aspx</a></p>

4. Contenidos
---------------

	<b>FORMATO</b>	
	<b>RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE</b>	
<b>Código: FOR020GIB</b>	<b>Versión: 01</b>	
<b>Fecha de Aprobación: 10-10-2012</b>	<b>Página 2 de 3</b>	

Este documento se encuentra organizado de la siguiente forma:

Capítulo uno: dedicado a la contextualización del marco legal en el cual se origina, instaura y desarrolla la presente investigación.

Capítulo dos: en este se realiza la presentación y descripción del caso estudiado, al igual que se definen las nociones de "cuerpo" y "experiencia" desde las cuales se abordó el problema de investigación.

Capítulo tres: está dedicado al análisis I, en el cual se detalla la función del *Cuerpo creador* dentro del montaje teatral la mujer perfumada, observado por tres categorías (contexto histórico, técnicas extra cotidianas y personalidad del actor) que derivan del estudio "Antropología Teatral" realizado por Eugenio Barba, las cuales definen, de acuerdo con este, las líneas del trabajo del actor.

Capítulo cuatro: está dedicado al análisis II, en el cual se detalla la *Experiencia* como significativa dentro del montaje teatral "La Mujer Perfumada", observado desde tres categorías (+memoria, resistencia y estereotipo) derivadas de los estudios realizados por Anne Bogart, sobre las herramientas que posibilitan el trabajo creativo para la escena.

Conclusiones: se presentan los hallazgos encontrados luego del análisis del caso estudiado, mostrando cuatro tipos de relaciones de aprendizaje emergidos del Cuerpo.

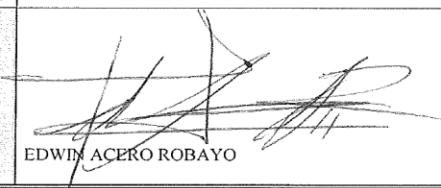
**5. Metodología**

Es un *Estudio de Caso* que permite el estudio profundo, detallado y pormenorizado de una problemática particular. Este caso refiere al proceso creativo del montaje teatral "La Mujer Perfumada", contemplado durante una etapa formativa, una etapa creativa y la construcción de un montaje teatral a partir de relatos míticos del Departamento del Guainía, donde se observa y analiza las nociones *Cuerpo creador* y *Experiencia significativa* a fin de determinar qué tipo de relaciones de aprendizaje pueden emerger de un proceso creativo teatral.

**6. Conclusiones**

En el proceso creativo del montaje teatral "La Mujer Perfumada" se dan:

- Un tipo de aprendizaje dado por la interacción sensible (los sentidos, la sensibilidad, lo sensitivo) entre un grupo de sujetos, donde sus imaginarios, supuestos, factores sociales y culturales, provenientes del entorno en el que intervienen, se vinculan al cuerpo provocando un impulso e interés por conocer algo nuevo, denotando así el carácter creador surgido en el cuerpo mismo. Lo que posibilita la significación y re-significación de sus realidades.
- Un tipo de aprendizaje dado en la acción de recordar, proporcionado por la necesidad particular del sujeto en querer comprender el mundo, llevándolo a entablar la relación e interacción consciente con otros, mediante códigos comunes (técnicas cotidianas y extra-cotidianas, comportamientos tradicionales y culturales), utilizados y transformados en una corporeidad que brinda la posibilidad de narrar, contar y expresar sus pensamientos, aportando con esto al entendimiento de su papel dentro del entorno social, cultural y ancestral donde se desenvuelve.
- Un tipo de aprendizaje emergido en la interacción consiente (estado de atención y alerta) del sujeto, con los factores provenientes del entorno y su correlación con otros cuerpos accionando en el espacio (escénico y de representación), en donde brotan nuevos conocimientos (concernientes al lenguaje teatral, a su pasado histórico y a su herencia tradicional y ancestral), significantes del mundo y de las relaciones que lo unen a los demás.
- Un tipo de aprendizaje, conducido por la representación, donde a través de la interpretación de personajes, afrontados por el sujeto desde la técnica actoral, se funden factores aportados por el entorno y sus personalidades, posibilitando la emergencia y asimilación de ideas que amplíen sus perspectivas de la realidad, inmersas en la significación del hecho teatral.

<b>Elaborado por:</b>	EMMANUEL ALEJANDRO SALAZAR CUERVO
<b>Revisado por:</b>	 EDWIN ACERO ROBAYO

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	04	03	2015
--	----	----	------

# CONTENIDO

PRESENTACIÓN.....	9
INTRODUCCIÓN.....	10
-PROBLEMA.....	12
-OBJETIVO GENERAL.....	12
-OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	13
-ENFOQUE TEÓRICO.....	13
-METODOLOGÍA.....	15
CAPÍTULO UNO	
<b>1. TIERRA DE MUCHAS AGUAS, <i>Territorio y Contexto</i></b> .....	<b>18</b>
<b>1.1. SOBRE LA ETAPA FORMATIVA</b> .....	<b>24</b>
<b>1.2. SOBRE LA ETAPA CREATIVA</b> .....	<b>28</b>
<b>1.3. SOBRE LA ETAPA DE PRODUCCION</b> .....	<b>30</b>
CAPÍTULO DOS	
<b>2. LA MUJER PERFUMADA</b> .....	<b>32</b>
<b>2.1. NOCIÓN DE CUERPO</b> .....	<b>36</b>
<b>2.2. LA CREATIVIDAD</b> .....	<b>38</b>
<b>2.3. EL CUERPO CREADOR</b> .....	<b>40</b>
CAPÍTULO TRES	
<b>3. LA MUJER PERFUMADA Y “EL CUERPO CREADOR”, <i>Rumbo a la experiencia</i></b> .....	<b>45</b>
<b>3.1. ANÁLISIS I</b> .....	<b>46</b>
<b>3.2. LA PARTICULARIDAD DE LAS TRADICIONES Y DE CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL. <i>LA MUJER PERFUMADA; I Movimiento, Escena 2. Transitar por el Río.</i></b> .....	<b>48</b>
<b>3.2.1. El Río</b> .....	<b>50</b>

3.2.2. <i>Los Cerros de Mavecure</i> .....	53
3.2.3. <i>Canción “Selva”</i> .....	55
3.3. LA UTILIZACIÓN DE LA FISIOLOGÍA SEGÚN TÉCNICAS CORPORALES EXTRA-COTIDIANAS. <i>LA MUJER PERFUMADA; II Movimiento, Escena 3. El encuentro. Camino a Jiipana</i> .....	63
3.4. LA PERSONALIDAD DEL ACTOR, SU SENSIBILIDAD E INTELIGENCIA ARTÍSTICA. <i>LA MUJER PERFUMADA; III Movimiento, Escena 2. Awuarana la avispa funeraria y, los hijos de los dioses.</i> .....	69

## CAPÍTULO CUATRO

4. “ <i>LA EXPERIENCIA</i> ” Y <i>EL MONTAJE TEATRAL</i> .....	79
4.1. ANÁLISIS II.....	83
4.2. LA MEMORIA, LA HISTORIA Y PASADO CULTURAL DEL SUJETO. <i>LA MUJER PERFUMADA; I Movimiento, Escena 2. El transitar por el Río</i> .....	84
4.3. LA RESISTENCIA, LOS OBSTACULOS QUE ENFRENTA EL SUJETO PARA LA CREACIÓN. <i>LA MUJER PERFUMADA; II Movimiento, Escena 3.El encuentro. Camino a Jiipana</i> .....	89
4.4. EL ESTEREOTIPO. CONTENEDOR DE LOS IMAGINARIOS, SUPUESTOS Y LAS TRADICIONES DEL SUJETO. <i>LA MUJER PERFUMADA; III Movimiento, Escena 2. Awuarana la avispa funeraria y, los hijos de los dioses.</i> .....	95

## CONCLUSIONES

PRIMERA RELACIÓN DE APRENDIZAJE. - <i>CUERPO, VÍNCULO Y APRENDIZAJE</i> .....	100
SEGUNDA RELACIÓN DE APRENDIZAJE - <i>MEMORIA Y TERRITORIO</i> .....	102
TERCERA RELACIÓN DE APRENDIZAJE - <i>EL INTERCAMBIO CONSIENTE</i> .....	105
CUARTA RELACIÓN DE APRENDIZAJE - <i>LA REPRESENTACIÓN, VEHÍCULO DE APRENDIZAJE</i> .....	106

BIBLIOGRAFIA.....	111
-------------------	-----

## INDICE DE ILUSTRACIONES

<b>Ilustración 1;</b> taller formativo.....	26
<b>Ilustración 2;</b> exploración escénica.....	29
<b>Ilustración 3;</b> integrantes del montaje “La Mujer Perfumada”.....	31
<b>Ilustración 4;</b> el Río-el guío. Vista aérea del río Guaviare.....	51
<b>Ilustración 5;</b> cerros de Mavecure.....	54
<b>Ilustración 6;</b> ejecutantes interpretando Yapurutus y semillas mientras danzan.....	56
<b>Ilustración 7;</b> escena 4. Danza de origen.....	57
<b>Ilustración 8;</b> escena2, transitar por el río.....	59
<b>Ilustración 9;</b> escena2, transitar por el río II.....	62
<b>Ilustración 10;</b> encuentro del Hombre y La Mujer Perfumada.....	65
<b>Ilustración 11;</b> ejecución de partituras físicas.....	68
<b>Ilustración 12;</b> sesión, taller formativo (niños). Etapa de acercamiento.....	72
<b>Ilustración 13;</b> Awuarana y los hijos de los dioses.....	75
<b>Ilustración 14;</b> Awuarana la avispa funeraria.....	76
<b>Ilustración 15;</b> tomada del video Awuarana y los hijos de los dioses.....	77
<b>Ilustración 16;</b> exploración de composición de imágenes.....	86
<b>Ilustración 17;</b> acciones, transitar por el río.....	86
<b>Ilustración 18;</b> la preparación de la fiesta.....	87
<b>Ilustración 19;</b> el encuentro, camino a Jiipana y aparición del chucha.....	92
<b>Ilustración 20;</b> hijos de los dioses. Extraída del video los hijos de los dioses.....	97
<b>Ilustración 21;</b> Awuarana y los hijos de los dioses, video y puesta en escena.....	98
<b>Ilustración 22;</b> de paso por el Isana.....	99



## PRESENTACIÓN

Este documento monográfico es un texto teórico-disciplinar que busca generar aportes formativos a la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad pedagógica Nacional (UPN), desde la consolidación de un material de consulta dirigido a los estudiantes de la licenciatura, tanto como, al lector interesado en el campo de la educación teatral. La presente investigación es resultado de la observación y análisis del proceso de formación y creación artística del montaje teatral “La Mujer Perfumada” llevado a cabo en la ciudad de Inírida. Durante la sistematización analítica-reflexiva de esta experiencia creativa, se estudió a “El Cuerpo” y su condición creadora a lo largo del montaje teatral, aproximándonos a la noción de un “Cuerpo-vinculo” que amplía el marco de interacción y relación de pensamientos durante la estructuración de ideas nuevas. De igual forma, en este documento se plantea una perspectiva desde la cual acceder, contemplar y entender, a la “Experiencia Significativa” como materia focal en la emergencia de conocimientos. Dentro de los resultados obtenidos durante esta investigación el lector podrá encontrar algunos tipos de relaciones de aprendizaje emergidas a lo largo de un *proceso de formación y creación teatral* y determinadas por “el Cuerpo” y su relevancia durante dicho proceso.

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de mi rol como estudiante perteneciente al programa Lic. en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional(UPN) he oído de manera reiterada referirse al cuerpo como “la herramienta que permite y posibilita el trabajo, bien sea como actor o educador en el área de teatro”. Dicha alusión ha generado en mí resonancia, al igual que inquietudes alrededor de los posibles actos de relación que se puedan orientar desde el cuerpo en los procesos formativos y/o creativos de la disciplina teatral, llevándome a la frecuente formulación de preguntas como: ¿Es el cuerpo un medio o posibilitador de conocimiento?, ¿Se puede estudiar a el cuerpo, como un puente de interacción de saberes dados en el acto educativo?, ¿Puede el cuerpo entenderse como el lugar desde el cual se logran tejer las relaciones entre sujetos participantes de un evento formativo o creativo?.

Estas interrogantes me motivaron a emprender una investigación que pudiera, además de proporcionar posibles respuestas, por qué no, prácticas orientadoras de esas relaciones, para lo cual , la invitación ofrecida por el Teatro R101 de integrar parte del equipo de formadores que se preparaba a dar inicio a un proyecto formativo y cuyo objetivo era elaborar un montaje teatral con habitantes de la ciudad de Inírida-Guainía, (ciudad que no presentaba antecedentes de grupos, montajes o procesos formativos desarrollados dentro del campo teatral), se convirtió en la oportunidad viable para llevar a cabo un proyecto de investigación sobre el cuerpo y sus relaciones dentro de un proceso creativo. Dicho proyecto dio inicio en el mes de marzo de 2013 y tuvo una duración de 5 meses, dentro del cual mi papel consistió en ser un actor participante del proceso de creación. Este sería un posible marco donde un actor y docente podría darse

ocasión de generar reflexiones sobre procesos creativos teatrales, provenientes de la observación, relación e interacción con una población distinta social y culturalmente a la ubicada en la ciudad de Bogotá capital del país.

Este proyecto de investigación se enfocó en examinar las formas en que el *Cuerpo* construye y establece relaciones que posibilitan el aprendizaje durante el periodo formativo y creativo del montaje teatral “La Mujer Perfumada” realizado en la ciudad de Inírida.

La posibilidad de realizar un montaje teatral con habitantes de la capital del departamento del Guainía, los cuales no poseían experiencia o antecedente teatral alguno (por lo menos no uno documentado), y contar con un periodo moderado de tiempo para su realización y ejecución, hicieron viable un proyecto de investigación con fines académicos que avistó un conjunto de elementos a observar, examinar y analizar. Dichos elementos conciernen a las diferentes formas, maneras y tipos de relaciones que se pueden dar desde el cuerpo (punto de información, significación y comunicación) en un entorno o espacio determinado. Esta población elevó la oportunidad de indagar sobre la funcionalidad del cuerpo en el teatro y la formación en teatro, focalizado y direccionado en la elaboración de un montaje teatral particular, en este caso a partir de un mito procedente de la zona del Guainía conocido como “Densicoira la mujer perfumada”. Mito que guarda semejanzas y diferencias argumentales entre los distintos grupos étnicos que conforman la población de Inírida (Púinabes, Curripacos, Wananos, Tucanos, Colonos, entre otros).

Eugenio Barba (1990) propone que pese a la diferencia de culturas, el cuerpo, bajo la conciencia de su movimiento, logra comunicar algo más a los demás. De acuerdo con esto se puede inferir la idea de un *Cuerpo* que logre entablar puntos de encuentro, desde los cuales se

logre dialogar, concertar y construir perspectivas de pensamiento que posibiliten la comunicación de una idea, sin necesidad de demarcar la brecha cultural que pueda haber entre quienes sean partícipes de este proceso.

## **EL PROBLEMA**

*¿QUE TIPO DE RELACIONES DE APRENDIZAJE EMERGEN DESDE EL CUERPO CREADOR, EN EL PROCESO DE CREACION DEL MONTAJE TEATRAL “LA MUJER PERFUMADA” REALIZADO EN LA CIUDAD DE INÍRIDA CAPITAL DEL GUAINIA?*

### **Preguntas Orientadoras:**

*¿Qué tipo de relaciones de aprendizaje se pueden dar desde el cuerpo creador, en un proceso de creación teatral?*

*¿Cómo se da el proceso creativo del montaje teatral “La Mujer Perfumada” realizado en la ciudad de Inírida?*

## **OBJETIVO GENERAL**

Analizar qué tipo de relaciones de aprendizaje emergen desde el Cuerpo Creador, en el proceso de creación del montaje teatral “La Mujer Perfumada”, realizado por habitantes de la ciudad de Inírida-Guainía.

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

Examinar qué tipo de relaciones de aprendizaje emergen desde el Cuerpo Creador, al interior de un proceso de creación teatral.

Describir cómo se da el proceso creativo del montaje teatral “la mujer perfumada” realizado en la ciudad de Inírida.

## **ENFOQUE TEÓRICO**

Para la ejecución y sistematización de la información adquirida durante esta investigación se tuvieron en cuenta dos líneas teóricas teatrales y una línea teórica pedagógica. Las dos primeras líneas, guiaron la observación, enfocando la mirada para la recolección acertada del material de soporte dentro de la investigación y ofrecieron una perspectiva de análisis para ingresar, seleccionar y separar la información recolectada. La siguiente, correspondiente a línea teórica pedagógica, cumplió con la función de orientarnos, en un campo formativo definido, sobre el cual poder clasificar y categorizar la información acopiada durante la experiencia asistida, facilitando la conceptualización y cumplimiento de las preguntas-problema planteadas en el proyecto de investigación.

Las dos primeras líneas teóricas proceden del autor, director e investigador teatral Eugenio Barba y su planteamiento sobre *La Antropología Teatral*; definida como “el estudio del comportamiento fisiológico y socio-cultural del hombre en una situación de representación” (Barba, 1990, P.8). Este concepto nos ofrece una perspectiva sobre el papel del cuerpo en un entorno establecido por su desarrollo dentro del oficio actoral, soportado, en la idea de un

cuerpo que dialoga desde su accionar y actividad con los elementos (el texto, la iluminación, la acción, la técnica etc...) que transitan en la producción creativa y teatral, permitiendo el estudio del comportamiento de un cuerpo en disección, siendo observado desde un cristal de distintos preceptos que lo definen, lo diferencian o asemejan en la relación con otros agentes participantes. Algunos de estos preceptos de los cuales haremos uso para el beneficio de la investigación y desde los cuales fijaremos la mirada son: el cuerpo dilatado, la dramaturgia, la acción, la energía, la presencia, la técnica, el training, entre otros.

Otra idea propuesta en Barba. (1990), a la que se atendió, es denominada por el autor como: “*las líneas que componen el trabajo del actor*”; principios que la Antropología Teatral establece como el lugar de la pre-expresividad. Tales son: la personalidad del actor (referente a su historia íntima e individual), la particularidad de las tradiciones (su historia heredada y compartida con un colectivo), y la utilización de la fisiología (donde se ubica la técnica). La antropología teatral y la manera en que aplica como un campo de estudio y análisis del comportamiento humano, particularmente en la escena y a lo que ella refiere, suministró una mirada por medio de la cual se consiguió recolectar, organizar y comprender información agenciada durante el tiempo de la investigación.

La segunda línea teórica a partir de la cual se trabajó es la concerniente a: *Los Puntos De Vista Escénicos o PVE* (the viewpoints) y las herramientas para la creación artística, planteadas en el texto “*la preparación del director, siete ensayos sobre teatro y arte*” de Anne Bogart (directora artística de La Compañía Teatral SITI Company). “Los PVE son un conjunto de nombres que se dan a ciertos principios básicos de movimiento; estos nombres proporcionan un lenguaje para hablar acerca de lo que sucede o funciona en el escenario” (Bogart, 2007, p. 33). Los PVE aportan un sólido andamiaje conceptual con el que podemos concentrar la información

examinada y seleccionada, para poder ser analizada. Estos preceptos (la memoria, el estereotipo, la resistencia, etc...) para Anne Bogart son una especie de concienciación que el creador establece durante el trabajo, su función dentro del desarrollo de la investigación fue prescribirse como las categorías donde se funde el material recolectado durante la fase de observación.

La tercera línea teórica corresponde a la mirada ofrecida por el filósofo y pedagogo estadounidense John Dewey respecto al estudio y reflexión realizado acerca de “La Experiencia Significativa”; en la cual devela algunos factores desde, y por los cuales, él considera se puede dar la experiencia, vislumbrando un proceso de aprendizaje mediante el cual ésta se significa en el sujeto y contribuye a su construcción del mundo (Dewey, 2008). Esta mirada delimita el campo de observación, análisis y reflexión en el que se tejen las relaciones formativas y creativas del material encontrado a lo largo de la investigación, posibilitando una ruta clara desde la cual estudiar las distintas maneras en que puede emerger el aprendizaje, en el proceso creativo del Montaje Teatral “La Mujer Perfumada”, y construyendo un puente conceptual entre la práctica teatral y la práctica formativa erigida con los habitantes de la ciudad de Inírida-Guainía.

## **METODOLOGÍA**

Para el desarrollo, recolección de información y su sistematización se recurrió al uso y aplicación del enfoque metodológico y de investigación llamado “*Estudio De Caso*”. Esta es una herramienta de investigación emergida de las ciencias sociales que pretende el análisis, reflexión y teorización de un fenómeno particular, en el que se identifica una problemática de la vida real en un contexto particular. Este enfoque metodológico permite determinar un método de

análisis y de acciones que colaboren y generen aportes para la solución, la ampliación o descarte de una teoría, posibilitando el estudio objetivo y viable de una problemática, concerniente a la actualidad en la que se presente el fenómeno a investigar.

Para la recolección de información que pudiese aportar material teórico en la investigación, se utilizaron herramientas tales como: esclarecer y emplazar al investigador como un participante más dentro del proceso iniciado por la población investigada (inserción en el medio); en este caso, el proceso formativo y creativo del montaje teatral “*La Mujer Perfumada*”. Durante el tiempo de elaboración del montaje se utilizaron diarios de campo, fechados, sobre la experiencia dada. Los diálogos coloquiales fueron material de importancia durante la cercanía con la población, al igual que el registro audiovisual y sonoro de la etapa formativa y creativa para la creación de la obra. El uso de la entrevista a participantes, formadores, directores, y demás agentes involucrados durante el proceso de dicho montaje teatral fue otra de las herramientas implementadas, procurando organizar y direccionar la información obtenida hacia la problemática abordada. Un estudio documental sobre la zona, su geografía, su estructura social y sus habitantes permitieron dimensionar el contexto sobre el cual delimitar un área de estudio para la investigación.

Para la ejecución de esta investigación, en coherencia y concordancia con el enfoque metodológico escogido, se planteó:

1- Escoger, definir y describir el caso a investigar. ¿Que en particular se busca estudiar?. En este caso, el proceso creativo del montaje teatral la mujer perfumada realizado en Inírida-Guainía y los tipos de aprendizaje que en éste se dan.



2- Localizar los antecedentes del caso; una contextualización del campo en el que se da la problemática a investigar que permitió aclarar la dirección del análisis.

3- Ubicar pregunta(s) de investigación para solucionar la problemática que se desea solucionar.

4- Definir y aclarar los lineamientos y perspectivas teóricas desde las cuales se aborda la investigación, para el análisis e interpretación del material surgido.

6- El Análisis e interpretación de la información acopiada.

7- La terminación y solución del problema investigado.

# CAPÍTULO UNO

## ***1. TIERRA DE MUCHAS AGUAS,***

### ***Territorio y Contexto***

*“La memoria desempeña un papel enorme en el proceso artístico. Cada vez que diriges un espectáculo, estas dando cuerpo a un recuerdo. Lo que estimula a los seres humanos a contar historias es la experiencia de recordar un incidente o una persona. El acto de expresar lo que se recuerda es la realidad...”*

*“El teatro es el acto de resistencia contra la probabilidad. El artes es un desafío a la muerte”*

***Anne Bogart, (2001)***

La idea de este trabajo de grado fue concebida durante la ejecución del proyecto de formación y creación teatral encabezado por el Teatro R101 bajo la iniciativa del Ministerio de Cultura, en el marco del Plan Nacional de Teatro –Escenarios para la vida 2011-2015–, contando con el apoyo de la Gobernación de Guainía.

El Plan Nacional de Teatro –Escenarios para la vida 2011-2015–, nace de la concertación entre los diferentes agentes que conforman el campo teatral colombiano, a través de mesas de trabajo permanente, una mesa nacional de concertación y comunicación, la participación de investigadores, dramaturgos, directores y, productores del campo teatral Distrital, Regional y Nacional (MINCULTURA,2010). Tiene como objetivo “contribuir a consolidar los procesos

artísticos teatrales y demás prácticas que le corresponden mediante el diseño de estrategias que permitan fortalecer las agrupaciones, organizaciones y, en general, a los creadores teatrales del país.” (MINCULTURA, 2011). Esta iniciativa del Ministerio de Cultura busca fortalecer la política teatral del país bajo principios de equidad, diversidad e inclusión, espacio en el que se instituye el proyecto de formación y creación liderado por el Teatro R101 dentro de la línea estratégica de educación y formación teatral, la cual plantea el desarrollo de laboratorios de creación e investigación como mecanismo de apoyo a los procesos de formación informal y prácticas creativas e investigativas<sup>1</sup>.

De acuerdo con la información aportada por el Ministerio De Cultura, (2010-2011) la “Regional Amazonia y Orinoquia” conformada por los departamentos de Amazonas, Arauca, Casanare, Meta, Guaviare, Guainía, Vaupés y Vichada, es una de las zonas que presenta inconvenientes respecto a la cobertura de estas políticas artísticas y culturales, lo que dificulta la aparición de memorias o documentación de procesos artísticos llevados a cabo por las ONG, instituciones universitarias del país o proyectos gubernamentales.

Por lo anterior y esperando aportar al fortalecimiento de las políticas artísticas y a los procesos teatrales en esta zona del país, se decidió llevar a cabo el proyecto de Formación y Creación Teatral a cargo del Teatro R101 en “El departamento del Guainía”, perteneciente a la Regional Amazonia y Orinoquia, concretamente en su capital Inírida, lo que permitió, de manera simultánea, el origen y factibilidad de la presente investigación.

---

<sup>1</sup> · Ministerio De Cultura. plan nacional de teatro, escenarios para la vida 2011-2015. Recuperado de [www.mincultura.gov.co/areas/artes/teatro-y-circo/plan-nacional-de-teatro/paginas/default.aspx](http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/teatro-y-circo/plan-nacional-de-teatro/paginas/default.aspx)

El departamento del Guainía, ubicado entre la selva de la Amazonía y las explanadas de los Llanos Orientales, es un territorio que cuenta con alta variedad de fauna y flora como diversidad cultural. Al sur limita con el departamento del Vaupés siendo frontera con Brasil. Al norte el río Guaviare demarca la frontera con el departamento del Vichada, por el oriente se halla Venezuela y al occidente colinda con el departamento del Meta.

Su capital Inírida, único municipio del Departamento, está ocupado por población procedente de distintos lugares del país, así como por desterrados a causa de la violencia política de los años cincuenta, sujetos atraídos por la bonanza cocalera de la década del sesenta a la década del noventa, desplazados por el conflicto armado, militares y diferentes grupos indígenas. Los Puinaves y Curripacos, son parte de los grupos indígenas habitantes de Inírida, junto a los Tucano y Wanano, procedentes del Vaupés, al igual que indígenas de los Departamentos del Meta y el Vichada como los piapocos y los sikuanis, también están los Cubeo quienes suelen moverse entre la amazonia Brasileña.<sup>2</sup>

Ahora bien el proyecto de formación y creación teatral realizado en la ciudad de Inírida-Guainía tuvo una duración de cinco meses, comprendidos entre el mes de marzo de 2013 al mes de julio del mismo año. Los dos primeros meses se dispusieron para el estudio, rastreo y observación de la población que conforma este municipio, quienes posteriormente podrían acceder al laboratorio de creación impartido por formadores pertenecientes al equipo de trabajo del Teatro R101. Los tres meses restantes fueron destinados para la ejecución de un taller de formación y creación artística basado en principios básicos de teatro, tales como: la pre-

---

<sup>2</sup> Anexo; Texto de Paula Sáenz: proyecto de formación y creación, del Montaje Teatral “La Mujer Perfumada” realizado en la ciudad de Inírida-Guainía (2013).

expresividad, la partitura y la acción, la energía, la presencia y el training (BARBA, E. 1990). Principios determinantes para el desarrollo del proceso creativo llevado a cabo de manera paralela al taller, el cual se consolidaría en la elaboración del montaje teatral “La Mujer Perfumada”.

El proceso creativo de este montaje teatral parte de un mito fundacional del territorio, el cual guarda amplias similitudes narrativas entre los grupos indígenas que pueblan este municipio. El mito conocido (por unos pocos lugareños), bajo los nombres de la princesa Inírida o Densicoira, la mujer perfumada, fue consignado en la obra de teatro titulada “*La Mujer Perfumada*”, del dramaturgo valluno Víctor Sánchez, quien actualmente se encuentra asentado en el municipio de Inírida.

La obra escrita por Víctor Sánchez fue el insumo principal con el cual se logró dar impulso al proyecto planteado por El Teatro R101. Un mes antes de dar inicio al proyecto de formación y creación en Inírida-Guainía, el texto “La mujer perfumada” fue sugerido por el Ministerio de cultura como obra destinada al montaje teatral que en este proyecto se realizaría.

Luego de una amplia revisión a la obra, el Teatro R101 convoca a un grupo de personas para conformar el equipo artístico del proyecto de formación y creación. Los integrantes de este equipo fueron: Hernando Parra, Dir. Del “Teatro R101”; Edwin Acero Robayo, Docente de la facultad de Bellas Artes de la UPN; Paula Sáenz Aguirre, Antropóloga de la Universidad Nacional de Colombia; Catalina Gómez Rojas, licenciada en artes escénicas de la UPN, y Emmanuel Alejandro Salazar Cuervo, estudiante de decimo semestre de la Lic. En Artes

Escénicas de la UPN y autor del presente documento Monográfico. Con quienes se resuelve trabajar una versión libre de la obra “*La Mujer Perfumada*”, como un ejercicio de construcción teatral proveniente de la experiencia de los participantes en el laboratorio de creación que se efectuaría en Inírida.

Para el progreso y buen desarrollo del proyecto de formación y creación, el Teatro R101 y su equipo artístico optan por idear e implementar una estrategia de inserción al territorio, una metodología que les permitiera ingresar y relacionarse con la población inhiridense. Esta consistió en periodos de asentamiento ordenados por parte de cada uno de los integrantes del equipo. El equipo creativo del Teatro R101 viajó a la ciudad de Inírida por etapas, una persona en principio, luego el otro y así sucesivamente hasta encontrarse todo el equipo creativo en el municipio. Uno a uno se localizaron en el lugar.

La Antropóloga Paula Sáenz fue la primera persona del equipo artístico del Teatro R101 en aterrizar en la ciudad de Inírida. Ella se encargó de ubicar a las Entidades Públicas colaboradoras en el proyecto: la gobernación de la ciudad de Inírida, la alcaldía municipal y la casa de la cultura. Le fue asignada la realización de una primera etapa del trabajo de campo dirigida al estudio y observación de la población, logrando con esto establecer los mecanismos de convocatoria destinada a la población para conseguir su participación en el taller de formación y creación. Luego de varias semanas de indagación desde su llegada, la antropóloga discriminó mecanismos viables de difusión de información teniendo en cuenta lo percibido en sus observaciones respecto a la manera que interactúan y se comunican los habitantes del municipio, concluyendo que “*el uso de mensajes masivos a través de celulares y la voz a voz*

*(medio de transmisión de información imprescindible durante este proceso) son el mecanismo más efectivo para la difusión de la convocatoria dirigida a la población para participar en el taller de formación y creación<sup>3</sup>*. Esta situación llevó a Paula a solicitar la ayuda de Liliana Bustamante Valencia, Dir. de “La Casa de La Cultura” del municipio, quien le ofreció una lista de 30 personas con números telefónicos entre los que se encontraban bailarines de Danza Folclórica y funcionarios del Instituto de Recreación y Deporte de Inírida.

Luego de llamar al personal referido, y visitar Instituciones Educativas situadas en resguardos indígenas y barrios del municipio, esperando contactar más personas de la población interesadas en participar, Paula Sáenz los invitó a una reunión preliminar para presentar el proyecto de formación y creación que se iba a realizar en el municipio,

Esta primera reunión tuvo lugar en La Casa De La Cultura del municipio de Inírida. El número de asistentes fue de 50 a 60 personas, entre los que se comprendían adultos, adolescentes, jóvenes y niños pertenecientes a grupos indígenas y colonos<sup>4</sup> residentes del lugar. Entre sus asistentes se contó con funcionarios del Instituto de Recreación y Deportes, directores y bailarines de algunos grupos de Danza Folclórica y Tradicional (ninguno de estos grupos organizados institucionalmente), estudiantes y profesores del SENA y de Instituciones Educativas del municipio, al igual que personas interesadas sin ningún tipo de vínculo artístico o institucional, más que el de ser habitantes residentes del lugar<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Anexo. Entrevista realizada a paula Sáenz Aguirre sobre su experiencia en el proyecto de formación y creación realizado por el teatro R101 en la ciudad de Inírida-Guainía.

<sup>4</sup> Manera en la cual se denomina a las personas que no son nativos del territorio, provenientes de otras zonas del país y no pertenecientes a algún grupo indígena.

<sup>5</sup> Anexo. Folder de asistencias del proceso de ejecución dl proyecto de formación y creación realizado por el teatro R101 en Inírida-Guainía (2013)

En esta reunión preliminar se expuso el proyecto de formación y creación a los asistentes, informándoles el marco legal en el que éste se instauraba (El Plan Nacional de Teatro-esenarios para la vida 2011-2015), el grupo encargado de ejecutarlo (Teatro R101), y las entidades públicas colaboradoras (Gobernación de Guainía); se precisó que el proyecto era un espacio cultural en el que se desarrollaría un laboratorio de creación artística regido por un componente formativo y de exploración, dado a través de un taller formativo que comprendía principios básicos de teatro y algunas herramientas pertenecientes a la danza, proceso que desembocaría en la construcción de un montaje teatral que sería mostrado a la comunidad de Inírida. Se aclaró, a los asistentes, que esta iniciativa del Ministerio De Cultura no pretendía generar retribución económica a sus participantes ni a los agentes involucrados durante este proceso. Se invitó a los asistentes a participar en el proyecto de formación y creación, y se programó un nuevo encuentro en el cual se dio inicio oficial al proyecto, comenzando por el taller formativo.

### ***1.1. SOBRE LA ETAPA FORMATIVA***

El Taller Formativo dio inicio con un número de 40 personas compuesto por personas (colonos) procedentes de otras regiones del país, e indígenas Puinaves, Curripacos, Wanano y Tukano, todos ellos residentes de la ciudad de Inírida. Los horarios asignados para la realización del taller fueron: los días lunes a viernes, divididos en un grupo de jóvenes y adultos de 5pm a 9pm, y un grupo de niños menores a 12 años de edad de 10am a 12pm. Las



instalaciones destinadas para el taller fueron La Casa de La Cultura y La Institución Educativa Colegio Francisco Miranda El Pajuil, ubicada en el resguardo indígena El Pajuil.

El taller formativo tuvo una duración aproximada de dos meses y estuvo a cargo de, la Bailarina y Licenciada en Artes Escénicas de la UPN, Catalina Gómez Rojas, segunda integrante del equipo artístico del Teatro R101 en arribar a la ciudad de Inírida. Los contenidos temáticos del Taller estuvieron orientados a enseñar principios básicos de Teatro (la pre-expresividad, la partitura y la acción, la energía, la presencia, la composición escénica y el training) destinados para la creación. Los temas abordados fueron organizados de tal manera que lograran brindar aportes sólidos al fortalecimiento del cuerpo como una herramienta actoral y a la conciencia del movimiento como materia expresiva y significativa al momento de comunicar en la escena. Para esto la formadora atendió a referentes provenientes de la danza tales como: Técnica José Limón, ejercicios preparatorios; alineación, sucesión, oposición, caída, peso, recuperación, rebote y suspensión<sup>6</sup>. La conciencia corporal y las cualidades de movimiento; las cuales de acuerdo a lo expresado por LABAN, (1994). “se trata de un descubrimiento personal de los factores de movimiento...el movimiento es pensamiento, es emoción, es acción, expresión...”. De igual forma se apoyó en principios expuestos por la Antropología Teatral, como: la pre-expresividad, la partitura y la acción, la energía, la presencia y el training<sup>7</sup>. Para el trabajo correspondiente a la exploración de la voz utilizó ejercicios de

---

<sup>6</sup> Lewis, D. la técnica ilustrada de José limón. recuperado de [es.scribd.com/doc/117454644/LA-TECNICA-ILUSTRADA-DE-JOSE-LIMON](https://es.scribd.com/doc/117454644/LA-TECNICA-ILUSTRADA-DE-JOSE-LIMON)

<sup>7</sup> Barba, E. & Savarese N. (1990). *El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral*. México: Ediciones Alarcos.

respiración, relajación y proyección vocal que permitieran el fortalecimiento de los “Resonadores” (elementos formulados por el teórico teatral “Jerzy Grotowski”)<sup>8</sup>.



*Ilustración 1; Taller formativo<sup>9</sup>*

Cada sesión del Taller fue estructurada por “momentos” para la efectividad y buena utilización del tiempo previsto. Un primer momento fue dedicado al estiramiento y disposición del cuerpo para el trabajo técnico. El siguiente momento correspondió al calentamiento<sup>10</sup> y acondicionamiento<sup>11</sup> del cuerpo a través de ejercicios físicos (caminatas, saltos, suspensiones, trote con variación de ritmo y velocidad, abdominales, premisas de movimientos; libres, fluidos, en estacato). Un tercer momento, era designado para trabajar ejercicios técnicos,

---

<sup>8</sup> Grotowski, J. (1984). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo Veintiuno Editores.

<sup>9</sup> Sesión de entrenamiento físico durante el taller formativo, dirigido por Catalina Gómez.

<sup>10</sup> Es el conjunto de actividades que nos preparan física, vocal y mentalmente para una tarea en particular. Tienen el objetivo de evitar lesiones, mejorar el rendimiento y disponer al sujeto física y mentalmente para una actividad.

<sup>11</sup> El acondicionamiento corporal es el desarrollo de la suma de cualidades físicas básicas importantes para el rendimiento. Tales como: Fuerza, Resistencia, Velocidad, Flexibilidad.

concretos, obedeciendo al tema y objetivos previstos para la sesión a realizar. Y Un último momento dado para la exploración vocal o de movimiento retomando los elementos trabajados a lo largo de la sesión realizada. Estas exploraciones podían ser dirigidas y condicionadas por situaciones o premisas de acción facilitadas por la Formadora.

La Formadora Catalina Gómez estableció tres periodos a lo largo del taller. En el primer periodo profundizo sobre el trabajo de preparación y acondicionamiento del cuerpo para el movimiento. En el segundo periodo, se concentró en el fortalecimiento técnico de las herramientas actorales proporcionadas durante las sesiones del Taller. Y en el tercer y último periodo fijó su atención en la exploración y uso de los elementos aprendidos durante los periodos anteriores, acercando a los participantes al terreno de la creación teatral. Cada periodo tuvo una duración promedio de tres semanas de desarrollo.

Edwin Acero Robayo, Docente de La Universidad Pedagógica Nacional (UPN), y yo, llegamos a la ciudad de Inírida-Guainía para vincularnos al proceso en desarrollo del Proyecto de Formación y Creación dirigido por el Teatro R101. Durante el segundo periodo del Taller Formativo, Edwin Acero desempeñó el rol de Director de Actores durante el tiempo restante en la ejecución del proyecto. En cuanto a mí, fui presentado a los participantes del taller formativo como Actor practicante de la UPN e incluido como un participante más del proceso de formación. Con esto se pretendió generar la articulación del equipo artístico del teatro R101 y dar dirección al taller formativo, aproximándolo al terreno de exploración y creación, para la construcción del montaje teatral *“La Mujer Perfumada”*.

## ***1.2. SOBRE LA ETAPA CREATIVA***

En un principio la etapa creativa proporcionó un acercamiento a la puesta en escena teatral mediante ejercicios de exploración e improvisación que animaron la necesidad de confrontación con un público (constituido en primera instancia por los compañeros participantes del taller). Los ejercicios partieron de las actividades, tareas o trabajos realizados por los participantes en su cotidianeidad, para luego adentrarse en las costumbres adoptadas dentro de sus familias o grupos sociales: buscando de manera referencial acercarse a las prácticas, hábitos, y tradiciones heredadas por sus creencias, construcciones míticas y cosmovisiones sobre el origen del mundo.

Para esto, se asignaron a los participantes tareas individuales que consistieron en consultar o inventar un mito de origen, seleccionar una actividad heredada de sus creencias y elegir un objeto que refiriera parte de su historia personal. Con estas tareas se elaboraron narraciones físicas individuales que posteriormente se mostraron y socializaron con los demás compañeros.

En una segunda fase se estableció trabajar en grupo, decisión que incentivó a la producción de ejercicios teatrales cortos, elaborados de manera colectiva por los participantes. Bajo premisas e indicaciones de acción, tiempo y espacio sugeridas por el Dir. De Actores, los participantes elaboraron escenas cortas permitiendo la narración de historias y relatos cortos, en parte producto de su imaginación e invención, otras historias, provenientes de la región (memoria colectiva).

*Ilustración 2; exploración escénica*



*...el trabajo del actor es el resultado de la fusión de tres aspectos que se refieren a tres niveles de organización diferentes: 1. la personalidad del actor, su sensibilidad e inteligencia artística...2. La particularidad de las tradiciones y de contexto histórico-cultural...3. La utilización de la fisiología según técnicas corporales extra-cotidianas... (BARBA, E.1990, pg. 6).*

En la tercera fase de la etapa creativa, el Dir. de Actores generó un acercamiento al texto del montaje, estableciendo grupos de trabajo y asignando a cada uno de ellos fragmentos de texto procedentes de la obra “La Mujer Perfumada”, con los cuales los participantes tendrían que construir imágenes estáticas y en movimiento junto a atmósferas sonoras que recrearan el texto asignado.

Posterior a la tercera fase, se realizó la presentación del texto de montaje a los participantes y. de manera seguida, se efectuó una lectura dramática del mismo. Se aclaró a los participantes que el texto es una versión libre de la obra escrita por el dramaturgo Víctor Sánchez, titulada “La Mujer Perfumada

En la cuarta fase del desarrollo de la etapa creativa, se dio la conformación de equipos de trabajo, quienes se hicieron cargo de tareas concertadas entre los participantes y el Dir. de Actores. Estas tareas fueron: la construcción de partituras físicas y de movimiento para la producción de cuadros escénicos (un coro de hombres y un coro de mujeres); composición

musical, ambiental y atmosférica de las escenas presentadas en el texto asignado para el montaje (música indígena del territorio del Guainía); preparación de danzas insinuadas o proporcionadas en la dramaturgia del texto de montaje (bailes tradicionales) y la elaboración de instrumentos musicales tradicionales, búsqueda de objetos y elementos necesarios para la composición escenográfica del montaje (utensilios para la caza, siembra y pesca). A partir de este momento el trabajo del Dir. de Actores se concentró en la organización y montaje de los cuadros y escenas presentados en el texto de “la mujer perfumada”.

La elaboración de partituras físicas, el uso consiente de la acción y la precisión del movimiento<sup>12</sup>, ayudaron a la disposición de los cuerpos de los ejecutantes al momento de tener que desempeñar actividades y tareas concretas (cazar, remar, sembrar, pescar) dentro de la escena, permitiendo lecturas ordenadas y claras en la narrativa de las escenas previstas. “El teatro es un arte de relaciones que se manifiestan en un dialogo con o sin palabras. Las relaciones escénicas son ficticias. Por lo tanto, para darles fuerza de persuasión es esencial encontrar su sistema muscular, una red física de acciones y reacciones” (BARBA, E.pg 86).

### ***1.3. SOBRE LA ETAPA DE PRODUCCIÓN***

Durante la fase final de la etapa creativa, Hernando Parra Dir. Del Teatro R101 y último miembro del equipo artístico, llegó al municipio de Inírida acompañado de Miguel Ángel López y Julio Pármenio, grupo encargado de la producción e iluminación del proyecto de formación y creación. El trabajo de Hernando Parra consistió en realizar las últimas revisiones al montaje

---

<sup>12</sup> Barba, E. (1990). “Los ejercicios”. En E. Barba & N. Savarese, (Ed.), *El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral* (pp. 80-94). México: Ediciones Alarcos.

teatral “la mujer perfumada”, procurando ajustar y concatenar los elementos faltantes en dicho montaje, como la iluminación y las ayudas tecnológicas (video-beam, equipos de sonido y audio.

La clausura del proyecto de formación y creación se dio mediante la presentación pública del Montaje Teatral “La Mujer Perfumada. Este espectáculo teatral contó con una fecha de Pre-estreno y dos fechas de Estreno durante el mes de julio de 2013, la asistencia a este evento fue libre, destinada principalmente a todos los habitantes de la ciudad de Inírida capital del departamento del Guainía, y ejecutada en la Casa De La Cultura de la misma.



*Ilustración 3; integrantes del Montaje Teatral "La Mujer Perfumada"*

*El arte es expresión. Requiere creatividad, imaginación, intuición, energía y pensamiento para reunir los sentimientos aleatorios de incomodidad e insatisfacción y comprimirlos en una forma útil de expresión....Es posible convertir la irritante masa de frustraciones diarias en alimento para la expresión dotada de belleza. (Bogart, 2008)*

## CAPÍTULO DOS

### 2. LA MUJER PERFUMADA,

*“Si el arte es construcción, si el arte para su despliegue necesita de la convención de un conjunto de personas que, desde diferentes perspectivas, tomarán a la obra como expresiones de la realidad; entonces es el arte un tipo de conocimiento que nos permite comprender dicha realidad, a partir no solo de las significaciones establecidas en un tiempo y una cultura determinada, sino como “cristal” que nos abre al conocimiento de los hombres, de sus pensamientos, de sus significaciones, sus representaciones.”*

**Ana Lucia Frega, (2006).**

Luego de presentar una estructura contextual del proyecto de formación y creación me dispondré a realizar un despliegue del Montaje Teatral “La Mujer Perfumada”, procurando acercarme al eje conceptual. Lo anterior me permitirá, desde una perspectiva pedagógica y teatral, observar, diseminar, definir y acceder al proceso creativo del montaje teatral, para su análisis, reflexión y teorización.

La elaboración del montaje teatral “*La Mujer Perfumada*”, es el resultado de un Proceso creativo en el que la experiencia vivida por el grupo de participantes del taller formativo teatral, logró dirección en la construcción de un montaje teatral que se alimenta de los relatos y narraciones que circulan alrededor del Mito de *La Mujer Perfumada*. Fue un proceso formativo que revela lo aprendido y aprehendido a lo largo de un periodo de encuentros, desencuentros, relaciones y correlaciones entre individuos detallados en la singularidad de sus personalidades y la pluralidad cultural de la que emergen. En una aparente disparidad cultural de individuos, el



montaje teatral se instauró como un lugar donde los participantes podían encontrar unión y retorno de la singularidad de sus historias, de sus tradiciones, de su herencia ancestral y de la memoria de la narración mítica contenida en el “El Mito”; Pumeniru, Densicoira, La princesa Inírida, “La Mujer Perfumada”.<sup>13</sup>

Dado lo anterior, es pertinente mencionar que la decisión tomada por el equipo artístico del Teatro R101, al realizar una versión libre de la obra de Víctor Sánchez, busco ser consecuente con los principios de equidad, diversidad e inclusión propuestos por el MINCULTURA, posibilitando de este modo, expandir el campo de participación, contribución y aporte de los participantes durante la etapa creativa. En esto fue de gran importancia el conocimiento del “Mito” de *La Mujer Perfumada* y sus variantes argumentales dentro del territorio (versión Curripaco y versión Puinabe), logrando localizar la figura de *La Mujer Perfumada* como elemento unificador de las creencias e imaginarios poseídos por los participantes respecto al Mito.

Las versiones encontradas del mito, conocidas por unos pocos y desconocidas por otros de los participantes del montaje, contribuyeron al reconocimiento de algunas costumbres y actividades (realizadas en su cotidianeidad), dentro del marco cosmogónico del cual provenían. Entre éstas encontramos: la pesca, la caza, la distribución de parcelas de tierra dedicadas al cultivo<sup>14</sup>, la organización por clanes, la manipulación de hierbas medicinales y de protección, la producción gastronómica, entre otras.

Las maneras de interactuar con el entorno, dadas por sus costumbres, emergieron paulatinamente durante el proceso creativo y se enlazaron con la narrativa dada por el texto de

---

<sup>13</sup> Pumeniru, para los Curripaco. Densicoira, para los Puinabe, La Princesa Inírida, para los lugareños del municipio de Inírida.

<sup>14</sup> Conuco: parcela pequeña de tierra o huerta destinada a el cultivo

montaje, permitiendo la producción de imágenes y acciones a través de las cuales se logró re-significar, la intención y pertinencia de éstas durante la representación. Todas las acciones e imágenes fueron material elaborado por los ejecutantes; como procedentes de una memoria colectiva que se hacía latente a lo largo de su contacto, relación e identificación con el texto y el mito narrado en él. En cuanto a esta identificación Eliade (1991) refiere que:

los mitos relatan no sólo el origen del Mundo, de los animales, de las plantas y del hombre, sino también todos los acontecimientos primordiales a consecuencia de los cuales el hombre ha llegado a ser lo que es hoy, es decir, un ser mortal, sexuado, organizado en sociedad, obligado a trabajar para vivir, y que trabaja según ciertas reglas.

En esta medida, el montaje teatral se convirtió en una ruta de cercanía con un pasado mítico, si bien no compartido lingüísticamente desde su narrativa, sí de coincidencia significativa y simbólica, respecto a las prácticas y tradiciones de los habitantes del territorio. Al igual, se dio como un mecanismo de aprendizaje mediante el que, se permitió lugar para recordar y re-aprender historias que alimentan y sostienen la memoria ancestral de los ejecutantes y los espectadores del montaje teatral “La Mujer Perfumada”. “El mito es una historia verdadera... de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa.” (Eliade, 1991).

Ahora bien, el montaje La Mujer Perfumada es una puesta en escena elaborada con materiales procedentes de la tradición oral, musical, artesanal, simbólica y sagrada de la variedad de grupos indígenas y colonos asentados en este municipio. Es una apuesta estética que limita en la frontera del encuentro ritual y el espectáculo teatral, donde personajes sobrenaturales cobran vida para designar leyes morales y declarar sucesiones de sangre que

organizan a los pueblos, donde el poder mágico-religioso emerge de la naturaleza y le es entregado a la mujer, embelleciéndola con el perfume de las plantas para enamorar.

Este montaje fue abordado desde el cuerpo, herramienta actoral y vehículo que posibilita la comunicación, expresión y aprehensión de técnicas, formas e ideas a través de su interacción y experiencia física con otros cuerpos. El Cuerpo es un lugar de producción cognitiva, generador de conocimiento. Siendo así “La mujer perfumada”, de acuerdo a lo aportado por Paula Sáenz, “Un ejercicio teatral genuino, provocador y seductor para el espectador, ya que busca mostrar no sólo un significado del mito, sino múltiples sentidos de lo que la comunidad siente acerca de sus orígenes y de sus prácticas” (p. 1)<sup>15</sup>.

Acto seguido, me concentraré en el papel que ocupa “El Cuerpo” dentro del proceso creativo del montaje teatral “La Mujer Perfumada”. Procurando analizar los dispositivos de construcción y producción del montaje, y así mismo descifrar la condición creadora que “El Cuerpo” desempeña a lo largo de la etapa creativa y durante el acto de representación del montaje teatral mencionado. Para ello se ha elegido una perspectiva teórica en la cual localizar a “El Cuerpo”, e iniciar su revisión y análisis dentro del montaje.

En primera instancia, me dispondré a presentar una noción de la idea “Cuerpo” desde la perspectiva ofrecida por la psicóloga Aida Kogan, al igual que una noción de la idea “Creatividad”, apoyado en la mirada brindada por el físico David Bohm, buscando con esto comprender el concepto de “El Cuerpo Creador” formulado por Regina Gutiérrez<sup>16</sup>, y de esta

---

<sup>15</sup> Anexo. Texto acerca del proyecto de formación y creación teatral realizado en Inírida- Guainía a cargo del teatro R101 en el marco del Plan Nacional del Teatro –Escenarios para la vida 2011-2015- Paula Sáenz (2013)

<sup>16</sup> *El cuerpo Creador*, concepto formulado en el documento monográfico de título *REFLEXIONES Desde una experiencia corporal HACIA UNA PEDAGOGIA DEL CUERPO* realizado por Regina María Gutiérrez; Licenciada en Artes Escénicas de la UPN.

manera aclarar la noción desde la cual se analizara y detallara “El Cuerpo” dentro del montaje teatral “La Mujer Perfumada”.

## **2.1. NOCIÓN DE CUERPO**

Con el propósito de establecer una noción de “Cuerpo” que permita elucidar la dirección analítica en la que se encausa la presente investigación, me apego al concepto propuesto por la psicóloga y filósofa Aída Kogan sobre el “Cuerpo Vivido”, quien a su vez se apoya en las cavilaciones y reflexiones inmersas en la filosofía existencial francesa, particularmente en las investigaciones sobre la comprensión del individuo arrojadas por el dramaturgo y filósofo Gabriel Marcel.

De acuerdo con lo planteado por Aída Kogan relativo a “el cuerpo vivido”, éste refiere al aparato material y perceptible en el que se encuentra vinculado el *Yo* y *el cuerpo en sí mismo*; es decir, es la cohesión natural dada del individuo como materia física (su condición anatómica) y materia metafísica (su condición de “Ser”), una visión unificada del cuerpo-mente en la que se manifiesta la personalidad del individuo sumergido en el espacio (el mundo). Esta perspectiva, alrededor de lo que considera como *Cuerpo*, busca distanciarse de la mirada instrumental del mismo, no supone a éste como objeto de uso predeterminado y sujeto a condiciones intelectuales o intencionadas dadas por la mente del individuo, por el contrario, ubica el vínculo cuerpo-mente como: la manifestación de un cuerpo que se reconoce en sí mismo como entidad que refleja la particularidad y espontaneidad del ser humano. Pero, esta manifestación será tan sólo revelada, y por tanto evidente, durante la relación con otros cuerpos que determinarán su existencia y definirán su naturaleza corpórea. Según la autora:

Un ser sólo podrá aparecerse a sí mismo como personalidad si se aparece como enlazado a un cuerpo ...no puedo pensarme como existente más que en tanto me soy dado a mí mismo y en tanto soy dado a otras conciencias, es decir, en tanto que soy dado en el espacio. (Kogan, 1981, p. 19).

Este *Ser*, del cuerpo en el espacio, indica la relación mediante la cual el individuo se descubre en el entorno junto a los factores sociales y culturales que lo determinan, en donde, como diría Kogan, surge la experiencia del propio cuerpo dada a través de un *sentir*, una sensación experimentada que determina su participación en el mundo, su manera de aprender y aprehenderse en el mundo como un factor enlazado a *sí mismo*, en la existencia del *Cuerpo Vivido*. Respecto a esto Aida Kogan afirma que:

Gracias al cuerpo somos también dueños de nuestra propia historia, pues en él se hallan registradas las experiencias anteriores que hayamos padecido...es el núcleo que permite por un lado organizar el universo en torno de sí y por el otro elevarse hacia la trascendencia de una vida auténtica; es el vínculo que nos liga con nuestro pasado y nos dota así de una individualidad propia... ( Kogan, 1981, p. 29).

Y es justo esta perspectiva, desde la cual se piensa a la experiencia emprendida con los ejecutantes del montaje teatral “La Mujer Perfumada”: en la que un grupo de individuos entablando relación entre sí, se afirman como cuerpos vivos y dispuestos, para sí y para los otros. Esto mediante la comunicación sensible (sus gustos, intereses, inquietudes, sensaciones, sus emociones) con el espacio en el que se desenvuelven. Individuos vinculados al mundo, al pasado y a su historia como sujetos integrantes de una comunidad, compartiendo las creencias que fundamentan la memoria colectiva de su territorio, y en donde “el cuerpo” surge como la entidad en la que pueden confluir y desarrollarse los pensamientos, transformando a éste en el vínculo que posibilita la interacción de los factores que determinan el entorno, y la relación del sujeto con el mismo.

## **2.2. LA CREATIVIDAD**

La creatividad es una facultad cognitiva implícita en todo ser humano conducente a la producción de ideas, implicadas en su manera de entender, conocer y construir el mundo; procedente de la relación que entabla con los factores que circulan en el entorno, ya sean culturales, sociales o propios de la historia personal de cada individuo. Para la presentación de la noción de “Creatividad” desde la cual consideraré el trabajo creativo contemplado en esta investigación, retomaré algunas ideas expuestas por el físico estadounidense David Bohm, quien explora el tema de la creatividad en la producción científica guardando cercanía con la producción artística.

Desde la perspectiva ofrecida por Bohm (2002), la creatividad es una condición de construcción de pensamiento que conduce a la creación, presente en todos los seres humanos, y de mayor latencia durante la etapa infante; la cual, al paso del tiempo, se puede adormecer e incluso desaparecer si no se mantiene conciencia de la manera en la que esta se puede ejecutar. Por esta razón, para permitir su estudio, Bohm presenta cuatro factores que posibilitan el proceso de creatividad; estos son: orden, estructura, armonía y totalidad.

El orden refiere a los elementos que constituyen las ideas iniciales de un individuo al ubicarse en la tarea de crear o construir algo. Estas ideas pueden ser contempladas como sus imaginarios, conocimientos previos o saberes, relativos al lenguaje con el cual se realice una tarea particular, es la perspectiva inicial desde la que se ubica el individuo para la producción de ese “algo”; siempre influida por factores provenientes del entorno en el que se desarrolla la persona. A este conjunto de ideas iniciales Bohm las llama *órdenes*.

Estos órdenes se regulan durante su jerarquización, proceso que establece las *estructuras* donde se organizan las ideas y pensamientos de la persona, desde los cuales se llevará a cabo la tarea de producción de ese “algo”. El individuo guarda entera conciencia de los órdenes principales que conducen su tarea y revelan la perspectiva creativa desde la cual se sitúa. Bohm (2002) refiere que la generación de estructuras durante este proceso creativo siempre da paso a nuevas estructuras que no imitan ni reproducen a las anteriores. De no ser así, la posibilidad creativa se reduce al punto de desvanecerse, y se instala en un procedimiento mecánico dado por el sujeto que teme la aparición de algo desconocido, lo que lo lleva a ordenar sus pensamientos en estructuras conocidas que le eviten caer en un error. De acuerdo con esto Bohm (2002) afirma que:

...en un acto de percepción creativo, en primer lugar somos conscientes (normalmente en un plano no verbal) de un nuevo conjunto de diferencias relevantes y empezamos a indagar o a notar un nuevo conjunto de similitudes que no proceden meramente de nuestro conocimiento anterior, en el mismo campo o en otro distinto. Esto conduce a un nuevo orden, que luego da pie a una nueva jerarquía de nuevos órdenes, los cuales a su vez constituyen un conjunto de nuevas estructuras... (p. 50).

Para Bohm es importante que durante la perspectiva creativa se mantenga la disposición por aprender o conocer algo nuevo, factor presente en el infante y establecido en su espontaneidad; esa necesidad natural de relacionarse, aprender y comprender el mundo donde este se desarrolla, surcada por la sensibilidad y observación, dando al individuo el interés por lo original, por lo nuevo. Lo que afirma una percepción real, equivalente a una acción de aprendizaje, donde se da prioridad al proceso de aprender sobre el contenido específico desde el

que se piensa o trabaja.<sup>17</sup>Esto, en términos de Bohm, constituye la armonía y totalidad del proceso creativo, en el que las nuevas estructuras buscan evolución originando así nuevas ideas o pensamientos que logren determinarse como *acción creativa*.

En esta perspectiva, *la creatividad* es la facultad consiente, erigida por el sujeto, durante un proceso de aprendizaje que busca dirección hacia la creación. Por esta razón he de considerar el acto creativo en el montaje teatral “La mujer Perfumada”, como la experiencia dada durante un proceso de construcción estético y artístico, en el cual los participantes se aventuran en la ejecución consiente de tareas que buscan resolución, no en la reproducción mecánica y técnica de conocimientos percibidos, si no en la construcción de nuevas ideas que les permita comprender el entorno en el que se localizan.

A continuación, teniendo en cuenta las nociones de cuerpo y creatividad, presentadas anteriormente, expondré el concepto “Cuerpo Creador”, formulado por Regina Gutiérrez, licenciada en artes escénicas de la UPN, una de las nociones desde las cuales se analizará el montaje teatral *La mujer perfumada*.

### **2.3. EL CUERPO CREADOR**

El Cuerpo Creador, como propuesta conceptual, estriba en las investigaciones de la ciencia cognitiva desarrolladas por el Biólogo Chileno Francisco Varela, quien abordó el fenómeno de la producción del conocimiento centrándolo en la relación construida entre el

---

<sup>17</sup> Bohm, D. (2002). Sobre la creatividad. Barcelona: Editorial Kairos.



cuerpo y la actividad mental, ceñida por la experiencia física emprendida en el entorno<sup>18</sup>: “No podemos tener nada que se asemeje a una mente o una capacidad mental sin que esté totalmente encarnada o inscrita corporalmente, envuelta en el mundo” Varela (citado por Gutiérrez, R. 2013). Principio con el cual Regina Gutiérrez (quien formula el concepto), esclarece la idea de la *Creación* como elemento esencial en el que reside el papel del “Cuerpo Creador”, y afirma:

La creación puede entenderse, bien como un acto de la mente independiente del cuerpo, o bien como una luz, o acción proveniente de afuera, tal vez de una fuerza superior, que a través de la inspiración se traduce en actos concretos (Gutiérrez, 2013, p. 66).

De acuerdo con esto, la creación podría interpretarse como los estímulos o impulsos generados por factores externos al individuo, bien sean códigos sociales, memorias culturales, o información fundada en el entorno, que buscan su expresión, transformación y significación en hechos precisos retribuidos a la realidad. Por consiguiente, la particularidad del individuo se presenta como el puente comunicador que libera ese impulso, por medio de los actos efectuados en la biósfera social a través de su cuerpo. Y en el teatro, como en la vida, se da de igual manera: el rol del comunicador se traspone al trabajo efectuado por el actor; ejecutante de acciones en un ambiente de representación, donde el acto creativo se condensa en las relaciones que emergen de la interacción de los sujetos, de sus cuerpos y sus pensamientos. Gutiérrez (2013) señala que: El acto de creación es un acto de relación entre el Cuerpo y el mundo.

Por lo tanto, el cuerpo del actor ejerce su función dentro del acto creativo como un posibilitador de ideas, por medio el cual se logra la transmisión de saberes, emergentes de su relación e interacción dialéctica con factores (la energía, la presencia, el ritmo, el equilibrio, la

---

<sup>18</sup> “los principios-guía; puntos-clave”: La encarnación, la emergencia, la intersubjetividad y la circulación. /Varela, El Fenómeno de La Vida, 2000. (Citado por Gutiérrez. 2013).

imaginación) que circulan en un lenguaje destinado a la representación, el lenguaje de la acción, el uso consiente e intencional del movimiento y su efecto con la realidad. Así pues:

Crear es agudizar la percepción para encontrar un vínculo más profundo del cuerpo con el mundo y por ende con la experiencia. Entrar en un flujo de la conciencia del “ser en el mundo”...Un cuerpo creador es un cuerpo, o más bien un estado más profundo y consiente de relación o co-determinación entre lo interno y lo externo.” Gutiérrez, R. (2013)

Podemos considerar a “*El Cuerpo Creador*”, desde lo expresado por Regina Gutiérrez, como la correspondencia consiente entre: la potencialidad física y memoria biológica inserta en cada individuo, con los factores derivados de la maquina social y cultural. Esta correspondencia se ampara en la *Acción* como mecanismo de cohesión mental y corpórea hacia la producción de conocimiento erigido en la experiencia. Este es un cuerpo que, bajo un episodio inspirador, acciona con el medio, y encuentra el gesto que le permite significar su relación con el mundo. Conforme a esto podemos encontrar proximidad entre el concepto *Cuerpo Creador* formulado por Gutiérrez, y los postulados ofrecidos por Eugenio Barba en la Antropología Teatral. Según Barba (1990):

Si existe un aprendizaje o un entrenamiento físico, debe existir un aprendizaje o un entrenamiento mental. [...] Es necesario trabajar sobre el puente que une la orilla física y la orilla mental del proceso creativo. La relación entre estas dos orillas no atañe sólo a una polaridad que pertenece a cada individuo en el momento que actúa, compone o crea. (p. 52)

Con relación a lo expuesto, “El Cuerpo Creador” dentro del montaje teatral “La Mujer perfumada”, se encuentra presente como el vínculo que desde la experiencia y relación entablada con su herencia cultural (plasmada en la narración mítica), de la que se desprenden costumbres y actividades dadas en el territorio, permite el reconocimiento, anamnesis y

memoria de estas por parte de los participantes; logrando conectar parte de su pasado ancestral con las prácticas tradicionales efectuadas en su diario vivir dentro de un contexto social particular, en su rol como habitantes de Inírida.

En este sentido el cuerpo se sitúa como el *vínculo* que permite la interacción y relación entre los participantes y entre cada uno de los elementos y agentes que intervienen en la composición del montaje teatral. Éste vínculo se da con la relación entre los sujetos, mediado por el contacto físico y la interrelación personal, la relación entablada por el cuerpo y su herencia cultural, entre el cuerpo y sus prácticas cotidianas, del cuerpo y las herramientas teatrales ofrecidas durante el taller de formación, así como en la creación de acciones e imágenes que nutren la construcción artística y teatral.

Algunos de los elementos culturales que intervinieron durante este proceso son: los cantos y las danzas tradicionales, la fabricación de alimentos y su connotación simbólica alrededor del mito, el uso de la palabra como fuente de oralidad primigenia, la utilización de simbologías y pictografías para la diferenciación de los clanes, la manipulación de plantas como fuente de poder ancestral, las prácticas artesanales, las labores de recolección, pesca y caza y la representación de seres terrenales y sobrenaturales que dictan las costumbres de todo un pueblo.

Entonces, el “Cuerpo Creador” en el montaje teatral *La Mujer Perfumada* se evidencia en el acto consiente de prácticas culturales heredadas y el uso de principios teatrales, apropiados mediante la “experiencia” proporcionada en el proceso creativo. De acuerdo a esto Frega (2006) sostiene que: “...el sujeto comienza a establecer un orden de sentido a partir de

códigos que ya tiene internalizados y que le permiten el análisis del contenido en correlato con el expresivo del que se nutrió.”

Por tanto, la perspectiva de “Cuerpo Creador” desde la cual me apoyo para la realización del análisis de este montaje teatral es el vínculo consiente que entabla el cuerpo durante su interacción con otros cuerpos y saberes (herencia cultural, prácticas tradicionales, herramientas teatrales, legado ancestral), localizado en un espacio de representación (lenguaje teatral).

## CAPÍTULO TRES

### 3. LA MUJER PERFUMADA Y “EL CUERPO CREADOR”,

#### *Rumbo a la experiencia*

El presente capítulo está dedicado al análisis del montaje teatral “la mujer perfumada”. Este montaje se encuentra compuesto por tres partes denominadas *movimientos* (I, II y III), los cuales a su vez están conformados por un número determinado de *cuadros* o *escenas* distribuidas de la siguiente manera: el I movimiento contiene cuatro escenas, el II movimiento contiene catorce escenas, y el III movimiento contiene cuatro escenas.

El análisis se divide en dos partes. Un primer análisis concerniente a detallar la función del cuerpo, visto desde la perspectiva de “el cuerpo creador”, previamente expuesto, para lo cual se seleccionaron tres escenas del montaje, estas son: “*Transitar por el río*”, correspondiente al I movimiento; “*El encuentro .camino a Jiipana*”, correspondiente al II movimiento y “*Awuarana la avispa funeraria y los hijos de los dioses*”, correspondiente al III movimiento, las cuales serán observadas desde un factor particular propuesto en la Antropología Teatral<sup>19</sup>, estos son: 1. *La personalidad del actor, su sensibilidad, inteligencia artística y ser social que lo hace único e irrepetible.* 2. *La particularidad de las tradiciones y de contexto histórico-cultural a través del cual se manifiesta la irrepetible personalidad de un actor.* 3. *La*

---

<sup>19</sup> En “La Antropología Teatral” desarrollada por Eugenio Barba y Nicola Savarese, estos factores determinan lo que ellos llaman *El Trabajo Del Actor*.

*utilización de la fisiología según técnicas corporales extra-cotidianas.*<sup>20</sup> Estos permitirán objetivar y delimitar el campo de análisis del Cuerpo Creador en el montaje teatral.

El segundo análisis, desarrollado durante el capítulo siguiente, está dedicado a revisar la experiencia desde la perspectiva de “La experiencia significativa” planteada por John Dewey, (en la cual me detendré más adelante). Se mantendrán las mismas escenas, pero en esta ocasión serán observadas desde tres categorías específicas, estas son: *La memoria, la historia y pasado cultural del sujeto; La resistencia, los obstáculos que enfrenta el sujeto para la creación; y El estereotipo, contenedor de los imaginarios, supuestos y las tradiciones del sujeto*<sup>21</sup>.

### 3.1. ANÁLISIS I

Eugenio Barba y Nicola Savarese plantean en la *Antropología Teatral*, la cual refiere a “...el estudio del comportamiento del ser humano cuando utiliza su presencia física y mental según principios diferentes a aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación...” Barba, (1991, p.6), que el trabajo del actor se encuentra determinado y articulado por la fusión de tres factores que responden a tres condiciones de organización particulares. Estos factores son: *1. La personalidad del actor; 2. La particularidad de las tradiciones y de contexto histórico-cultural; 3. La utilización de la fisiología según técnicas corporales extra-cotidianas.*

---

<sup>20</sup> Barba, E. & Savarese N. (1990). *El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral*. México: Ediciones Alarcos.

<sup>21</sup> Estas categorías se encuentran como “*las herramientas que potencian el trabajo del actor*”, propuestas por la Directora Teatral Estadounidense Anne Bogart en el texto “La Preparación del Director”

Estos a su vez constituyen lo que Barba (1991) define como el terreno de la pre-expresividad, es decir el nivel de organización que se concentra en el fortalecimiento de las herramientas escénicas y teatrales que le permiten al actor dirigir y potenciar su energía dentro de la escena, en términos de la antropología teatral, es “*el hacer y cómo se hace*” que nutre y completa la expresividad como acto determinante en la comunicación de ideas y pensamientos cargados de intencionalidad durante la representación. “...el nivel pre-expresivo así concebido es entonces un *nivel operativo*;... una praxis que durante el proceso pretende potenciar el *bíos* escénico del actor” Barba (1991, p. 292). Conforme a esto, Barba formula que estos factores soportan la constitución de un cuerpo *vivo*, mediante el cual el actor no solo se instruye en técnicas pertenecientes a una disciplina también amplía su espectro de conocimientos, permitiéndole aprender, construir, personalizar y expresar nuevas ideas en la escena, este diría “*aprender a aprender*”. Por esta razón se decidió hacer uso de estos tres factores como un marco de observación dentro del cual se permita localizar y analizar al cuerpo y su condición creadora durante el montaje teatral “La Mujer Perfumada”.

Para dar inicio al análisis haré una breve presentación de la escena seleccionada. Luego ubicaré el factor de observación propuesto en ésta, para posteriormente, establecer el modo mediante el cual interactúa el *Cuerpo* con los elementos arrojados por este factor y originados en la escena. Acto seguido, se pretende comprobar y detallar la función del *Cuerpo Creador* inmerso en la experiencia proporcionada dentro del segmento escogido en este montaje teatral.

Por consiguiente, la estructura analítica comprenderá, **el análisis de la noción “El Cuerpo Creador”**, inmerso en la experiencia dada desde el factor de:

➤ *LA PARTICULARIDAD DE LAS TRADICIONES Y DE CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL*; durante el I Movimiento del montaje teatral, en la escena denominada:

- *Transitar por el río*

➤ *LA UTILIZACIÓN DE LA FISIOLÓGÍA SEGÚN TÉCNICAS CORPORALES EXTRA-COTIDIANAS*; durante el II Movimiento del montaje teatral, en la escena denominada:

- *El encuentro. Camino a Jiipana.*

➤ *LA PERSONALIDAD DEL ACTOR, SU SENSIBILIDAD E INTELIGENCIA ARTÍSTICA*; durante el III Movimiento del montaje teatral, en la escena denominada:

- *Awuarana la avispa funeraria y, los hijos de los dioses.*

### **3.2. LA PARTICULARIDAD DE LAS TRADICIONES Y DE CONTEXTO HISTÓRICO-CULTURAL**

Este factor refiere a aquellos elementos que determinan las características o rasgos atribuidos a un grupo específico de individuos diferenciándolos de los demás. Estos elementos



suelen ser comunes y compartidos por los individuos al interior de un grupo social determinado, lo que los convierte en sujetos integrantes de un conjunto de personas, componentes de una comunidad o población habitante de un territorio. La lengua, las costumbres, las tradiciones, las narraciones míticas y el pasado ancestral, son parte de estos elementos constituyentes del andamiaje cultural que caracteriza un grupo social, hecho que colabora en la construcción de la identidad del sujeto como integrante y habitante de una población.

*LA MUJER PERFUMADA; I Movimiento, Escena 2.*

*- Transitar por el Río.*

Esta escena tiene una duración aproximada de 2min. Da inicio con la proyección de un video elaborado con fotografías e imágenes panorámicas y aéreas de los ríos Inírida, Guaviare Atabapo y Guainía, en las que se puede apreciar el espesor de la selva y la extensión de la sabana que demarcan la frontera con otros departamentos, seguido de un plano secuencia<sup>22</sup> del recorrido por el río Inírida, concluyendo en la imagen de los cerros de Mavecure<sup>23</sup>(*ver video en cd de anexos*). La proyección del video permanece a lo largo de toda la escena y se realiza sobre una tela translúcida de 8 mts X 3 mts de tamaño, ubicada en el fondo del espacio de representación. Simultáneamente suena música en vivo; la canción “Selva”<sup>24</sup>, interpretada por un grupo de

---

<sup>22</sup> Técnica de planificación de rodaje audiovisual, que consiste en la realización de una toma sin cortes durante un tiempo bastante dilatado, en el seguimiento de un personaje o la exposición de un escenario.

<sup>23</sup> Tepuyes pertenecientes al Macizo guyanés, su origen data del Precámbrico. Es un conjunto de tres cerros; Mono, Pajarito y Mavicure, ubicados en el departamento del Guainía, en medio de la reserva Puinave, “el Remanso”.

<sup>24</sup> Canción de la autoría de Nicolás Latorre, participante del montaje teatral la Mujer Perfumada realizado en Inírida-Guainía.

ejecutantes mediante instrumentos musicales tales como: yapurutus<sup>25</sup>, semillas y tambores. Ocultos a lado y lado del escenario, los demás ejecutantes, ingresan uno por uno al espacio de representación, desplazándose de un lado a otro por la parte posterior de la tela para proyección, a la vez que realizan *Acciones Físicas* alusivas a actividades y labores tradicionales relacionadas con la recolección, la caza y la pesca; permitiendo de esta manera el efecto de sombras que se desplazan superpuestas al video. La escena concluye con la imagen de los cerros de Mavecure que se desvanece, dejando el escenario en silencio y con ningún ejecutante en él.

Atendiendo al factor, “*la particularidad de las tradiciones y de contexto histórico-cultural*”, hemos de notar su presencia durante la elaboración y representación de la escena descrita anteriormente. Comenzare indicando la connotación de los elementos que componen la escena: el río, los cerros de Mavecure y canción selva.

### **3.2.1. El Río (ver ilustración 4)**

“Guainía” en lengua indígena traduce *Tierra De Muchas Aguas*.

El desplazamiento por el “Río” ha determinado la construcción de gran parte de la historia de la Región Amazonia y Orinoquía, figurando como la ruta de entrada y salida de personas provenientes de otras tierras, quienes provocaron hechos determinantes para la conformación de lo que son actualmente el Departamento del Guainía y su capital Inírida. Uno de estos hechos determinantes fue la evangelización sufrida por los pueblos indígenas con la

---

<sup>25</sup> <sup>25</sup>Instrumento de viento que de manera tradicional se elabora con el Yarumo y un pegante Peraman que permite moldearse y hacer una boquilla que de su sonoridad.

llegada de misioneros evangélicos, como la norteamericana Sofía Müller de la Misión Nuevas Tribus en la década del cincuenta del siglo XX<sup>26</sup>, lo que provocó una amplia brecha entre los indígenas del territorio y sus creencias ancestrales. A pesar de esto, los indígenas Curripaco y Puinave reconocen la importancia del Río en el sostenimiento de sus familias y de sus comunidades, como aquel encargado de brindarles el alimento y sustento con el que han perdurado durante el tiempo a través de prácticas como la pesca. Igualmente, el Río representa para la población el canal que permite la comunicación (puesto que no todos poseen señal telefónica, radial o de televisión), y el tránsito comercial e informativo, no solo entre las comunidades que habitan el Departamento, también con otras culturas del país y algunos grupos indígenas y colonos de países hermanos como Venezuela. Se puede considerar al Río como el recipiente en el que concurre y se conduce la historia pasada (memoria), compartida por los indígenas nativos del territorio y demás habitantes, y el cual atestigua los cambios que determinaran la historia futura del departamento. En conversaciones con habitantes del



municipio aún podemos escuchar relatos esporádicos, atravesados por creencias acerca del Río, como aquel que dio origen a su población.

*Ilustración 4; El Río- el Guío. Vista aérea del rio Guaviare*

---

<sup>26</sup> Texto paula Sáenz,(2013) pg.5

Para los indígenas El Río o el Guío, es la *serpiente* que recorrió el territorio en tiempos ancestrales y en cada lugar donde se detuvo a descansar dejó su semen<sup>27</sup>. De allí brotaron los hombres y se asentaron las poblaciones que conforman hoy la región, las comunidades de río. El Río es el Guío y está allí para recordarles una parte de su memoria sagrada. En el siguiente fragmento de la obra *La Mujer Perfumada* podemos apreciar la alusión al Guío como figura mítica relevante en la conformación del territorio:

Este es el primer ciclo mítico. Y del vacío los creadores sacaron los cielos y los mundos. Pero uno de ellos se llenó de orgullo desmedido. Y el gran pensador Eco / efecto sonoro. Le castigó el orgullo. Y a otro firmamento lo lanzó convertido en serpiente. Eco / efecto sonoro. Y del semen del Guío como lluvia de estrellas aparecieron en el cielo de Jípana, los clanes; los tigres, las dantas, las águilas, las lapas, y las serpientes.<sup>28</sup>

Los ejecutantes del montaje en su mayoría pertenecen a grupos indígenas, unos pocos son colonos asentados en el municipio de Inírida desde hace ya varios años. Sorprende saber que gran parte de ellos no tenía conocimiento sobre historias de carácter mítico que narran la vida de sus antepasados en el territorio, aun cuando realizan prácticas tradicionales inmersas en estos relatos, como: cazar con flecha y arco, pescar con arpón, comer casabe y mañoco<sup>29</sup> para tener energía durante la recolección en el conuco, preparar el pescado Moquiao<sup>30</sup> y servirlo en hojas de plátano, tomar chicha de yuca brava y ofrecer seje para beber a los visitantes. Pese a esto, los pobladores suelen omitir el contexto mítico del que se desprenden estas prácticas.

Por lo tanto, en el montaje teatral “*La Mujer Perfumada*”, la figura del Río ejerce su papel como un elemento unificador de las historias e imaginarios, poseídas por los

---

<sup>27</sup> Para los Wanano, el Guío dejó su excremento, y en estos lugares se establecieron las comunidades del río.

<sup>28</sup> Texto del Paye, I movimiento/ fragmento de la obra “*La mujer Perfumada*” versión para montaje.

<sup>29</sup> Alimentos indígenas, derivados de la yuca brava.

<sup>30</sup> Pescado asado en un hoyo hecho en la tierra y envuelto en hojas de plátano.

participantes, acerca de la conformación del territorio. Es el lugar visible, compartido por los habitantes, desde el cual pueden referenciar las prácticas realizadas en su cotidianeidad y crear puntos comunes de relación, que posibiliten el reconocimiento de sus costumbres dentro del marco simbólico y dotado de significados que es la narración Mítica. De acuerdo a esto se puede decir que el Río es la columna vertebral que afianza la herencia cultural y las costumbres de los habitantes de Inírida.

### ***3.2.2. Los Cerros de Mavecure***

Son tres; Cerro Mono, Cerro Pajarito y Cerro Mavicure. Montañas de origen precámbrico, hoy día atractivo turístico del departamento del Guainía. Los cerros de Mavecure son el sitio en el que, pese a la intervención colona, aún confluyen y se mantienen vigentes las creencias míticas de la población indígena de este territorio. Es el lugar en el que (comentan los habitantes de la ciudad) vive La mujer perfumada, luego de enloquecer debido al poder de la Pusana<sup>31</sup> y enamorarse del cerro pajarito (*ver mito en cd de anexos*). Cuentan que en el cerro Pajarito, marcada en la piedra, está la estera con que se cubrió la noche que enloqueció. Creen que ella aún está allí, *-porque en la cima del cerro creció el seje, y el seje debe ser cultivado para que crezca-*.

Habitantes de la Reserva El remanso (comunidad Puinave que rodea los cerros) relatan que en la cima de Pajarito se encuentra la Pusana más poderosa del territorio, pero nadie puede subir

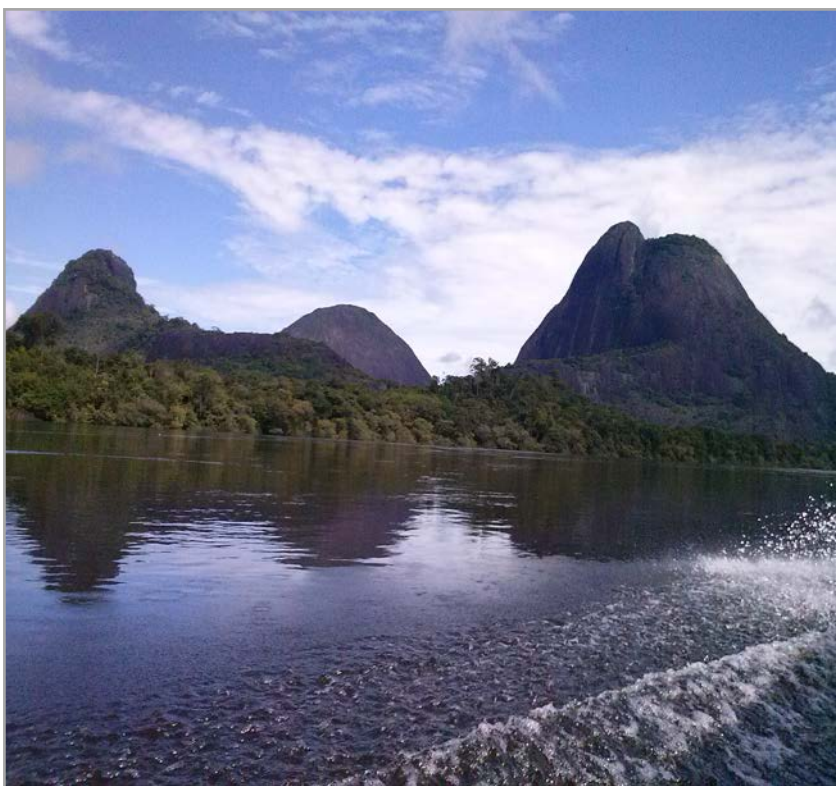
---

<sup>31</sup> Planta con cualidades alucinógenas. conocida también como la planta para enamorar, por habitantes del Guainía.

hasta la cúspide. Y aquellos que lo han intentado arrojando flechas a los arboles desde la ladera fracasan, porque las aves toman las hojas de la Pusana en sus picos y sus patas antes de que toquen suelo. Narran que a los cerros Pajarito y Mono no se entra sin permiso; hay que ayunar 15 días con Yucuta<sup>32</sup>, pedir beneplácito a los espíritus de la selva y aplicar ají en los ojos como “Contra”<sup>33</sup> que contrarreste sus encantos. De no ser así, los Yupinai<sup>34</sup> extravían al invasor en las profundidades de la selva. A continuación podemos apreciar un fragmento del texto La Mujer Perfumada que se refiere a la distribución del territorio:

*Ilustración 5; Cerros de Mavecure.*

... Jiipana está en el principio. Jiipana está en el final. Primero vienen Isana, Cuyari y Guainía. Luego aparece el Inírida que es mito, es río y es flor. Después Guaviare, Atabapo y Orinoco... Se pasa por Caranacoa que es piedra pintada. Está Mavicure, en donde se



<sup>32</sup> Receta Indígena, elaborada de la mezcla de agua y mañoco (harina de yuca brava granulada).

<sup>33</sup> Medida de protección empleada por los indígenas, generalmente proveniente de plantas de poder y rezos, usada para contrarrestar encantos, hechizos o maleficios.

<sup>34</sup> Espíritus de la naturaleza, dueños de la selva, que pueden influir positiva o negativamente en las acciones de los hombres, dependiendo de su comportamiento con la naturaleza.

encuentra una de las pusanas más poderosas, elixir que ha enloquecido a mujeres que no han sabido manejar este gran poder, el poder de enamorar. Tres cerros y es uno. Se pasa por Mapiripana que es raudal. Jiipana queda muy lejos. Jiipana está aquí no más.<sup>35</sup>

Los cerros de Mavecure, como elemento del montaje teatral, son la representación simbólica que alude a la presencia latente de la mujer perfumada en el Departamento, al igual que a la historia del territorio, ya que los cerros, pese a su atractivo turístico, manifiestan la vigencia de historias y narraciones correspondientes a un pasado ancestral, mediante la circulación oral (por parte de algunos habitantes), de seres sobrenaturales que aun habitan estas tierras. Los cerros permiten contrastar el presente, de las actividades realizadas por los habitantes, con el pasado ancestral del territorio, siendo de esta manera los cerros el lugar donde se origina y reside el mito de “La Mujer Perfumada”, manteniendo así registrada y vigente la cosmogonía del Departamento como un territorio milenario.

### **3.2.3. Canción “Selva”**

Canción selva, fue una composición musical elaborada por Nicolás Latorre, Bogotano, participante y ejecutante-músico del montaje teatral *La Mujer Perfumada*, producto de un año de recorrido por el territorio del Guainía. Periodo en el cual contó con la posibilidad de visitar y convivir en comunidades del río a lo largo del Departamento.

La canción selva, se articuló dentro del montaje teatral como elemento musical, utilizando instrumentos tradicionales del Guainía e instrumentos de la cultura occidental para su

---

<sup>35</sup> Texto del Paye, II movimiento/ fragmento de la obra “La mujer Perfumada” versión para montaje.

interpretación. En la ejecución de esta canción se usaron: guitarra, Tambora<sup>36</sup>, Semillas, Carrizo<sup>37</sup> y Yapurutus<sup>38</sup>.

La música y la utilización de instrumentos para su ejecución, tiene correspondencia con las actividades y prácticas tradicionales realizadas por los grupos indígenas del Departamento. El uso de un instrumento musical tradicional está directamente conectado con las costumbres y manifestaciones culturales determinadas por sus antepasados. Esta relación se solía representar a través de las danzas, y los cantos, en las que la sonoridad del instrumento permitía la comunicación con los dioses y la palabra se traducía en sonido rememorando el tiempo primordial, el tiempo que precede al Warimana<sup>39</sup>.



*Ilustración 6; ejecutantes, interpretando Yapurutus y semillas mientras danzan*

<sup>36</sup> Instrumento de percusión; cilindro de madera hueco, cubierto con el cuero de un animal (cabrito, vaca). tensado por amarres de cuerda. Se toca con dos palos de madera que percuten sobre la madera y el cuero.

<sup>37</sup> Instrumento indígena, elaborado con canutillos de bambú de distintos tamaños.

<sup>38</sup> Flauta indígena macho (largo) y hembra (corta), instrumento de poder elaborado del palo de Yarumo. usado en danzas tradicionales y rituales sagrados.

<sup>39</sup> Warimana , para los Curripaco es el tiempo de los hombres. El tiempo que precede el Pakarinai y el Miyaca; los tiempos de los dioses y de los abuelos.



El yapurutu es un instrumento tradicional de poder usado por los pueblos indígenas del Guainía y del Guaviare durante la fiesta del Dabucurí, un relato musical que habla de las plantas, los animales y de los pueblos, es un encuentro de comunidades indígenas en el que comparten el alimento, danzan durante días y beben chicha de yuca brava. La flauta yapurutu induce al trance, en el que se dictan las leyes de orden en la naturaleza entregadas por los dioses, se traducen en sonido mientras se danza acentuando la marcha contra el suelo y se representa el andar del Guío.



*Ilustración 7; escena 4. Danza de origen*

A continuación presentó la letra de la canción titulada “Selva”:

## **SELVA**

*Autoría: Nicolás Lattorre*

Iba yo navegando por el río azul  
Viendo su selva exuberante  
De verde radiante y amarillo incesante  
Su vida es una poesía llena de color  
Te muestra, te muestra lo divino  
Se vuelve fascinante, logra cautivarte  
Pacha mama es la madre hijos de ella somos  
Y debemos respetarle

(Melodía...)

Iba yo navegando por el río azul  
Nubes imponentes al vaivén del viento  
Roseando los árboles  
Pájaros de colores volando  
Irrumpiendo el silencio del tiempo  
Con sus melodías que se pierden  
En el eco lejano de aquel oriente  
Mientras que abajo en el agua

Se forman remolinos que te cambian el destino  
Remolinos hechos por piedras milenarias  
Que yacen en el fondo  
La selva es magia que muchos critican  
Y no creen que se vea

Durante años han negado la existencia  
De un verdadero chaman  
Con poderes sobrenaturales capaz de transformar su  
ser  
Físico y espiritual por el de un animal  
Mover nubes, mares, bosques y ríos  
Al antojo de él  
Curar al enfermo, sanar al herido es el trabajo de  
aquel  
Vida que si existe en lo más remoto de la tierra.



*Ilustración 8; Escena 2, Transitar por el río*

Ahora bien, la relación del cuerpo con los elementos (El Río, los cerros de Mavecure y canción Selva), anteriormente expuestos, juega un papel fundamental en el afianzamiento del montaje teatral como una experiencia significativa para los ejecutantes, teniendo en cuenta la perspectiva focalizada del *cuerpo creador*, sobre la escena “Transitar por el Río”. Acto seguido, me detendré en detallar la manera como el cuerpo interactúa en la escena y denota su función creadora.

Para la utilización del instrumento Yapurutu en el Montaje teatral, se realizó una sesión de elaboración de instrumentos, en la que los ejecutantes-músicos del montaje aprendieron como realizarlo<sup>40</sup>. Dentro de la tradición indígena del Departamento, aquel que interpreta el

---

<sup>40</sup> Sesión de trabajo, guiada por Reinaldo Gonzales, indígena Wanano, participante del montaje teatral La Mujer Perfumada realizado en Inírida-Guainía.

instrumento sabe elaborarlo. Durante este proceso de elaboración de instrumentos cada uno de estos participantes (colonos e indígenas), no sólo se vieron implicados en la manufactura del Yapurutu, también a través de conversaciones coloquiales, entre ellos, acerca de la connotación que éste tenía relacionado con las prácticas tradicionales del territorio y la manera en la que se usaba durante las danzas y celebraciones indígenas de varios grupos del Departamento, aprendieron, recordaron y reconocieron el significado que este poseía dentro de las creencias míticas del territorio.

Este acto de construcción trascendió en la intencionalidad acogida por cada uno de los ejecutantes al momento de interpretar el instrumento, generando apropiación y cuidado del mismo, en relación a su corporalidad, por ejemplo: la exploración sonora del instrumento implicó el buen uso de su respiración y la disposición activa de su cuerpo, al igual que la coordinación rítmica entre cada uno de los ejecutantes-músicos, la comunicación y diálogo de estos mediada por el sonido emitido en los Yapurutus (un Yapurutu pregunta y el otro contesta) y la comprensión de la connotación del uso del instrumento durante la ejecución de los bailes tradicionales realizados en el contexto de representación del mito.

Dentro de la representación de la escena “*Transitar por el Río*”, los ejecutantes debían desarrollar y cumplir varias tareas, todas estas determinadas por el trabajo físico y la utilización de sus cuerpos. Un grupo de participantes se encargó de realizar labores de recolección, pesca y caza, en el espacio de representación, ejecutando acciones concretas que expresaran la labor seleccionada, previamente elaborada durante la etapa de creación. De manera que, se dio libertad al ejecutante para explorar con su cuerpo distintas formas de realizar una actividad

concerniente a las labores dispuestas. Por consiguiente, la imaginación y los recuerdos referentes de lo hecho o visto en su cotidianidad, relativo a estas actividades, se transformaron en un mecanismo de acceso a la representación.

La repetición de acciones y la reproducción del movimiento que expresara la actividad seleccionada, les permitió aclarar y memorizar, desde su corporeidad, aquello que estaban representando. El movimiento físico realizado con su cuerpo estimulaba y exigía un ejercicio mental que otorgara sentido a la acción ejecutada. Tenían que encontrar una manera eficaz de transmitir lo que querían contar al espectador. De este modo los participantes se adentraron en un proceso de “inculturación” definido en Barba (1991), como: “...ese proceso de pasiva impregnación sensorio-motriz de comportamientos cotidianos propios de una cultura... El actor utiliza su espontaneidad, elabora lo que es natural según el comportamiento que ha absorbido desde su nacimiento dentro de la cultura y medio social en los cuales ha nacido.”(p. 295), llevándolos a obtener como resultado acciones orgánicas y cargadas de naturalidad, que tan solo en el momento de localizarlas en el espacio de representación, junto a los demás elementos que componen la escena, logran significarse y consolidarse en imágenes teatrales que expresan una visión del mito representado.

Durante este proceso, ennoblece la función del cuerpo surgiendo (mediante la interacción y el encuentro con otros cuerpos que accionan entre sí), como la entidad en la que coinciden y se proyectan los relatos que integran el pasado mítico de una cultura, propiciando el acercamiento de los participantes a sus tradiciones, donde se revitaliza su “Memoria”.

*Ilustración 9; Escena 2, Transitar por el río II*



*El acto de recordar nos conecta con el pasado y altera la línea del tiempo. Nos transformamos en conductos vivientes de la memoria humana... El acto de la memoria es un acto del arte del teatro. Si el teatro fuera un verbo, este sería “recordar”.*

(Bogart, 2001)

Dado lo anterior, *El Cuerpo Creador*, observado en el marco del factor *la particularidad de las tradiciones y de contexto histórico-cultural*, se muestra como el espacio en el cual confluyen conocimientos previos y nuevos sobre las tradiciones indígenas, las prácticas culturales y la connotación mítica, adquiridos durante su relación e interacción con otros cuerpos y elementos dispuestos en un entorno de representación teatral. Cuerpos que encuentran manifiesto en acciones e imágenes, comunicando una idea al espectador. Entonces, el cuerpo creador es el vínculo que posibilita la relación de los participantes con su entorno, permitiéndoles ampliar sus conocimientos y el re-conocimiento de su memoria ancestral como elementos constituyentes del mundo.

### 3.3. LA UTILIZACIÓN DE LA FISIOLOGÍA SEGÚN TÉCNICAS CORPORALES EXTRA-COTIDIANAS

Este factor alude al conjunto de técnicas concernientes al uso del cuerpo durante una situación de representación. Las técnicas a las que refiere este factor están inmersas en las disciplinas encaminadas a la representación escénica, por lo tanto, son técnicas que buscan condicionar el cuerpo e instruirlo con herramientas que le permitan al sujeto utilizar su fisiología de una manera distinta a la utilizada en su cotidianidad. Estas técnicas son llamadas por la Antropología Teatral *técnicas extra-cotidianas*, ya que conducen al cuerpo en la exploración de formas de movimiento que habitualmente no se ejecutarían, configurando un sistema de códigos corporales con los cuales expresar una idea desde el lenguaje de la representación. Respecto a esto Barba (1990) dice:

Aplicados a algunos factores fisiológicos (peso, equilibrio, posiciones de la columna vertebral, dirección de la mirada) estos principios producen tensiones orgánicas pre-expresivas. Estas nuevas tensiones generan una calidad de energía diferente, vuelven al cuerpo teatralmente “decidido”, “vivo” y manifiestan la presencia del actor, su bios escénico atrae la atención del espectador antes que se introduzca alguna expresión personal. (p. 7).

Por lo tanto, este factor establece el aprendizaje, por parte del sujeto, de herramientas que potencien su nivel expresivo durante la representación escénica.

*LA MUJER PERFUMADA; II Movimiento, Escena 3.*

*-El encuentro. Camino a Jiipana.*

La Escena inicia con el encuentro de dos ejecutantes en el centro del escenario de representación, quienes encarnan respectivamente a: *La mujer Perfumada* y *al Hombre (El Gallineta)* (ver video2 en cd de anexos). La mujer delinea con sus dedos los pictogramas dibujados en el cuerpo del hombre los cuales aluden a los caminos que conducen a Jiipana<sup>41</sup>. A lado y lado del escenario esperan un coro de hombres y otro de mujeres. Suena música en vivo interpretada por los ejecutantes-músicos; es un ritmo festivo, elaborado como acompañamiento de la escena y musicalizado con instrumentos tales como: tambores-congas, semillas, clave y Yapurutus. Con el inicio de la música se da entrada a los coros de hombres y mujeres, quienes coreográficamente arrastran al hombre y a la mujer a los extremos diagonales del espacio de representación. Paso seguido, cada coro inicia una partitura de movimiento constituida por 5 acciones. En el caso del coro de hombres las acciones correspondían a actividades surgidas de la labor de cacería, y en el caso del coro de mujeres pertenecían a labores de recolección en el conuco. Estas partituras de movimiento son realizadas de manera simultánea. Luego de esto el coro de hombres se desplaza por el escenario, mientras simulan con sus cuerpos remar en bongo<sup>42</sup> por el Río hasta darse encuentro nuevamente con la mujer perfumada. La música desaparece. Los coros de hombres y mujeres se disuelven, dejando al hombre solo en el escenario mientras ubica una pluma roja en el centro del mismo.

---

<sup>41</sup> Para los Curripaco; lugar de origen de la humanidad. el ombligo del mundo, dónde se dio la expansión de los pueblos desde el primer milenio. Se piensa está relacionado con el afloramiento rocoso de la Guyana (áreas más antiguas del continente)

<sup>42</sup> Canoa de madera hecha con el tronco ahuecado de un árbol, utilizada como medio de transporte navegable por el río. hecha con el tronco ahuecado de un árbol.



*Ilustración 10; encuentro del Hombre y a Mujer Perfumada.*



*(...El Hombre le enseña los dibujos de su cuerpo. Ella sigue con las yemas de los dedos las líneas de los dibujos)*

*LA MUJER: ¿Qué son?*

*EL HOMBRE: Son caminos que han abierto mis ancestros. Aquí están dibujados los peligros y la presencia de clanes enemigos que saltan al acecho, y los Yupinai, seres celestes que se encarnan en micos o cualquier animal para proteger los lugares sagrados: Aquí esta dibujada la vida de los clanes, aquí estamos usted y yo ¡¡¡Aquel que se atreva por curiosidad o por desmesurada ambición a, adentrarse en esos territorios (señala su cuerpo) será devorado!!!<sup>43</sup>*

Para la elaboración de las partituras durante la etapa creativa del montaje teatral “La Mujer Perfumada”, se dispuso la conformación de dos grupos de ejecutantes, uno de hombres y otro de mujeres. Cada integrante hombre, tuvo que realizar 3 acciones que representaran 3 actividades distintas, relativas a la labor de casería. De igual forma sucedió con las mujeres,

<sup>43</sup> Texto de “El Hombre”, Il movimiento/ fragmento de la obra “La mujer Perfumada” versión para montaje

pero, con actividades relacionadas a la labor de recolección. Luego cada grupo se reunió para mostrar las acciones, una a una, propuestas por los integrantes, eligiendo sólo cinco.

Al tener cada grupo cinco acciones definidas para su ejecución, debieron crear una estructura en la que conectara una acción con la otra, buscando transiciones que permitieran el paso inmediato entre ellas, e involucrando variaciones en la velocidad de los movimientos para dar ritmo a la partitura. Esta estructura era una coreografía unificada de movimientos.

Seguido a esto, se pidió a los ejecutantes limpiar la partitura, es decir, reorganizarla tratando de fijar solo los movimientos indispensables en cada acción y transición. Para esto, se dio indicación a cada grupo de repetir la estructura de movimientos como si fueran una secuencia de imágenes estáticas o fotografías, hasta obtener un resultado definido. Este proceso de limpieza y refinamiento de los movimientos, destinados a la representación en la acción, es conocido como “omisión”, respecto a esta Barba (1990) afirma:

La fragmentación es indispensable si no se quiere caer en la descripción. Ver seres y cosas en sus partes separables. Aislar esas partes hacerlas independientes con la finalidad de conferirles una nueva dependencia...la vida del cuerpo del actor en escena es un resultado que procede por eliminación: proviene del trabajo de aislar determinadas acciones o fragmentos de acciones realizadas por el actor y mostrarlas. (p. 243)

Parte de ese proceso de omisión, se puede observar durante la utilización de un objeto en el desarrollo de la acción, pero, omitiendo el objeto en sí para la ejecución. Por ejemplo: en la acción (realizada por los ejecutantes del montaje) de arrojar una flecha con el arco para cazar un animal; los movimientos indican la utilización de las herramientas de casería, pero las

herramientas nunca son mostradas, se omiten. Esto permite ampliar la posibilidad de lectura que se pueda dar en el movimiento y en la significación de la acción. Barba (1990) dice que: “La omisión del elemento visual hace independientes la acción y posición: estas sin embargo conservan toda su organicidad, pueden ser sometidas a una nueva dependencia de significado...La virtud de la omisión no es solo un juego teatral, sino regla lógica de una síntesis.” (p. 245.)

Para que las acciones sean reales y eficaces en la escena, se necesita, mantener un control consciente y voluntario de éstas. Por consiguiente fue indispensable el taller formativo para los participantes, ya que en este se abordó la ejecución de acciones a partir de calidades y cualidades en el movimiento, distintas a las utilizadas en la cotidianeidad, lo cual implicaba alteraciones en la velocidad de los movimientos y premisas de volumen y peso que transformarían la acción. Para ello los ejecutantes hicieron uso de elementos y principios teatrales aprendidos durante el taller formativo, entre ellos, el uso de técnicas referidas en Barba (1991) como extra-cotidianas; las cuales están destinadas a resolver el uso del cuerpo dentro de una situación de representación. Estas se aprenden a través de ejercicios físicos que permiten el estudio consciente y detallado de la acción corporal. Como ejemplo de estos ejercicios tenemos: la exploración de movimientos que indagan la movilidad autónoma de las partes del cuerpo, teniendo conciencia en que cada parte de este puede lograr independencia de las demás, por medio de la velocidad, dirección o amplitud del movimiento. Es decir que, un brazo se puede mover de cierta forma y simultáneamente la cabeza buscar ir en dirección opuesta, pero controladas a voluntad del sujeto que ejecuta el movimiento.

*Ilustración 11; ejecución de partituras físicas*

*Las técnicas cotidianas no son conscientes: nos movemos, sentamos, llevamos un peso, besamos, afirmamos y negamos con gestos que consideramos “naturales” y que por el contrario, están determinados*



*culturalmente... El primer paso para descubrir el BIOS escénico, en la “vida” del actor o bailarín consiste en comprender que a las técnicas cotidianas del cuerpo se oponen técnicas extra-cotidianas; técnicas que no respetan los condicionamientos habituales del uso del cuerpo. (Barba, E. 1991)*

De manera que, en el montaje teatral *La mujer Perfumada*, las partituras físicas son entendidas como: todas aquellas estructuras de movimiento en donde se da la sumatoria de elementos pertenecientes a la técnica actoral, aprendidos por el ejecutante para la realización de acciones conscientes y voluntarias, concatenadas entre sí. Por lo tanto, “el cuerpo creador” se entiende como el vínculo consiente de información que proviene de factores externos a su naturaleza, asimilados y aprehendidos por medio del movimiento físico, llevando así a la culminación de una actividad voluntaria e intencionada, una acción, que comunica una idea o pensamiento.

El actor que trabaja en un sistema espectacular codificado construye “el montaje” a través de un proceso de alteración física del comportamiento “natural” y “espontáneo”... El resultado de todos esos procesos, que utilizan los comportamientos y la fisiología para amplificarlos y crear un equivalente, es una serie de fragmentaciones perfectamente fijadas y precisas. Los actores que se sirven de estas fragmentaciones disponen de un verdadero BIOS escénico que constituye un nuevo comportamiento. (Barba, 1991).

### 3.4. LA PERSONALIDAD DEL ACTOR, SU SENSIBILIDAD E INTELIGENCIA ARTÍSTICA

Este factor refiere a aquellos aspectos individuales que particularizan y definen a una persona dentro de un grupo de sujetos. Algunos de estos aspectos son determinados por sus sentimientos, emociones, su sensibilidad y las perspectivas mediante las cuales interactúan y se relacionan con el entorno, dados en principio, por una necesidad espontánea de conocer y entender lo que les rodea. De acuerdo con Barba (1990), este factor permitirá la transición de la pre-expresividad (inmersa en el uso de la técnica) y la expresividad, posibilitando la dirección de los intereses del sujeto durante el proceso creativo.

*LA MUJER PERFUMADA; III Movimiento, Escena 2.*

*- Awuarana la avispa funeraria y, los hijos de los dioses.*

La escena inicia con el ejecutante encargado de representar a Awuarana (el hombre avispa), ubicado en el centro del espacio de representación. Al fondo, sobre la tela traslúcida, se proyecta un video. El video está elaborado por una secuencia de imágenes en las cuales se puede ver al Hombre Avispa navegando en bongo por el río Inírida, mientras se dirige a tierra firme, donde le esperan un grupo de 15 niños vestidos con trajes indígenas tradicionales. Awuarana desciende y los niños corren a saludarle. Awuarana se dirige a ellos pronunciando vocablos en lengua Curripaco. Los niños suben al bongo y navegan río arriba con Awuarana, mientras entonan la canción “de paso por el Isana” (*ver en cd de anexos*). El video finaliza. Acto seguido, el grupo de niños ingresa al espacio de representación. Los niños juegan, saltan, corren

y cantan a la vez que rodean a Awuarana, quien les pide, en lengua Curripaco, se detengan. Los niños se sientan en el suelo y escuchan al Hombre Avispa, quien narra el mito de la mujer perfumada. Apagón. Silencio.

A continuación, atendiendo al factor *la personalidad del actor, su sensibilidad e inteligencia artística*, me permitiré describir la manera en que se articuló al grupo de niños (conformado en su totalidad por indígenas, Curripaco, Puinave, y Guahibo, entre los 3 y 12 años de edad) durante la elaboración del video y la puesta en escena del montaje teatral, procurando determinar el papel creador del cuerpo durante la representación de la escena seleccionada.

Durante la etapa creativa del montaje teatral “La Mujer Perfumada”, el equipo artístico del Teatro R101 decide buscar una manera que permita articular al grupo de niños, participantes del proyecto de formación y creación, al montaje. Para esto el director de actores Edwin acero, pide a la formadora Catalina Gómez realizar un trabajo de exploración (física y vocal) con los niños utilizando la canción “De paso para el Insana” propuesta en el texto escrito, de la escena establecida para montaje.

Para abordar el análisis de la escena seleccionada, es conveniente hablar de la metodología de trabajo empleada por la formadora, con el grupo de niños, en el taller formativo.

Como primera medida, Catalina Gómez toma la decisión de instaurarse en el entorno de los infantes a través de lo que ella llama *La Etapa De Acercamiento*; que consiste en crear un ambiente de cercanía con los participantes mediado por el dialogo, donde los niños determinan

la posibilidad de ingreso de la formadora a su entorno. Para esto la formadora propone el intercambio de historias, narraciones y cuentos entre ella y los niños. Para esto fue de gran importancia, establecer un lenguaje común que le permitiera comunicarse a la formadora con ellos, evitando irrumpir de manera abrupta en su entorno, para lo cual adopto el rol de un sujeto que busca hacerse participe de un proceso de aprendizaje y no moderador de este.

Durante la etapa de acercamiento, la formadora generó variables en los elementos compartidos con los niños, tales fueron: juegos, canciones y rondas infantiles, contribuyendo en el objetivo de conocer la corporalidad de los participantes y la manera en la cual se relacionaban sus cuerpos, al igual que posibilitó un ambiente de *intercambio* con los mismos. Esta idea de intercambio en Eugenio Barba es conocida como Trueque, y consiste en un intercambio cultural dado entre una población y un grupo de personas, pertenecientes a un contexto diferente, en el que se comparten una muestra artística a cambio de una muestra de las tradiciones del lugar, bien sean cantos, danzas o cualquier otra práctica tradicional<sup>44</sup>. Y es bajo este principio del *Trueque* que la formadora logra ingresar al entorno de los niños-participantes, donde a través de juegos teatrales se concentró en ofrecerles herramientas corporales dirigidas a un lenguaje de representación teatral. Gómez & Robles (2010) refieren que construir herramientas corporales, es descubrir las posibilidades que el cuerpo brinda; las herramientas corporales brindan el reconocimiento de su propio cuerpo (en el niño), y reconocer, es descubrirse en un espacio de encuentro, en un espacio de comunicación con otros cuerpos.

---

<sup>44</sup> Barba, E. (1997) Teatro. Soledad, oficio y revuelta. Buenos Aires: Editorial Catálogos.



*Ilustración 12; sesión, taller formativo (niños). Etapa de acercamiento*

Con respecto a la construcción de herramientas corporales (equilibrio, ritmo, lateralidad, energía) ofrecidas por Gómez y contenidas en los juegos teatrales; los cuales consistían en juegos infantiles dirigidos a la apropiación de elementos físicos que buscaban la consolidación de la técnica actoral en los participantes, la formadora promovió desde la interacción lúdica potenciar y liberar la imaginación de los niños. La imaginación nos convierte en creadores del mundo y potenciar la imaginación del niño es la manera mediante la cual se logra vincular las ideas de este durante un proceso creativo, mediadas por sus gustos e intereses (Gómez & Robles, 2010). Esto la llevó a emplear ejercicios de ritmo corporal acoplados en la *Ronda infantil* como un elemento que aproximara a los participantes a la apropiación de estructuras físicas y al terreno de la representación.

La imitación y la repetición fueron elementos sustanciales para la asimilación de códigos de movimiento y herramientas técnicas, como el ritmo y la coordinación, durante la interacción lúdica brindada en la ejecución de las rondas infantiles, además, brindaron la posibilidad de



ejecución consciente de acciones por medio las cuales, los niños-participantes lograron comunicar la información comprendida en sus cuerpos.

Posterior a la etapa formativa, Catalina Gómez dio inicio al proceso de montaje de la escena asignada para la participación de los niños. Para esto, presentó el texto de montaje, *La mujer Perfumada*, a los niños mediante lecturas ejecutadas por ella y los participantes. Estas lecturas eran realizadas en diferentes lugares del resguardo tales como, la Reserva Natural del Paujil y la piedra del Paujil cercana al paso del Río, buscando generar una relación sensible entre los niños, la percepción ofrecida del mito por el texto, sus conocimientos acerca de la figura de la mujer perfumada y sus prácticas cotidianas. El uso constante de preguntas entre los niños-participantes y la formadora fue un mecanismo preeminente para comprender y nutrir las nociones del mito.

Durante el trabajo práctico con el texto de montaje, se usó la canción “De Paso por el Isana” propuesta en este, como una herramienta que permitiera ingresar a los niños-participantes al lenguaje de la representación mediante el rol de ejecutantes. Bajo esta medida, la formadora, manteniendo la idea del encuentro lúdico y del teatro como un juego creativo e imaginativo, permite a los niños la exploración física de la canción, sugiriéndoles la imitación y representación de animales, objetos, lugares, personas y situaciones, presentes en ésta. También realizó ejercicios manuales, como pintar, dibujar y retratar la escena escogida y los elementos presentes allí. Con esto, Catalina Gómez pretendía generar empatía, identificación y asimilación de lo narrado en la escena para montaje en los niños-participantes, al igual que promover su participación y la elaboración de imágenes que contribuyeran al montaje,

emergidas de sus gustos, intereses, expectativas y perspectivas alrededor de lo que implicaba para ellos el mito de *La Mujer Perfumada*. Seguido a esto, la formadora decide hacer de la canción una Ronda infantil, para lo cual, junto a los demás integrantes del equipo artístico y algunos ejecutantes–músicos del grupo de jóvenes participantes del montaje teatral, elaboran la musicalización de dicha canción y aprovechando el material aportado por los niños durante su exploración, obtiene una estructura rítmica que se podía cantar, bailar, y representar. Dado que, la producción del material de imágenes fueron propuestas creadas por los niños, facilitó en ellos la memorización, apropiación y asimilación de la *Partitura* establecida en la *Ronda*, esto mediante la constante repetición física y vocal, permitiendo a la vez la interiorización del texto de la canción, siempre enfatizando y cuidando (la formadora), que esto no se convirtiera para los niños en una actividad de obligatorio cumplimiento, sino en un espacio dado para el juego, la interacción y encuentro con los demás. Así, el ejercicio de *la repetición* es un factor que permite la apropiación de estructuras y partituras físicas en los niños posibilitando la ejecución de acciones dotadas de su espontaneidad y naturalidad, siempre y cuando, se den en un espacio lúdico propicio para el juego de la representación (Gómez & Robles, 2010). Esto también reconoce la aplicación de factores técnicos propios del trabajo actoral como: el rimo, la forma o la energía, lo que llevara a dotar de vitalidad cada acción destinada para la escena.

Realizar un ejercicio significa infundir vida a una forma y una estructura que no relata nada. El alumno aprende la forma exacta de cada fase, su sucesión, los cambios precisos de tensión y dirección. Mediante la repetición, restaura una unidad orgánica caracterizada por un ritmo y flujo siempre cambiante.” (Barba, 1991, p.92).

Ahora bien, en cuanto a la realización del video proyectado en esta escena, dentro del montaje teatral *La Mujer Perfumada*, se concertó ejecutar la grabación, durante medio día de

trabajo en la piedra del Paujil, contando con la cercanía del río en el lugar. Para esto el equipo artístico del teatro R101 se encargó de tareas logísticas tales como: adecuación de vestuarios, búsqueda de equipos de grabación, hidratación, refrigerios y almuerzos, desplazamiento y transporte del grupo, permisos y autorizaciones para los ejecutantes por parte de sus padres, acompañamiento por parte de la policía para brindar seguridad, alquiler y préstamo de bongos y canaletes para navegar en el río.



**Ilustración 13; Awuarana y los hijos de los dioses**

Así pues, se planteó una situación al grupo de niños-ejecutantes, quienes personificaron los hijos de los dioses y al ejecutante que personificaba y encarnaba a Awuarana el hombre avispa: Awuarana navega Río abajo en su Bongo y de detiene a la orilla, los niños lo ven, Awuarana desciende a tierra firme y los niños corren a recibirlo mientras ríen, saltan y le abrazan. Awuarana se dirige a ellos en lengua Curripaco en donde les cuenta de donde provienen, esto traducido en el siguiente texto:

*Ilustración 14; Awuarana la avispa funeraria*



*AWUARANA: (Hombre avispa)  
Vengan conmigo, hijos, yo soy  
Awuarana la avispa funeraria y  
ustedes son Siwitsiwi y Siwitsiwini,  
los hijos póstumos de La mujer  
Perfumada y el Hombre. Fui yo,  
Awuarana, quien los trajo de  
vuelta a la vida luego de que los  
micos chucutos los mataran. Sepan  
que sus padres eran dioses, y al ser*

*comidos juntaron su sangre en la tierra y la tierra se la bebió, ustedes son, hijos  
míos, los hermanos sangre, una nueva generación, llena de esperanza. Ya es  
hora, hijos, de ir a Jiñana, a encontrar en las piedras pintadas del Isana la  
memoria de la vida y de la muerte del tiempo que fue, del tiempo de ahora y del  
que volverá a ser. Son ustedes los hijos de los dioses, quienes pondrán orden y  
harán un buen uso de los ríos y conucos, de esta tierra que les pertenece.<sup>45</sup>*

Los niños abordan el bongo y junto a Awuarana, navegan Río arriba mientras cantan la canción De Paso para el Isana.

Previo a la ejecución de esta situación, la formadora realiza con el grupo de ejecutantes ejercicios de calentamiento por medio de juegos infantiles como: La Lleva, Congelados y Cogidos<sup>46</sup>, buscando construir un entorno loable para la ejecución de la situación y ganar proximidad de relación entre quien personifica a Awuarana y los niños. Poco a poco estos

<sup>45</sup> Texto de Awuarana; fragmento de la obra “La Mujer Perfumada” versión para montaje.

<sup>46</sup> Juegos infantiles populares; consisten en atrapar a un grupo de personas que evitan ser cogidos o congelados al huir de quien busca capturarlos.

juegos fueron evolucionando hasta transformarse y confluír en la escena de representación, está guiada por la espontaneidad emergida de los niños durante la interacción con los otros, los elementos y objetos dispuestos durante la grabación del video.

...el comportamiento escénico es tan espontáneo como el cotidiano. Es el resultado de una espontaneidad reelaborada...es el punto de llegada de un proceso que reconstruye, dentro del marco extra-ordinario del arte, una dinámica equivalente a la que gobierna el comportamiento cotidiano: el equilibrio entre aquello que sabemos que sabemos y aquello que sabemos sin saberlo. (Barba, 1991, p. 92).

Ahora bien, durante la ejecución de la escena, la intervención de los niños consistió en su ingreso al espacio de representación, luego de que finalizara la proyección del video, para realizar la partitura de La Ronda “De Paso por el Isana” trabajada durante las sesiones de taller con la formadora, tarea que asumieron de manera muy natural y sin inconveniente como si hiciera parte de un juego. “En el resultado final es imposible distinguir entre el flujo de la acción, su ritmo y su forma. Exactamente como es impensable separar la acción física de la acción mental, el cuerpo de la voz, la palabra de la intención.” Barba. (1991), p.92.



*Ilustración 15; tomada del video Awuarana y los hijos de los dioses*

El proceso formativo y creativo se dio desde y en el cuerpo, por esta razón se considera al *Cuerpo* como: el vehículo que permite a los ejecutantes la expresión de su cultura interactuando con elementos provenientes de factores externos a esta, pero inmersos en el entorno vivencial del individuo, en su cotidiano vivir. Es aquel que consiente la apropiación de herramientas y asimilación de conceptos teatrales, brindando la posibilidad de representar y contar historias, convirtiéndolos en voceros de sus tradiciones, de su memoria ancestral y de sus ideas para intervenir en la construcción del mundo.

Así mismo, emerge la condición creadora del cuerpo como el vínculo dado entre los intereses individuales, la historia personal, cultural y tradicional del individuo-ejecutante, junto a su relación con el entorno y los que en el conviven, buscando unificar un lenguaje desde el cual logren comunicar sus ideas, empujadas por el impulso dado en sus expectativas e intereses de transformación con el mundo.

## CAPÍTULO CUATRO

### 4. “LA EXPERIENCIA” Y EL MONTAJE TEATRAL,

Dado lo mencionado en el capítulo anterior, me parece pertinente ubicar una perspectiva desde la cual abordar el problema del aprendizaje y la producción de conocimiento que surge en el cuerpo. Siendo consecuente con lo planteado por Regina Gutiérrez, donde la conciencia del vínculo cuerpo-mente se presenta a través de la experiencia entablada por el sujeto con su entorno, permitiendo así, la emergencia del conocimiento, nos ubicaremos en el “*Acto Experiencial*” como territorio en el que confluye el *Aprendizaje* y se gesta el *Conocimiento*. Para ello partiré de la mirada realizada por el filósofo y pedagogo estadounidense John Dewey, acerca del papel de la *Experiencia* como proceso cognitivo, “La experiencia es el resultado, el signo y la recompensa de esta interacción del organismo y el ambiente, que cuando se realiza plenamente es una transformación de la interacción en participación y comunicación.” Dewey, J. (2008).

John Dewey, nos proporciona una mirada sobre la revelación de la experiencia, y los factores que intervienen de manera unificada en esta, proyectados a través de acciones, las cuales buscan su culminación en un pensamiento o idea que se significa y gana sentido, en la relación e interacción del sujeto con el mundo. En Dewey esta se conoce como “la experiencia

significativa”. Ahora, procederé a realizar un despliegue (que nos ayude a comprender esta perspectiva) de los siguientes factores: el naturalismo somático, la actividad práctica y el hacer y padecer<sup>47</sup>.

El naturalismo somático en Dewey, se entiende como la forma en que el individuo interviene en el entorno, y, se relaciona con los elementos que se encuentran presentes en éste, es la naturalidad, por medio de la cual interactúa el hombre con los objetos ofrecidos en el medio, es, la manera primigenia de intromisión del sujeto con el mundo. El naturalismo somático, es el accionar instintivo que conduce al ser humano para que entre en contacto con los objetos que le rodean, organizando y transformando el hábitat en el que se localiza<sup>48</sup>. “...su funcionalidad vital está conectada con los ritmos fundamentales de relación del ente vivo en su interacción constante y definitoria con su entorno.” Dewey, J. (2008)

La Actividad Práctica, se prescribe como todo tipo de actividad conducente a una finalidad, es decir, es la acción realizada por el individuo, ejecutada de manera consiente, intencional y en dependencia a la intervención que este establece con el mundo, con las condiciones que lo rodean. La actividad por sí sola, aunque responda a una necesidad natural, no siempre está dada de manera deliberada, por lo tanto su retribución al entorno no representa significación en él. De acuerdo a esto, la Actividad Práctica es aquella que busca consecución, para concretar en ideas que retribuyan el entendimiento con el mundo, es un camino de ida y

---

<sup>47</sup> Dewey, J. (2008). El arte como experiencia. España; Ediciones Paidós Ibérica S.A.

<sup>48</sup> La criatura viviente/ /Dewey, J. (2008). El arte como experiencia. España; Ediciones Paidós Ibérica S.A.



vuelta en donde la acción ejecutada por el individuo, repercute como un discernimiento que se significa y, ejerce sentido en la realidad que se encuentra localizado.<sup>49</sup>

...existe el curso de una acción en que, a través de hechos sucesivos, corre un sentido de significación creciente, que se conserva y acumula hasta un término que se siente como la culminación del proceso... Si se llega a una conclusión es que hay un movimiento de anticipación y acumulación que finalmente llega a completarse. Una-conclusión- no es una cosa separada e independiente, sino la consumación de un movimiento. (Dewey, 2008)

En el campo Teatral, un equivalente para la *actividad práctica* en Dewey, es la acción física, formulada en Eugenio Barba, como una Acción Real que se diferencia del simple movimiento, dotada de una intención, condicionada por elementos provenientes de la técnica del actor, pero revestida de una pulsión interior, de la emoción<sup>50</sup>. Barba, E. (1991) afirma: “La eficacia de las acciones depende de que sea un verdadero y auténtico trabajo que transforma la energía física y mental en una acción capaz de incidir en el sistema nervioso de los espectadores y guiar su atención”.

Con respecto al siguiente factor, compuesto por dos ideas “el Hacer y el Padecer”, este enmarca los dos factores anteriormente descritos, donde el *Hacer* refiere a la actividad práctica, y el *Padecer* a la consecuencia de esta intervención consiente en el entorno, o sea, el naturalismo somático con el cual se da. *El Hacer y el Padecer*, determinan que una simple experiencia se transforme en una Experiencia Significativa. Esto quiere decir que, toda acción pretendida, si se ejecuta con una intención precisa y llevada a cumplir un objetivo establecido,

---

<sup>49</sup> Cómo se tiene una experiencia/ /Dewey, J. (2008). El arte como experiencia. España; Ediciones Paidós Ibérica S.A.

<sup>50</sup> La acción física en Barba, E. (1991) pg. 83

permitirá en consecuencia, una idea o pensamiento que signifique u organice la realidad en la que se desarrolla. Pero, este proceso de significación se encuentra inserto en la relación que se establece entre el *Hacer* y su *Padecer*.

Dewey se dirige a esto como “Modos de Relación”, que, afectan la percepción de quien ejecuta la acción permitiéndole organizar y desarrollar su intencionalidad, desembocando en una experiencia que signifique y transforme el mundo. “La acción y su consecuencia deben estar juntas en la percepción. Esta relación es la que da significado; captarla es el objetivo de toda inteligencia. El objetivo y el contenido de las relaciones miden el contenido significativo de la experiencia” (Dewey, 2008 p. 51). Con esto podemos deducir; que dependiendo del contenido presente en la relación, varía su potencialidad respecto a la relevancia del pensamiento que fluya en la experiencia, por lo tanto, entre más consiente se haga esta relación y más preciso sea su objetivo y contenido, mayor significación tendrá la experiencia. “la percepción de la relación entre lo que se hace y lo que se padece constituye el trabajo de la inteligencia,... Aprender tales relaciones es pensar, y uno de los modos más exactos de pensamiento.” (Dewey, 2008).

En suma, La Experiencia Significativa es el resultado cognitivo, que se desprende de la interacción del individuo con el mundo (naturaleza somática), por medio de una actividad práctica (el hacer) que busca conclusión en el medio (el padecer), determinada por los objetivos y contenidos emergidos durante la relación consiente entre la acción emprendida y algún aspecto proveniente del entorno, confluyendo en un pensamiento o idea que organice y cambie el mundo.

## 4.1. ANALISIS II

A continuación, analizare las escenas *Transitar por el Río*, *El encuentro. Camino a Jiipana*, y *Awuarana la avispa funeraria y los hijos de los dioses* desde la perspectiva brindada por Dewey de “La Experiencia Significativa” como resultado cognitivo.

De acuerdo a esto, ubicare como categorías, tres ideas ofrecidas por la Directora Teatral Estadounidense Anne Bogart en el texto “La Preparación del Director”, pretendiendo objetivar, centrar y definir un marco de observación pertinente para el análisis. Los factores propuestos por Anne Bogart de los cuales dispondré son: *El Estereotipo*, *La Resistencia* y *La Memoria*.

La estructura que rige el presente análisis consiste en: **analizar y detallar la experiencia como significativa, observada desde la categoría de:**

➤ *LA MEMORIA, LA HISTORIA Y PASADO CULTURAL DEL SUJETO;*

durante el I Movimiento del montaje teatral, en la escena denominada:

- *Transitar por el Río*

➤ *LA RESISTENCIA, LOS OBSTACULOS QUE ENFRENTA EL SUJETO*

*PARA LA CREACION;* durante el II Movimiento del montaje teatral, en la escena denominada:

- *El encuentro. Camino a Jiipana.*

➤ *EL ESTEREOTIPO. CONTENEDOR DE LOS IMAGINARIOS, SUPUESTOS Y LAS TRADICIONES DEL SUJETO*; durante el III Movimiento del montaje teatral, en la escena denominada:

- *Awuarana la avispa funeraria y, los hijos de los dioses.*

#### **4.2. LA MEMORIA, LA HISTORIA Y PASADO CULTURAL DEL SUJETO**

*LA MUJER PERFUMADA*; I Movimiento, *Escena 2*.

- Transitar por el Río.

Para Anne Bogart, *la memoria* se encuentra directamente relacionada con el pasado en el que se define el ser humano, bien sea como individuo o como sujeto ligado a su entorno cultural. El pasado, la historia o substancia cultural, de acuerdo a lo planteado por Bogart (2001), es una idea que se define y establece de manera colectiva por un grupo determinado de sujetos, lo que constituye parte de un lenguaje (simbólico, físico, verbal o no verbal) mediante el cual la singularidad de estos sujetos logra interactuar y relacionarse, directa o indirectamente, para conectar con ideas fundamentales que respondan a sus necesidades con el mundo (su cosmogonía, costumbres y tradiciones, herencia familiar y cultural, entre otras), bien sea para entenderlo o representarlo. Por lo tanto, trabajar con la memoria durante un acto creativo, particularmente en el teatral, está determinado por la acción de recordar y re-memorar la historia que precede al individuo y lo constituye como sujeto participe de un contexto particular. En palabras de Bogart, realizar un espectáculo teatral, es dar cuerpo a un recuerdo; “Lo que

estimula a los seres humanos a contar historias es la experiencia de recordar un incidente o una persona.” (Bogart, 2001, p. 40). Contar historias en el *Teatro* se encuentra demarcado por un acto de expresión y representación de aquello que se recuerda, Bogart (2001) refiere, que esto es un acto de *re-descripción* mediante el cual se vinculan los factores propios de la personalidad de los sujetos, de su historia y sus creencias heredadas. Respecto a esto afirma:

En la redescrípción se crean nuevas verdades...Creamos las verdades describiendo, o redescríbiendo, nuestras creencias y observaciones. Nuestra tarea, y la tarea de todo artista y científico, es la de redescríbir tanto los supuestos que hemos heredado como las ficciones inventadas con el objetivo de crear nuevos paradigmas para el futuro. (Bogart, 2001, p. 40).

Durante el montaje teatral “La mujer Perfumada”, se evidencia el factor de *la memoria* como una herramienta para la creación artística, manifestada durante las relaciones establecidas por los ejecutantes con: elementos propios de sus personalidades, actividades y costumbres efectuadas en su cotidianeidad, principios teatrales aprendidos durante el taller formativo, y principalmente, con el mito de *La mujer Perfumada* y su connotación ancestral (arraigada a las prácticas tradicionales de la ciudad de Inírida). A lo largo de este proceso fue indispensable el *Cuerpo*, siendo este el vínculo que permitió, tras la creación y ejecución de acciones e imágenes representadas en la escena, retribuir sentido y nuevos significados a sus perspectivas del mundo.

El montaje teatral fue la experiencia compartida por un colectivo de individuos, interactuando a través de elementos instaurados en sus cuerpos y su memoria (códigos corporales, lingüísticos, sociales), hallando la manera de vincular puntos comunes que posibilitaran la comunicación de sus pensamientos, revelados durante la relación con el entorno en el cual convergen sus percepciones sobre el mundo.



*Ilustración 16; exploración de composición de imágenes*



*Ilustración 17; acciones, transitar por el río*

Durante la ejecución de la escena “*Transitar por el Río*”, los ejecutantes realizaron una secuencia de acciones, relacionadas con labores indígenas tradicionales, desplazándose de un lado a otro dentro del espacio de representación, esto concatenado a un video que se proyectaba al fondo del espacio, en el que se lograba contemplar panorámicas del río y los cerros de Mavecure pertenecientes al territorio del Guainía, a su vez la escena era musicalizada por los ejecutantes-músicos, quienes interpretaban la canción *Selva*.

Como parte de las tareas que debían efectuar los ejecutantes para la creación de la escena seleccionada, estos construyeron *acciones* que representaban una actividad específica de las labores tradicionales indígenas, como la pesca, la caza y la recolección. Para llevar esto a cabo, los participantes hicieron uso de elementos ofrecidos y aprendidos durante el taller formativo, tales como: principios teatrales (la técnica, el ritmo, acciones físicas, partituras de movimiento), la particularidad de sus cuerpos (habilidad, destreza, anatomía, fisiología) y de sus personalidades. Con esto, los ejecutantes abordaron la escena rememorando las costumbres y hábitos ejecutados en su vida diaria, sus rasgos culturales y arraigo étnico, su fisionomía, las diferencias y coincidencias lingüísticas entre las comunidades a las cuales pertenecían, al igual que los imaginarios poseídos acerca de la figura mítica de La Mujer Perfumada. Para esto, el *acto de recordar* como un llamado a “*la Memoria*” fue indispensable en el reconocimiento y asimilación de la historia ancestral que constituye no solo a los participantes, si no a la población de la ciudad de Inírida y del departamento del Guainía, dado que, gran parte de ellos



*Ilustración 18; la preparación de la fiesta*

desconocía el mito contado y la importancia que tienen las prácticas tradicionales en la significación de sus comportamientos como habitantes del territorio y la constitución de su cultura.

El teatro trata “sobre” la memoria; es un acto de memoria y descripción. Disfrutamos de una historia única, rica y diversa y celebrarla significa recordarla. Recordarla es utilizarla. Utilizarla significa ser fieles

a lo que somos. Se necesita una gran energía e imaginación, e interés en recordar y describir de dónde venimos. (Bogart, 2001, p. 52).

Conducidos por la necesidad de encontrar intensiones que fortalecieran la materia expresiva (acciones, imágenes, formas, movimientos) de las tareas asignadas, los ejecutantes recurrieron constantemente al recuerdo de actividades que se realizan, de manera tradicional, durante las labores de pesca, caza y recolección. Para lo cual, el cuerpo emergió como el nexo (vinculo) que permitió a los participantes, realizar un proceso consciente de selección, clasificación y depuración de la información (del mito, de su cotidianeidad, de sus intereses, de sus imaginarios) relacionada con la acción que debían representar. Este fue un proceso de estructuración del pensamiento efectuado desde cuerpo, y con el mismo, donde a través de la exploración del movimiento, la repetición y construcción de acciones físicas, los participantes encontraron un discurso desde la imagen teatral en el cual enfrentar y expresar sus ideas, logrando así, entablar un acto comunicativo entre un grupo de sujetos habitantes de un mismo territorio. Esto posibilitó el reconocimiento de parte de su historia ancestral durante la rememoración del mito, representado por los ejecutantes y presenciado por los espectadores durante el hecho teatral. Hecho que aporta a la revitalización de la *memoria* histórica y tradicional del Departamento del Guainía, desde la utilización del lenguaje de la representación y la creación teatral.

El lenguaje emerge por falta de objetos, por ausencia, por la necesidad de poder recordarlos y rememorarlos. Es gracias a que no nos alcanza con lo que nos rodea que nos remitimos a lo que conocimos y perdimos; que podemos mediante la representación evocar esas ausencias y hacerlas presentes; que la historia se construye; que en tanto pasado lo podemos hacer presente; que como sujetos operamos en el tiempo. Todo esto lo podemos hacer fantaseando, imaginando también en un tiempo presente la proyección en el futuro. (Frega, 2006, p. 22).



### 4.3. LA RESISTENCIA, LOS OBSTÁCULOS QUE ENFRENTA EL SUJETO PARA LA CREACIÓN

*LA MUJER PERFUMADA; II Movimiento, Escena 3.*

*-El encuentro. Camino a Jiipana.*

El factor de la *Resistencia* durante el acto creativo se comprende como: los obstáculos que se presentan a lo largo de un proceso de creación o construcción de una idea, y que, en su superación, cooperan y contribuyen en el cumplimiento de los objetivos propuestos. Para Anne Bogart (2001), “la ejecución de un acto, siempre genera resistencia hacia el mismo acto”, y la manera en que se enfrentan esas resistencias manifestadas es la que determinara los alcances y los logros de la acción que se emprenda. Esto determina un *Acto en Contra de la Resistencia*, permitiendo su transformación y aporte ineludible durante el proceso creativo. “*Enfrentarse a la resistencia y superarla es un acto heroico que requiere valentía así como estar conectado con la razón que nos lleva a esa acción*” Bogart. (2001) p. 147. Así pues, los modos en que enfrentamos una resistencia, atraen consigo ciertas virtudes que permitirán el progreso y desarrollo de un proceso creativo, determinando el alcance de sus logros y su calidad. Estas virtudes, para Bogart, refieren a la capacidad que tiene el *acto contra la resistencia* de intensificar el compromiso, la energía y ahínco en el sujeto, respecto a la tarea que busca realizar, al igual que provoca su curiosidad e interés, los cuales alimentan la atención y voluntad para el desarrollo de la acción que se pretende ejecutar.

... la calidad de cualquier trabajo queda reflejada en el tamaño de los obstáculos que se han encontrado por el camino. Si la actitud es la correcta, el disfrute, el vigor y los hallazgos serán el resultado de la resistencia que ha sido enfrentada en lugar de evitada. (Bogart, 2001, p. 151).

Esta relación del sujeto con el obstáculo esta demarcada por un estado de confusión, duda y excitación, que llevado por la información comprendida en su imaginación y las herramientas que posibilitan su creatividad, lo conducen a enfrentarse en la toma de decisiones para la realización de un hacer particular. De la relación del sujeto y el obstáculo emerge un *pensamiento*, determinado por la interacción entre los elementos y herramientas técnicas o culturales con las que cuenta el sujeto mismo (enmarcadas dentro del oficio o rol que este desempeñe), lo que aportara a la superación del obstáculo identificado. Durante esta acción del sujeto por enfrentar y superar un obstáculo, se dan dos opciones o rutas a tomar para su resolución, Bogart (2001), las nombra como *Descarga y Comprensión*: “la descarga” es una erupción de energía resuelta en la *acción*, y pronunciada desde el cuerpo durante el estado de excitación y confusión que genera *el acto contra la resistencia*. Dicha acción se da de manera inconsciente y se produce sin comprimir, ni filtrar, la información vinculada en el sujeto (proporcionada por un saber particular), lo que impide la expresión articulada de un pensamiento artístico. Esta es una acción rústica, sin dirección y sin intensión.

“La comprensión”, contrario a la descarga, es el acto consiente ejercido por el sujeto, en el que se concentra y da forma a la información vinculada en este. La comprensión busca plasmar la excitación y aclarar la confusión presentada durante el enfrentamiento al obstáculo, este acto de posibilita la expresión del pensamiento o idea emergida del sujeto<sup>51</sup>. *La comprensión*, se puede equiparar a la idea de *estructura*, planteada por Bohm (2002), que consiste en la jerarquización de *órdenes* (conocimientos) que posibilitan el proceso creativo. En cuanto a esto Bogart afirma:

---

<sup>51</sup> Bogart, A. (2001) *la preparación del director, siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona; Alba Editorial. Pp. 147-165

... puedo salpicar toda la sala con mis sentimientos o puedo dejar que maceren hasta el momento apropiado en el que pueda expresar una opinión o una emoción que esté respaldada por esta concentración de pensamiento y sentimiento. Esta concentración y, luego, esta expresión resultante es creativa... (p. 154.)

Ahora bien, el factor de la resistencia dentro del montaje teatral *La Mujer Perfumada* se manifiesta a través de diferentes obstáculos con los cuales el grupo de participantes deben enfrentarse. Algunos de estos obstáculos son: la elaboración de partituras físicas y ejecución de acciones; haciendo uso de principios teatrales aprendidos a lo largo del taller formativo (teniendo en cuenta que los participantes no poseían antecedente teatral alguno), aprender y memorizar textos, narrar historias a través del movimiento corporal; desde y con el cuerpo, representar personajes pertenecientes a la narración mítica, trabajar en grupo y construir de manera colectiva imágenes teatrales que logren expresar una idea, elaborar un montaje teatral que narre el mito de “*La Mujer Perfumada*”; mito del cual pocos participantes tenían conocimiento.

Dado lo anterior, a fin de ejemplificar la manera en la cual el factor de la resistencia funciona como una herramienta para la creación y su contribución en la consolidación de la experiencia como un evento significativo, describiré el proceso de elaboración de las partituras físicas en la escena “*El encuentro, Camino a Jiipana*”, deteniéndome en los obstáculos enfrentados por los participantes para la ejecución de esta.

*El encuentro, Camino a Jiipana*, narra el primer encuentro entre el hombre y la mujer perfumada, en el cual el hombre le indica el camino que la llevara a Jiipana y la conducirá hasta el conuco donde habrán de vivir juntos, previniéndola de los peligros que puede encontrar

durante la travesía que ella emprenda hacia este lugar, y de la presencia del chucha, un ser repulsivo, quien le acecha para convertirla a la fuerza en su mujer. Durante la escena los ejecutantes realizan dos partituras de movimiento; una de hombres y otra de mujeres, en las que se pueden diferenciar actividades pertenecientes a las labores de caza y de recolección, ejecutadas de manera simultánea dentro del espacio de representación. la elaboración de estas partituras consistió en: la construcción y ejecución de acciones físicas, por parte de los participantes, concatenadas entre sí, las cuales debían representar el encuentro amoroso entre el hombre y la mujer perfumada a través de actividades pertenecientes a la labor de la cacería.



*Ilustración 19; El encuentro, camino a Jiipana y aparición del chucha*

Uno de los primeros obstáculos con los que se enfrentaron los participantes fue la elección de las actividades para ejecución, teniendo en cuenta que la gran mayoría nunca había realizado labores de cacería, para lo cual habrían de recurrir a sus imaginarios al respecto, y a la información obtenida del diálogo con otros participantes indígenas que aún realizaban prácticas tradicionales dentro de las comunidades en que vivían. Luego, tuvieron que explorar a partir del movimiento físico distintas maneras de realizar las actividades seleccionadas, de tal modo que se expresaran de manera creíble y leíble para los espectadores.

Durante esta etapa, los participantes hicieron uso de herramientas teatrales aprendidas a lo largo del taller formativo tales como: la utilización de técnicas extra-cotidianas; en las que se contempla el uso del cuerpo y la ejecución del movimiento de manera distinta a como se utiliza en la cotidianidad, la alteración del equilibrio, buscando disponer a el cuerpo en una situación que posibilite al ejecutante el manejo de todos sus músculos, cambios rítmicos; variación de velocidad y la intensidad de la fuerza física impresa en el movimiento, acciones físicas; acciones ejecutadas de manera consiente y precisa en las que el movimiento es motivado por una imagen e intención. Los participantes tenían que encontrar una manera de vincular la información con la que contaban, para poder estructurar partituras dirigidas al cumplimiento de las tareas asignadas durante el proceso de montaje. En esta medida la “*repetición*” fue el elemento, al cual se acogieron, para viabilizar este vínculo ofrecido en, y desde el cuerpo de cada uno de los participantes. La repetición constante de acciones, permitió la interiorización<sup>52</sup> de herramientas teatrales, al igual que permitió tejer corporalmente (estructurar códigos de movimiento) la información conocida y poseída sobre las actividades seleccionadas para

---

<sup>52</sup> La interiorización refiere al proceso de asimilación de las percepciones, del pensamiento o del lenguaje, dado en un sujeto durante una experiencia.

representación, obteniendo como resultado acciones orgánicas que contribuyeron en la significación de la escena. Como ejemplo de lo anteriormente dicho, se da el proceso de simplificación y definición de las acciones *cazar* y *remar* ejecutadas durante esta escena, donde los ejecutantes elaboraron estructuras físicas, fijas y repetibles, en las que abarcaron la técnica teatral y la expresión de un conocimiento reconocido y aprendido acerca de cómo se comportaba su corporeidad durante una actividad de caza, pesca o navegación. Para lo cual, la repetición de partituras, les permitió comprender y aclarar el tono, la fuerza, y la disposición física requerida para la ejecución de estas acciones, sin hacer uso de los objetos correspondientes a cada actividad. Esta etapa descrita, desde la perspectiva de Bogart se puede localizar como el proceso de comprensión, y en Dewey como la relación dada entre el hacer (la actividad práctica, la acción) que busca consecuencia y conclusión consciente, en una idea (el padecer) durante el desempeño de objetivos establecidos. “...cultivas la resistencia con el objetivo de liberar tu camino de resistencia. Damos la bienvenida a los obstáculos para encontrar una manera de aniquilarlos. El objetivo es la libertad.” (Bogart, 2001, p. 162).

En conclusión, el factor de *la resistencia* funciona como una herramienta del proceso creativo en el momento en que es asumida por el participante, no como un impedimento que limita la ejecución de una tarea u objetivo, si no por el contrario, como un generador de impulsos que busquen desarrollo en la construcción de ideas que lo ayuden a superarla durante su confrontación con el obstáculo presentado, esperando obtener nuevos conocimientos que cedan al participante la oportunidad de ampliar su relación con el entorno y con el mundo. Por lo tanto, *la resistencia* contribuye en el marco de la experiencia, como una herramienta que promueve la generación de pensamiento y el desarrollo de este, para completarse en ideas,

formas o imágenes, que desde un lenguaje determinado (el de la representación) se logre comunicar nuevos conocimientos que se reflejen en la relación con el entorno y el mundo.

#### **4.4. EL ESTEREOTIPO. CONTENEDOR DE LOS IMAGINARIOS, SUPUESTOS Y LAS TRADICIONES DEL SUJETO**

*LA MUJER PERFUMADA; III Movimiento, Escena 2.*

*- Awuarana la avispa funeraria y, los hijos de los dioses.*

Anne Bogart parte del significado generalizado del estereotipo como; el sentido estandarizado y figurado de una imagen, fórmula o frase implantada en un modelo rígido y estricto, el cual presenta una perspectiva limitada y superficial de la realidad (Bogart, 2001), significado tal, que la lleva a aclarar una perspectiva que le permita dilucidar la utilidad que este factor pueda brindar al proceso creativo, por lo cual, lo relaciona como un elemento *sólido* producto del entorno, donde se amoldan los imaginarios y creencias de un grupo determinado de personas. Para Bogart (2001), el estereotipo es: *un recipiente de memoria*.

Así mismo, el estereotipo considerado desde esta mirada, es el receptáculo donde están contenidas parte de las tradiciones, de la historia, imaginarios y supuestos del sujeto, pero localizados los unos a los otros de manera independiente. Por lo tanto, propone usar el estereotipo como un *aliado* que contribuya durante su interacción con el sujeto, en la producción de ideas y pensamientos para el desarrollo del proceso creativo, ya que esta condición de

recipiente , molde y estructura del estereotipo permite la relación, significación, memoria y transformación de los elementos que en este se encuentran contenidos, aportando nuevas ideas que se desplieguen en su necesidad de interpretar el mundo y definir la realidad en la que se desenvuelve. “Si se entra en estos contenedores transmutados por la cultura, se los calienta y despierta, quizá podamos, en el calor de la interacción, tener de nuevo acceso a los mensajes originales, los significados y las historias que expresan.” (Bogart, 2001, p. 107).

Para lo cual, Bogart plantea el uso del cuerpo como un vínculo hacia el pasado y la memoria de los sujetos, permitiendo su relación con los elementos previstos en el estereotipo a través de la implementación de herramientas teatrales, mediante las cuales se logre reavivar y recordar aquello que define la historia personal y cultural de cada sujeto. “Nosotros podemos penetrar dentro de estas formas, imágenes e incluso prejuicios sólidos que hemos heredado y darles cuerpo, podemos recordarlas y avivarlas.” (Bogart, 2001, p. 107).

Para obtener beneficio del estereotipo en el proceso creativo, Bogart sugiere la estructuración de factores externos (la acción, la forma, la imagen,) resultantes de la utilización de la técnica actoral, mediante la repetición, de esta forma se brinda un cauce en el que los elementos internos (elementos tradicionales, culturales, emociones, aspectos de la personalidad del sujeto) adquieran intencionalidad y ganen libertad en su significación.

Si abrazamos los estereotipos en lugar de evitarlos, si entramos en el recipiente y ponemos a prueba sus límites, estaremos poniendo a prueba nuestra humanidad y nuestra atención. Los recipientes son poderosos estímulos visuales y auditivos para el público y, si el artista los trata con suma atención, nos pueden conectar con el tiempo. (Bogart, 2001, p. 123).



Para la ejecución de la escena *Awuarana la avispa funeraria y, los hijos de los dioses*, la repetición fue indispensable como mecanismo de aprendizaje, aprehensión, asimilación e interiorización de los elementos pertenecientes al terreno de *lo interno*<sup>53</sup>, y en el establecimiento de estructuras que contuvieran esta información por medio de herramientas concernientes a la técnica actoral (el ritmo, la acción física, la expresividad,). Junto a los ejecutantes, la formadora fijó estructuras de movimiento, mediadas por la implementación de la ronda infantil, en las cuales los niños-participantes se encargaron de tejer los elementos implícitos en sus prácticas tradicionales, rememorando su relación en torno al pasado ancestral que constituye sus creencias e imaginarios como indígenas y colonos pertenecientes a la ciudad de Inírida. De igual manera



posibilitó la libertad significativa de estos elementos, guiados por los gustos e intereses de cada uno de los participantes, como individuos y sujetos atraídos en la similitud de sus imaginarios, supuestos y conocimientos alrededor del mito de La mujer Perfumada.

*Ilustración 20; hijos de los dioses, extraída del video Awuarana y los niños*

Durante la ejecución e interpretación de la canción “*De paso por el Isana*”, los niños-participantes realizaron una partitura de movimientos alusivos al texto que se debía cantar de manera simultánea, estableciendo una estructura de acciones sobre las cuales moverse, la cual

---

<sup>53</sup> Los imaginarios, supuestos, rasgos culturales, herencia tradicional e ideas y pensamientos propios de los niños-participantes.

fue aprendida y asimilada mediante su repetición constante. Guiados por la formadora, la estructura (planimetrías, calidades de movimiento, direcciones espaciales) y las partituras físicas (acciones como correr, saltar, agacharse, entre otras), permitieron la composición de imágenes, las cuales bajo la premisa del “juego” ( contenida en la ronda infantil), se cargaron con intenciones desembocadas de la espontaneidad e imaginación, propias de la personalidad de los niños, tanto de la pluralidad y particularidad del movimiento corporal de cada uno de ellos, permitiéndoles apropiarse y potenciar elementos de la técnica actoral de una manera natural acercándolos al lenguaje teatral.



*Ilustración 21; Awuarana y los hijos de los dioses; imagen de video y de puesta en escena.*

Por consiguiente, el proceso de instalación de estereotipos en donde los participantes lograran ingresar para interactuar con los factores dados por el entorno, sus recuerdos, sus memorias y sus ideas, vinculadas al cuerpo, manifiesta la progresión consiente del proceso cognitivo, en el cual, mediante el lenguaje de la representación, los ejecutantes expresaron sus ideas y opiniones sobre la construcción de la realidad y del mundo. Esto, desde la mirada de

la experiencia significativa, es visto como *el naturalismo somático*<sup>54</sup> con el que los participantes se relacionan con sus realidades y herencias culturales, para generar la depuración y estructuración de sus conocimientos, dirigidos a la resolución del montaje teatral la mujer perfumada. “Re-presentar es la posibilidad de volver a presentar un objeto en su ausencia desde otro código. Es un proceso por el cual los individuos podemos plasmar a partir de haber construido una imagen y traducirla a otro material.” (Frega, 2006, p.21).



*Ilustración 22; de paso por el Isana*

---

<sup>54</sup> Ver capítulo cuarto; Aproximación a la Experiencia, p. 76.

## CONCLUSIONES

A continuación presento los tipos de relaciones de aprendizaje que emergen durante el proceso creativo del montaje teatral “La Mujer Perfumada”. Esto lo haré a partir de la noción propuesta por Dewey acerca de *la experiencia significativa*, procurando mantener la relación fundada entre el cuerpo y el proceso creativo del montaje teatral previamente nombrado.

### **PRIMERA RELACIÓN DE APRENDIZAJE**

#### *-CUERPO, VÍNCULO Y APRENDIZAJE*

*El Cuerpo* como “vínculo” es la relación que entabla el individuo con sus prácticas cotidianas, su historia personal y la herencia cultural que lo constituye como sujeto, participante y portavoz, del pasado histórico de un grupo social determinado. Esta relación es potenciada por la práctica teatral, dando lugar a una experiencia creativa que busca resolución en la construcción de ideas y pensamientos nuevos que amplíen las perspectivas del sujeto en el mundo.

En el montaje teatral *La Mujer Perfumada*, *el Cuerpo* como noción perdió su condición de herramienta, ya que esta característica, impide el acceso orgánico y natural de otro tipo de inteligencia pertinente para la comunicación de ideas propias durante el lenguaje de la representación. La ejecución y utilización instrumental del cuerpo desempeña una labor

limitada, reduciendo su uso a la simple reproducción de estructuras y formas desde una mirada superficial, la operatividad de la técnica teatral. Barba (1991), llama a este tipo de cuerpo:

...”otro cuerpo”, un cuerpo que utiliza técnicas distintas de las cotidianas, tan diferentes que aparentemente pierden todo contacto con estas. No se trata de técnicas extra-cotidianas, sino simplemente de “otras técnicas”. En este caso, no existe la tensión de alejamiento, no existe más esa especie de “energía elástica” que caracteriza a la técnica extra-cotidiana cuando se contrapone a la técnica cotidiana. En otras palabras no existe más relación dialéctica, solo distancia: la inaccesibilidad de un cuerpo virtuoso. (p.13)

El Cuerpo se manifestó como el **vínculo** que permite la interacción de factores pertenecientes al entorno, los imaginarios, las personalidades, supuestos y conocimientos previos de cada sujeto, posibilitando la reflexión y aprendizaje consiente de conocimientos, desde la sensación, la emoción, el movimiento y la acción, a lo largo de un proceso cognitivo conducente a descubrir y construir algo nuevo. Este es un cuerpo que no es lugar sino que da lugar. No un cuerpo objeto, un cuerpo persona que se define y redefine en la relación con los demás, en la interacción con otros cuerpos, re-generando pensamientos e ideas que doten de valor y significado a los elementos que constituyen sus perspectivas del mundo. En este sentido la idea del cuerpo como vínculo permite la aproximación a la idea de un cuerpo creador, mediante el cual establecer una amplia relación de entendimiento con el mundo. Respecto a esto Gutiérrez (2013), afirma: “La aprehensión del mundo es ante todo un proceso de percepción corporal, afectiva y emocional... Es en el cuerpo (“mente”) donde se puede encontrar una interacción más profunda con el mundo y el entorno que nos rodea...” (P.68).

Por consiguiente, desde la perspectiva de un cuerpo que emerge como vínculo el tipo de aprendizaje que emerge de esta experiencia se encauza en la re-significación de ideas y las implicaciones de su relación con el mundo, determinadas por la interacción sensible del sujeto con otros sujetos, y con los factores provenientes del entorno en que se ubican.

La “sensibilidad” cubre un amplio grupo de contenidos: lo sensorial, lo sensacional, lo sensitivo, lo sensato y lo sentimental junto con lo sensual. Incluye casi todo, desde el mero choque físico y emocional hasta la sensación misma, esto es, la significación de las cosas, presente en la experiencia inmediata. Cada término se refiere a alguna fase y aspecto real de la vida de una criatura organizada, en tanto que la vida se produce a través de los órganos de los sentidos. Sin embargo, la sensación -en el sentido de estar tan directamente incorporada a la experiencia que ilumina el significado de ésta- es la única que expresa la función de los órganos de los sentidos cuando se conduce a la plena realización. Los sentidos son órganos a través de los cuales la criatura viviente participa directamente de los sucesos del mundo que lo rodea. En esta participación, la maravilla y esplendor variados de este mundo se hacen reales para él, en las cualidades que experimenta. (Dewey, 2008, p. 25).

## **SEGUNDA RELACIÓN DE APRENDIZAJE**

### **- MEMORIA Y TERRITORIO**

La importancia que tuvo la llegada del Teatro a un territorio el cual no contaba con un antecedente teatral, ni proceso formativo alrededor de esta disciplina, radica en la facultad, implícita en este, de propiciar el encuentro dialéctico entre sujetos pertenecientes, o no, a un mismo grupo social. Para este caso en particular, *el Teatro* en la ciudad de Inírida, funcionó como un activador y revitalizador de la *memoria* colectiva de los habitantes de este territorio,

donde a través del lenguaje de la representación se pretendió recobrar el pasado y la historia mítica que los determina como sujetos portavoz de su cultura.

El lenguaje de la representación, fue el camino por el cual los participantes se encauzaron permitiendo la estructuración de sus pensamientos, recordando, rememorando, significando y resignificando la relación con su pasado ancestral y cosmogonía, de donde se desprende y en la que se despliega su comportamiento como seres habitantes de un territorio, sujetos que desde la intervención artística, encuentran correspondencia cultural con otros cuerpos y con el mundo.

La representación es el vehículo que nos permite construirnos y conocer, ya que sin ella no habría acopio común de conocimiento, no habría un universo simbólico que nos albergue, al cual arribarnos cuando nacemos, que nos precede en las marcas del lenguaje. Ese universo simbólico lo vamos descubriendo, explorando gracias al conocimiento que internalizamos, a estos significados heredados y a los nuevos que aportamos y transformamos por medio del lenguaje. (Frega, 2006, p. 22).

En esta medida, el montaje teatral la mujer perfumada, cumple su función como potenciador del mito narrado en la interpretación construida por el grupo de participantes ejecutantes de dicho montaje, posibilitando el reencuentro con el pasado ancestral que constituye la memoria cosmogónica de la población habitante de la ciudad de Inírida, aportando así, en la construcción de su identidad, indígena o no, enlazados por su empatía cultural y tradicional. “conocer es comprender aunque siempre a su vez implica transformar, aportar. Esta es la acción constante en nuestra realidad, en nuestro contexto con los demás, construir conocimiento, acopiarlo, transformarlo, es decir co-construir la realidad.” Frega. (2006) p. 20.

El montaje teatral “La Mujer Perfumada”, aporta un tipo de aprendizaje que potencia la sensibilidad del cuerpo de los ejecutantes y los espectadores, a través de la interacción de códigos comunes transformados en un lenguaje teatral, posibilitando su re-significación y comprensión desde nuevas perspectivas de pensamiento. Para lo cual, percibir al montaje teatral como un acontecimiento artístico en el que los participantes se dan lugar durante la experiencia conducida por el acto del recuerdo, es contemplar a la creación teatral como un espacio en el que se permite al sujeto establecer una relación de entendimiento consigo y con el mundo. Por lo tanto, *Recordar* es pensar, y pensar es participar, interactuar y relacionarse desde la necesidad primaria de comprender el mundo.

Por otro lado, el montaje teatral *La Mujer Perfumada* contribuyo, desde la exploración física, la elaboración de formas y la composición de imágenes guiadas por el lenguaje teatral, a la memoria y reconocimiento de los participantes como sujetos ligados a sus prácticas culturales y tradicionales en un contexto social particular, constituidos significativa y simbólicamente por la historia precedida en su pasado cosmogónico y herencia ancestral, fortaleciendo de esta manera, la reflexión sobre la identidad de los participantes en relación al territorio en el que desempeñan sus actividades y labores cotidianas. Promoviendo así, la necesidad por conocer y entender la importancia de las tradiciones que los precisa como habitantes vinculados en un marco social particular, correspondiente al hecho de: ser pobladores del territorio del Guainía, y por lo tanto, participantes, creadores e innovadores de los cambios y transformaciones que pueden generar como sujetos activos y pensantes, desde su accionar y arraigo consciente de las prácticas culturales y sociales instauradas en la ciudad de Inírida, para revitalizar su dignidad como sujetos constituyentes de una comunidad.



## **TERCERA RELACIÓN DE PRENDIZAJE**

### *-EL INTERCAMBIO CONSIENTE*

El *intercambio consiente* es el proceso mediante el cual el sujeto vincula a sí mismo, saberes procedentes de una disciplina determinada, del entorno social o de su herencia cultural. Este intercambio se produce durante un estado de atención y conciencia por parte del sujeto, mediante el cual logra jerarquizar y estructurar sus conocimientos, respondiendo a sus intereses y necesidades por entender, comprender o conocer algo en particular.

Bajo estas condiciones, el Cuerpo Creador emergió en los participantes, debido a sus necesidades por entender la vitalidad de los factores emanados del entorno cultural, tradicional y ancestral en que se ubicaban. Razón por la cual se dio la relación consiente entre estos elementos y las herramientas teatrales incorporadas durante la etapa formativa, siendo el “Cuerpo- Vínculo”, el posibilitador de esta relación, en donde se comprenden y emergen nuevas relaciones de pensamiento.

Este cuerpo-vínculo está determinado por la interacción consiente e intencional de los participantes-ejecutantes con los factores que les rodean y en los que se localizan (herramientas teatrales, prácticas tradicionales, herencia cultural, personalidades). Pero, es tan solo en la interacción con otros cuerpos, otros modos de pensamiento, otros intereses, otras miradas y perspectivas, en que la condición del cuerpo se define y revela su capacidad creadora.

La interacción consiente del sujeto con los factores de su entorno (sus costumbres, su herencia, cultural, su personalidad) posibilitan el proceso mediante el cual, en su relación

sensible con otros sujetos, se descubre como cuerpo en sí mismo y genera un espacio propicio para aprender y aprehender nuevos conocimientos.

El conocimiento es una construcción humana constante que realizamos dialécticamente con los otros mediante la interacción. Podríamos considerar la interacción como un proceso de transacción, de intercambio que realizamos. Cuando dos o más sujetos entran en este movimiento, lo que negociamos, lo que aportamos y lo que nos modifica uno a otro y viceversa son los significados. Son estos los que nos permiten comprender al próximo, tipificarlo y a su vez que ese otro nos comprenda, que por la expresión de la subjetividad nos atribuya un sentido, una significación. (Frega, 2006, p. 20).

Por lo tanto, podemos decir que de la experiencia entablada por el participante-ejecutante, con los factores pertenecientes al entorno, y a sus conocimientos previos, supuestos e imaginarios: se da un tipo de aprendizaje mediado por la interacción consiente, en donde emerge la idea de un cuerpo dispuesto para la creación, el cual vincula y establece nuevos conocimientos surgidos un acto reflexivo por parte del sujeto.

## **CUARTA RELACIÓN DE APRENDIZAJE**

### ***-LA REPRESENTACIÓN, VEHÍCULO DE APRENDIZAJE***

*“La representación es el vehículo que nos permite constituirnos y conocer, ya que sin ella no habría acopio común de conocimiento...”* (Frega, 2006, p. 22).

La representación teatral, contempla un sistema de códigos compuesto por signos verbales (tono, voz, ritmo, expresión) y no verbales (musicales, visuales, proxémicos)<sup>55</sup> que

---

<sup>55</sup> Ubersfeld, A. (1998). *Semiótica teatral*. Madrid; Ediciones catedra.

configuran y guían la manera en la cual se mueve, expresa y comporta el sujeto dentro un hecho escénico, concerniente a la técnica y principios propios del teatro tales como: el equilibrio, la presencia, técnicas extra-cotidianas, técnica vocal, la pre-expresividad, la acción física, entre otros. Todos estos comprendidos y vinculados, en y desde el cuerpo.

La representación está constituida por un conjunto de signos verbales y no verbales, el mensaje verbal figura en el interior del sistema de la representación con su materia de expresión propia..., comportando dos especies de signos: los lingüísticos, componentes del mensaje lingüístico, y los signos propiamente dichos... A ellos se unen otros códigos, gracias a los cuales pueden ser descodificados los signos no verbales... (Ubersfeld, 1998, p.23).

Como sistema de signos, que se construye y ejecuta de manera colectiva en la interacción, relación y dialogo, estos conforman un lenguaje por medio del cual se permite la comunicación entre los sujetos, instaurados dentro de un entorno de reciprocidad simbólica y significativa. A diferencia de otros sistema de códigos (lenguaje) como la lengua propia de un grupo cultural determinado, el lenguaje de la representación teatral, permite el ingreso y lectura de todo sujeto, sin interesar a que grupo cultural pertenezca, gracias a la condición polisémica del teatro, expandida durante la composición de imágenes o cuadros escénicos, tejiendo en forma variada los códigos verbales y no verbales, que posibilitan la representación y significación de algún elemento, objeto o persona que se localice en un espacio dispuesto para el hecho teatral.

En la representación, todo mensaje teatral exige, para ser descodificado, una multitud de códigos, lo que permite, paradójicamente, que el teatro sea entendido y comprendido incluso por quienes no dominan todos los códigos. Se puede comprender una pieza sin comprender la lengua o sin comprender las alusiones nacionales o locales, o sin captar un código cultural complejo o en desuso. (Ubersfeld, 1998, p. 23).

Dado lo anterior, se puede notar que: con la representación, se da un tipo de aprendizaje, en donde la interpretación de personajes articulados y encarnados por un sistema de códigos que se funden con los factores aportados por el entorno y particularidades de la personalidad de los ejecutantes, se elaboran nuevos conocimientos (ejecución de partituras y acciones físicas, dicción y proyección vocal, interpretación de textos, elementos provenientes del mito, etc...) y se posibilita la emergencia de pensamientos e ideas que, se significan en el contacto con otras miradas y perspectivas aportadas por sujetos participantes del hecho teatral.

Re-presentar es la posibilidad de volver a presentar un objeto en su ausencia desde otro código. Es un proceso por el cual los individuos podemos plasmar a partir de haber construido una imagen mental y traducirla a otro material. Es gracias a la representación que se puede ampliar la realidad ya que si no tuviésemos esta capacidad nos limitaríamos a señalar los objetos del mundo circundante, solo lo que poseemos a nuestro alrededor. Solo podríamos operar con objetos concretos que se encuentren en nuestro espacio y tiempo. (Frega, 2006, p. 22).

De acuerdo con esto, *la Representación* en el montaje teatral *La Mujer Perfumada*, se da como el vehículo posibilitador de procesos cognitivos, en los cuales los sujetos-ejecutantes dirigen y encausan su experiencia, articulados y expresados mediante códigos propios del lenguaje teatral como la acción, el movimiento intencional, y la composición de imágenes que se consolidan durante la correlación de sonidos, formas y atmosferas revestidas e impresas bajo una idea o pensamiento particular, emergido del interés de cada individuo pero, transformada en el diálogo corpóreo de un colectivo, manifestando así una manera de aproximarse y arribar al encuentro formativo.

De acuerdo a lo anterior, se concluye que en el proceso creativo del montaje teatral “La Mujer Perfumada” emerge:

❖ Un tipo de aprendizaje dado por la interacción sensible (los sentidos, la sensibilidad, lo sensitivo) entre un grupo de sujetos, donde sus imaginarios, supuestos, factores sociales y culturales, provenientes del entorno en el que intervienen, se vinculan al cuerpo provocando un impulso e interés por conocer algo nuevo, denotando así el carácter creador surgido en el cuerpo mismo; donde emergen *ideas* encargadas de definirlos como participantes de efemérides componentes y constituyentes del mundo, y en tal medida como sujetos detallados en un *Cuerpo-vínculo* que posibilita la significación y re-significación de sus realidades.

❖ Un tipo de aprendizaje dado en la acción de recordar, proporcionado por la necesidad particular del sujeto en querer comprender el mundo, llevándolo a entablar la relación e interacción consciente con otros, mediante códigos comunes (técnicas cotidianas y extra-cotidianas, comportamientos tradicionales y culturales), utilizados y transformados en una corporeidad que brinda la posibilidad de narrar, contar y expresar sus pensamientos, aportando con esto al entendimiento de su papel dentro del entorno social, cultural y ancestral donde se desenvuelve, al igual que a la confrontación del sujeto-participante con un pasado mítico donde a través de su reconocimiento revitaliza la memoria colectiva y contribuye a la construcción de la identidad de los habitantes del territorio en el cual se localiza.

❖ Un tipo de aprendizaje emergido en la interacción consiente (estado de atención y alerta) del sujeto, con los factores provenientes del entorno y su correlación

con otros cuerpos accionando en el espacio (escénico y de representación), en donde brotan nuevos conocimientos (concernientes al lenguaje teatral, a su pasado histórico y a su herencia tradicional y ancestral), significantes del mundo y de las relaciones que lo unen a los demás; como Cuerpo vivo y dispuesto a la creación, permitiendo así, la configuración de sus perspectivas culturales y sociales en las cuales circula, se desenvuelve y desarrolla.

❖ Un tipo de aprendizaje, conducido por la representación, donde a través de la interpretación de personajes, afrontados por el sujeto desde la técnica actoral, se funden factores aportados por el entorno y sus personalidades, posibilitando la emergencia y asimilación de ideas que amplíen sus perspectivas de la realidad, inmersas en la significación del hecho teatral.

❖ Un tipo de aprendizaje, que se configura en el análisis y reflexión del proceso de formación y creación de un acto escénico teatral en particular; donde se agrupan, estructuran y depuran conocimientos previos, supuestos y nuevos, convergiendo en la construcción de un texto teórico que consolida la evidencia y resolución, de una experiencia significativa en el autor.

## BIBLIOGRAFIA

- Barba, E. & Savarese N. (1990). *El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral*. México: Ediciones Alarcos.
- Barba, E. (1992). *La canoa de papel, tratado de antropología teatral*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Barba, E. (1997) Teatro. Soledad, oficio y revuelta. Buenos Aires: Editorial Catálogos.
- Bogart, A. Bigelow, M. & Smith, J. A. (2007). *Los puntos de vista escénicos, movimiento, espacio dramático y tiempo dramático*. Madrid, España: Asociación de directores de escena en España.
- Bogart, A. (2008). *La preparación del director, siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba.
- Bohm, D. (2002). Sobre la creatividad. Barcelona: Editorial Kairos.
- Dewey, J. (2008). El arte como experiencia. España; Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Efland, A. (2004). *Arte y cognición, la integración de las artes visuales en el currículum*. Barcelona: Octaedro, EUB.
- Eliade. M. (1991). *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Frega, A. (2006). *Pedagogía del arte*. Buenos Aires: Bonum.
- Grotowski, J. (1984). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Jiménez, A. Torres, A. (2006). *La práctica investigativa en ciencias sociales*. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/dcs.pdf>
- Le Breton, D. (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lecoq, J. (2004). *El cuerpo poético, una pedagogía de la creación teatral*. Barcelona: Alba.

Lewis, D. la técnica ilustrada de José limón. Recuperado de [es.scribd.com/doc/117454644/LA-TECNICA-ILUSTRADA-DE-JOSE-LIMON](https://es.scribd.com/doc/117454644/LA-TECNICA-ILUSTRADA-DE-JOSE-LIMON)

Martínez, M. (1996). *Comportamiento humano, nuevos métodos de investigación*. México: Trillas.

Ministerio De Cultura. Plan nacional de teatro, escenarios para la vida 2011-2015. Recuperado de [www.mincultura.gov.co/areas/artes/teatro-y-circo/plan-nacional-de-teatro/paginas/default.aspx](http://www.mincultura.gov.co/areas/artes/teatro-y-circo/plan-nacional-de-teatro/paginas/default.aspx)

Rosas, R. (2001). *Piaget, Vigotsky y Maturana, constructivismo a tres voces*. Buenos Aires: Aique.

Vigotsky, L. (2003). *La imaginación y el arte en la infancia, ensayo psicológico*. Madrid: Akal.