

Universidad Nacional  
Centro de Investigación Docencia y Extensión Artística-CIDEA  
Escuela de Arte Escénico

UNA METODOLOGÍA DE TRABAJO PARA LA DRAMATURGIA COLECTIVA, A  
PARTIR DE LOS PRINCIPIOS DE MAURICIO KARTUN Y SANTIAGO GARCÍA

Trabajo Final de Graduación para optar por el grado  
de Licenciatura en Arte Escénico

Presentado por:

BACH. FABIÁN ARGUEDAS ACUÑA

MODALIDAD: PASANTÍA

TUTORÍA: M.A. Mabel Marín Ureña

ASESORÍA: M.EL Julio Barquero Alfaro

ASESORÍA: MBA. Reinaldo Amien Gutiérrez

Campus Omar Dengo, Heredia, Costa Rica, 2024

## **Dedicatoria**

Quiero dedicar este proyecto de licenciatura a mi familia, y en especial a mis padres, quienes desde el primer día en que decidí estudiar teatro, me han brindado amor y apoyo incondicional.

## **Agradecimientos**

En primera instancia quiero agradecer profundamente a mi familia y en especial a mis padres, por el infinito amor y apoyo incondicional a lo largo de mi carrera, especialmente, en la realización de mi proyecto de licenciatura.

Quiero agradecer a mi novia, Nikole Mora, por su paciencia y apoyo durante la realización de mi proyecto de licenciatura. Incluso a la distancia siempre estuvo a mi lado en los momentos más difíciles. Ella siempre estuvo presente, por lo que no tengo palabras para agradecer su entrega y amor incondicional.

Asimismo, deseo expresar mi más sincero agradecimiento a Mabel Marín, cuya dedicación y apoyo han sido fundamentales en cada etapa de este proyecto. Desde que le compartí mi deseo de hacer una pasantía, Mabel ha estado a mi lado, guiándome, brindándome su tiempo y trabajo. No solo me apoyó en lo académico, sino también me ha impulsado a crecer como persona y profesional, siempre disponible para resolver mis dudas sobre el proyecto, el ámbito laboral y la vida misma.

Agradezco profundamente a mi lector, Julio Barquero, quien me ha enseñado valiosas lecciones tanto sobre la vida, la universidad y el teatro. Su apoyo constante ha sido una fuente de motivación en los momentos difíciles. Esto me ha impulsado a crecer en lo laboral, profesional y personal. Desde el inicio de este proyecto me acompañó con dedicación al brindarme su respaldo, desde la idea de realizar una pasantía hasta la última página de este proyecto. Su presencia y orientación han sido claves, siendo un gran facilitador, guía y lector excepcional a lo largo de todo este proceso.

De la misma manera, le expreso mi más sincero agradecimiento a Reinaldo Amien. Su guía, apoyo y compañía en valiosos proyectos profesionales fueron fundamentales para mi crecimiento, tanto académico como personal. Siempre me motivó a seguir adelante y a confiar

en mis capacidades, lo cual ha dejado una huella imborrable en mi formación. Agradezco profundamente cada enseñanza y cada palabra de aliento que me brindó.

A Diego Paul San Martín Arévalo y Rocío de Lourdes Pérez Escalante por el acompañamiento en Cuenca y además de servirme como un puente entre la Universidad de Cuenca de Ecuador y Universidad Nacional de Costa Rica.

A René Zabala Lasso y María Sol (Mashol) Rosero Mosco por ser mis tutores y facilitadores académicos en la escuela de Artes escénicas en la Universidad de Cuenca.

A Santiago Motoche Carrión y Karina Neppas Jiménez por ser los intérpretes del proyecto. A la familia Armijos Gómez por los meses que me hospedaron en Cuenca con mucho amor y cariño.

También le extiendo un profundo agradecimiento a Alejandro Matailo, quien fue un compañero incondicional durante mi estancia en Cuenca. Desde el primer momento me ayudó tanto en las situaciones relacionadas con la universidad, como en la vida diaria en la ciudad. Siempre estuvo dispuesto a apoyarme en cualquier circunstancia y su compañía fue fundamental para que mi experiencia en Cuenca fuera más llevadera y enriquecedora.

Finalmente, un agradecimiento especial a mi perrita Cami, quien ha sido mi fiel compañera en todo momento durante este proyecto. Sin importar si era mañana, tarde, noche o madrugada, ella siempre ha estado a mi lado.

Gracias Dios por acompañarme en este proyecto de Licenciatura

## Índice de Contenidos

Dedicatoria .....	2
Agradecimientos.....	3
Índice De Tablas Y Figuras.....	8
Capítulo I.....	10
INTRODUCCIÓN .....	10
ANTECEDENTES.....	12
<i>La Creación Colectiva Y El Rol Del Dramaturgo(A)</i> .....	12
<i>Pioneros</i> .....	14
<i>Investigaciones Recientes</i> .....	18
Capítulo II .....	24
MARCO REFERENCIAL.....	24
<i>Conceptos Claves</i> .....	24
<i>Principios Dramatúrgicos Según Mauricio Kartun</i> .....	25
<i>Proceso De Creación Colectiva Según Santiago García</i> .....	32
Capítulo III .....	41
ETAPA I: PRINCIPIOS DRAMATÚRGICOS Y DE CREACIÓN COLECTIVA .....	41
<i>Etapa De Reconocimiento</i> .....	42
<i>Etapas Detonadoras</i> .....	43
<i>Etapa De Investigación</i> .....	43
<i>Etapa De Creación</i> .....	45
<i>Resultados De Etapa I</i> .....	46
ETAPA II: LA GUÍA: UN POSIBLE NORTE PARA LA DRAMATURGIA COLECTIVA .....	48

<i>Planeamiento</i> .....	48
<i>Ejecución</i> .....	49
<i>Resultados De La Etapa Ii</i> .....	57
ETAPA III: LA ESCENA.....	57
<i>Semana 1</i> .....	59
<i>Semana 2</i> .....	62
<i>Semana 3</i> .....	64
<i>Semana 4</i> .....	66
<i>Semana 5</i> .....	70
<i>Semana 6</i> .....	71
<i>Semana 7</i> .....	72
<i>Semana 8 Y Semana 9</i> .....	73
<i>Tutorías</i> .....	74
<i>Muestras</i> .....	74
<i>Reflexiones Grupales</i> .....	74
<i>Factores Por Tomar En Cuenta</i> .....	77
<i>Resultados</i> .....	79
ETAPA IV: REGISTRO DE LA PUESTA EN ESCENA .....	80
<i>Ficha Técnica</i> .....	80
<i>Sinopsis</i> .....	80
<i>Análisis Inicial</i> .....	81
<i>Referentes Artísticos</i> .....	82
<i>Escenografía</i> .....	83
<i>Utilería</i> .....	84
<i>Vestuario</i> .....	84

<i>Iluminación</i> .....	88
<i>Propuesta De Sonido</i> .....	90
<i>Diseño De Movimiento</i> .....	91
Conclusiones .....	92
KARTUN Y GARCÍA EN UNA SOLA MESA .....	92
TODOS Y TODAS PODEMOS ESCRIBIR .....	94
DE LA PALABRA A LA ESCENA.....	96
Recomendaciones: Disfrutar El Proceso .....	97
TEORÍA.....	97
ESCRITURA.....	98
Referencias Bibliográficas .....	99
Anexos.....	102
ANEXO 1: EJERCICIOS .....	102
ANEXO 2: ENTREVISTAS REALIZAS A LAS PERSONAS INTÉRPRETES.....	114
ANEXO 3: TEXTO FINAL DE LA PUESTA EN ESCENA.....	123

## Índice de Tablas y Figuras

<b>Tabla 1</b> .....	42
<b>Tabla 2</b> .....	43
<b>Tabla 3</b> .....	44
<b>Tabla 4</b> .....	45
<b>Tabla 5</b> .....	58
<b>Tabla 6</b> .....	88
<b>Tabla 7</b> .....	89
<b>Tabla 8</b> .....	90
<b>Tabla 9</b> .....	102
<b>Tabla 10</b> .....	60
<b>Tabla 11</b> .....	62
<b>Tabla 12</b> .....	63
<b>Tabla 13</b> .....	64
<b>Tabla 14</b> .....	65
<b>Tabla 15</b> .....	66
<b>Tabla 16</b> .....	66
<b>Tabla 17</b> .....	66
<b>Tabla 18</b> .....	67
<b>Tabla 19</b> .....	68
<b>Tabla 20</b> .....	68
<b>Tabla 21</b> .....	61
<b>Tabla 22</b> .....	61
<b>Tabla 23</b> .....	63
<b>Tabla 24</b> .....	64

<b>Tabla 25</b> .....	69
<b>Tabla 26</b> .....	70
<b>Tabla 27</b> .....	70
<b>Tabla 28</b> .....	71
<b>Tabla 29</b> .....	71
<b>Tabla 30</b> .....	72
<b>Tabla 31</b> .....	73
<b>Tabla 32</b> .....	73
<b>Figura 1</b> .....	46
<b>Figura 2</b> .....	46
<b>Figura 3</b> .....	49
<b>Figura 4</b> .....	50
<b>Figura 5</b> .....	53
<b>Figura 6</b> .....	83
<b>Figura 7</b> .....	84
<b>Figura 8</b> .....	85
<b>Figura 9</b> .....	86
<b>Figura 10</b> .....	87
<b>Figura 11</b> .....	87
<b>Figura 12</b> .....	91

## Capítulo I

### Introducción

En el 2015 inicié mi formación profesional en Artes Escénicas. Paralelamente tomé la decisión de unirme al grupo de teatro Sewak del Centro de Estudios Generales de la Universidad Nacional, con el propósito de poner a prueba lo que iba aprendiendo en mi formación académica. En Sewak conocí la Creación Colectiva y me llamó la atención esta forma horizontal de crear escénicamente una pieza teatral. Durante los siguientes años, como estudiante de teatro y participante de Sewak y a partir de un interés personal en la dramaturgia, me empecé a cuestionar dónde está la figura del dramaturgo en la Creación Colectiva. ¿Cómo se construye en colectivo un texto? ¿Todos los integrantes del colectivo pueden ser parte de la función del dramaturgo? Si un integrante del colectivo asume la labor de escritura: ¿cómo podemos ver al dramaturgo escribiendo junto al grupo de trabajo?, ¿cómo podemos verlo de manera activa creando y jugando en el proceso creativo?, ¿cómo se registra la dramaturgia creada escénicamente?, ¿quién es el responsable de orquestar, organizar, hilar y estructurar todas las propuestas dramáticas?, entre otras interrogantes.

A partir de mi interés por responder estas preguntas es que decidí enfocar este Trabajo Final de Graduación (TFG) en una metodología de trabajo para la creación dramática colectiva, con el objetivo de diseñar y probar estrategias, las cuales permitan que el dramaturgo/participante, a partir de sus conocimientos y manejo de técnicas, pueda aportar para que la dramaturgia colectiva tenga una mejor calidad artística.

Así, esta investigación desarrolló un estudio sobre los métodos de creación dramática colectiva del director colombiano Santiago García y el investigador y dramaturgo argentino Mauricio Kartun. Puesto que ambos métodos o formas de trabajo distan de la metodología aristotélica tradicional de dramaturgia escrita, lo cual le da otras funciones al dramaturgo en las que no solo se dedica a escribir, sino que más bien le proponen otras formas de escritura

creativa. A partir de la unión de ambos pilares teóricos se generó una propuesta de ejercicios escénicos prácticos para potenciar la creatividad y las propuestas escénicas del colectivo.

El primer objetivo de esta investigación se enfocó en estudiar y extraer las etapas importantes de Mauricio Kartun y Santiago García, específicamente, en temas de escritura dramática y procesos de creación artística de forma colectiva, para luego realizar un trabajo de análisis y comparación para extraer los conocimientos más relacionados con mi investigación. El segundo objetivo fue realizar una guía de trabajo, que contuviera ejercicios de escritura dramática y ejercicios de trabajo escénico, los cuales dieran lugar a una estructura de creación escénica a partir de los ejercicios. El tercer objetivo fue aplicar y ejecutar la guía de trabajo y por último realizar una sistematización del proceso de investigación.

Para alcanzar el objetivo de la aplicación de la guía de trabajo realicé una pasantía internacional en la Universidad de Cuenca, en Ecuador. Allí me inserté en el curso “Investigación del proceso creativo centrado en procesos de puesta en escena II”, el cual estaba enfocado en lograr que las personas estudiantes apliquen sus herramientas de análisis e investigación en la creación y producción de una obra escénica.

Después de tres meses de investigación y creación artística se presentaron los resultados en el festival: “La Estrafalaria”. Este es un espacio en donde se presentan obras de estudiantes avanzados de la carrera de Artes escénicas de la Universidad de Cuenca, artistas internacionales y nacionales, talleres, mesas de diálogo y clases maestras. El festival se desarrolló el 20 y 21 de junio de 2023 en la sala Alfonso Carrasco y la Sala de Danza de la Escuela de Danza y Teatro de la Universidad de Cuenca.

La presentación del 20 de junio fue de carácter escénico y la del 21 de junio fue una mesa de diálogo en donde se compartió el proceso creativo, los hallazgos, recomendaciones y conclusiones de la investigación.

Esta labor será un recorrido en el que, en primer lugar se recopilaron los antecedentes del proyecto. Luego se realizó un análisis comparativo sobre las teorías de Mauricio Kartun y Santiago García. Posteriormente, se elaboró el diseño de una guía que incluye ejercicios prácticos para la dramaturgia colectiva y la construcción de escenas. También, se expusieron los resultados de la aplicación de estos ejercicios y la sistematización de las escenas presentadas en el festival La Estrafalaria. Finalmente, el documento cierra con las conclusiones y recomendaciones derivadas de todo el proceso de investigación.

## **Antecedentes**

### ***La Creación Colectiva Y El Rol Del Dramaturgo(A)***

La Creación Colectiva nace en la década de los sesenta y setenta en Colombia como “un movimiento cultural que cuestionó la historia nacional y sus sucesos políticos y que rechazó el colonialismo ideológico dominante en el medio artístico [...], se asumió como una corriente autónoma que desarrolló la vitalidad de la cultura latinoamericana y las potencialidades de su patrimonio multiétnico” (Sánchez, 2016, p.132).

La Creación Colectiva se desarrolló como una metodología teatral que empezó a cuestionar las formas tradicionales de hacer teatro, cambiando desde las funciones de producción hasta la forma de engranar las obras. Así, esta metodología generó un hito en la historia del teatro en Latinoamérica, no solo por su renovación a las formas de hacer teatro, sino también por su carga política, así lo menciona Musitano (2016):

La creación colectiva es una forma de producción que adquiere legitimidad en el siglo XX, entre las décadas de los sesenta y setenta, y se define en relación con la neovanguardia. Es más que un cambio de modalidad creativa, pues es el resultado de una acción política transformadora y de postulados estéticos transgresores. Por ello no es redundante decir que se produce "creación colectiva" cuando se unen las dos vanguardias y se cuestionan las formas y roles tradicionales del teatro, es decir cuando

se opone a los modos elitistas o alienantes de producción. (p.1)

En ese momento Colombia vivía una fuerte crisis política por el choque entre los dos partidos políticos más tradicionales, crisis que explota con la muerte de Jorge Eliecer Gaitán (alcalde de la ciudad de Bogotá). Esto desató una ola de violencia, cuya suma de otras problemáticas generó el descontento del pueblo, el cual sale enfurecido a destruir todo lo que existe en la ciudad y obliga al gobierno a construir un cambio. Tiempo después del asesinato y las guerras que sufría el pueblo Colombiano se generaron movimientos campesinos que se defendían de la fuerza militar del gobierno, creando de esta forma un debilitamiento del sector agro y la suma de más desigualdades. Seguidamente de las convulsas situaciones políticas se crean las guerrillas, las cuales traen un clima de violencia que suma al país problemáticas tales como: narcotráfico, extorsión y delincuencia común. Así Esquivel (2014) explica el contexto social:

La guerra bipartidista generó movimientos campesinos liberales que se defendían de las represivas fuerzas militares representantes del conservadurismo. A estas convulsas circunstancias se suma la desigualdad, el debilitamiento del agro como consecuencia de la emigración a la ciudad ocasionada por la guerra y la llegada de las influencias socialistas del momento. Condiciones que son abono fértil para la posterior creación de las guerrillas campesinas de las FARC (1964), el ELN (1964) y el EPL (1965), organizaciones asociadas al marxismo---leninismo y con las que se perpetúa el clima de violencia en el país. Situación agravada además años después, por el vínculo que dichos grupos insurgentes, perdidos en el laberinto de sus programas ideológicos, han establecido con el mundo del narcotráfico, la extorsión y la delincuencia común. (p.27)

La Creación Colectiva representó un espacio de convergencia y denuncia, donde el escenario era un espacio de convivencia entre artistas profesionales y la comunidad, ya que existía una necesidad de expresar y denunciar las problemáticas sociales, para visibilizar las

dificultades del contexto que estaba enfrentando el país.

La Creación Colectiva inicia en Colombia y se expande por toda Latinoamérica como una fuerza creativa que convoca, trae a escena y dialoga asuntos de relevancia social, al mismo tiempo que cuenta lo que cada miembro del proceso de creación colectiva quiere expresar. Musitano (2016) menciona que: “Las creaciones colectivas a las que nos referimos, en el contexto latinoamericano, representan tensiones entre lo históricamente dado y lo instituido como proyecto futuro, revelan lo comunitario y su conflictividad frente a lo subjetivo, de lo tradicional ante lo innovador y experimental” (p.2).

Como se señaló anteriormente, la Creación Colectiva ha evolucionado y experimentado modificaciones tanto en su ejecución como en su práctica. En su momento, representó un cambio significativo, ya que el trabajo teatral no era tan colaborativo como lo es en la actualidad. A pesar de los cambios, la Creación Colectiva y su historia siguen vigentes, pues continúan aportando nuevas formas teatrales en los procesos de montaje, escritura y reflexión. Además, siguen siendo una herramienta importante para abordar de forma teatral temas sociales, tanto a nivel comunitario como a nivel nacional o internacional.

### ***Pioneros***

Los pioneros de la Creación Colectiva fueron Enrique Buenaventura (1925-2003) y Santiago García (1928-2020). Cardona y Torres (2021) los describen como dos grandes maestros que se encargaron de construir y desarrollar una metodología basada en el juego y la improvisación, tratando de llevar al límite todas las habilidades creativas, siempre y cuando estas enriquezcan el trabajo escénico. Ambos buscaron la creación de una estética propia, así como la experimentación e investigación artística en torno a la realidad Colombiana.

## **Enrique Buenaventura.**

*“Para Buenaventura la base fundamental del concepto teatral es su función social” (Maltodano, 2005, p.14)*

Uno de sus grandes aportes fue como docente, preocupándose por los procesos de formación actoral, buscando que fueran completos, integrales y conscientes, siempre cuestionando las formas, métodos y cómo podría mejorar la enseñanza teatral. Creándose siempre preguntas en torno a la producción teatral en Colombia, desarrolla propuestas en las que incluye desde la enseñanza y aprendizaje teatral hasta la práctica artística, y desarrolla procesos creativos que concluyen con un espectáculo teatral, que trae no solo la puesta en escena sino que también aporta diálogo, reflexión y la visión de un artista que se complementa con un colectivo, con un contexto social y que se interesa en la investigación escénica. Sus aportes llegaron a revolucionar tanto los espacios de enseñanza teatral, como los culturales a nivel universitario, para dotarlos de artistas completos no solo a nivel artístico, sino también a nivel social.

Menciona Cardona (2021) sobre las tareas de Buenaventura como docente:

El maestro Enrique Buenaventura buscaba provocar siempre en los estudiantes un discurso autónomo que los ayude a tomar posturas críticas y creativas frente al teatro, la vida y el arte, por lo tanto, le propone a sus estudiantes seguir a lo largo de un semestre y sucesivas preguntas o problemas frente a la formación del actor, en tanto considera que la universidad, por su carácter de universitas es el espacio propicio para interrogarse y formularse este tipo de preguntas, siendo fundamental la producción autónoma de los materiales, la indagación teórica, el estudio crítico de autores y movimientos, elementos centrados en el taller-laboratorio. (p.169)

Parte de la investigación “El oprimido sobre las tablas o la (R)Evolución de la creación colectiva en Colombia y Brasil” (2016) de Ana Sánchez de Sousa, cita la importancia del

trabajo de Buenaventura y sus aportes al teatro Latinoamericano, destacando que su metodología tiene acercamiento a otras disciplinas y sus aportes no fueron solamente a nivel artístico, sino que también significaron una fuerza que impulsó al arte teatral de la época. Con respecto a la obra de Buenaventura, Sánchez (2016) señala que:

Su prolífica obra dramática y teórica, nutrida de un rico patrimonio cultural multiétnico, así como de los aportes de las ciencias sociales y de las prácticas dramatúrgicas occidentales, confirma el maridaje del teatro colombiano con un proceso revolucionario de liberación que ha influido en el quehacer escénico de otros países latinoamericanos, en la segunda mitad del siglo XX. (p.110)

Específicamente, mi interés en la Creación Colectiva está enfocado en el rol del dramaturgo y cómo ha evolucionado su quehacer dentro de esta metodología, tomando diferentes funciones y compartiendo su labor con todos los integrantes de un colectivo. El trabajo del dramaturgo se expande al conseguir desarrollar en colectivo nuevas propuestas, mientras su labor se trata de orquestar, guiar y aportar al igual que cualquier integrante del grupo, como lo menciona Sánchez (2016): “La creación colectiva no excluyó ni reemplazó al dramaturgo procurando, en cambio, complementar con él su labor y enriquecer sus propuestas” (p.142).

Mario Cardona profesor e investigador, que se ha encargado de estudiar todos los aportes de Enrique Buenaventura, habla de que la metodología de él agota todas las formas teatrales para trabajar el texto, exprimiendo por completo lo fundamental para obtener un análisis de diferentes perspectivas y no quedarse con una sola versión del texto. Cardona (2009) detalla que: El método [de Creación Colectiva] encara el texto no como concepto o como literatura, lo hace como conflicto y al ser problematizado busca la historia, la anécdota, el tema, para, de este modo, enfrentarlo con el análisis, tanto práctico como teórico. Al respecto, dice Buenaventura en este documento: “lo importante, sin embargo, es que hemos

encontrado un camino para utilizar el teatro universal en la tarea de crear un teatro propio y hemos ampliado y mejorado ese camino...” (p.111).

### **Santiago García.**

Santiago García, contemporáneo de Buenaventura, fue un artista polifacético que buscaba un teatro, el cual partiera del juego y la improvisación para después llegar a la teoría, análisis y reflexión. Así lo expresa Cardona (2021): “Santiago también se preocupó e investigó en cuanto al entrenamiento del actor teniendo en cuenta que siempre se ha de partir de lo práctico, lo inmediato y espontáneo y luego lo teórico, la reflexión y el análisis que irán interviniendo en dicha praxis” (p.164). Además, le interesaba investigar la eficacia de la teoría teatral en relación con el contexto social. Como docente se enfocó en formar artistas que lograran tener herramientas artísticas sensibles a su realidad.

Las obras de Santiago García se valían de su entorno para construir en escena y así desarrollar un tipo de teatro único y actual a las realidades en las que se construía, siempre partiendo del campo de la experimentación y el juego. Menciona Cardona (2021) que:

...su búsqueda continua es con la experimentación que lo lleva a la invención para plasmar las imágenes teatrales en la escena, las formas, los objetos y los pensamientos por lo que en su labor siempre empezaba por las observaciones críticas para luego pasar a la descripción del trabajo colectivo. (p.163)

Su idea era generar un teatro diferente con otras formas de hacer teatro, impulsadas por la búsqueda de un artista crítico, que se cuestione por medio de la investigación artística y el desarrollo de reflexiones a través de la praxis teatral. Prada (2017) apunta: “Sin duda, el maestro Santiago García ha construido con gran coraje una de las bases del teatro colombiano contemporáneo, permitiendo la libertad y el placer de llevar a cabo inolvidables piezas” (p.184).

## *Investigaciones Recientes*

### **Reescrituras Teatrales: Relación Dialógica/Intertextual En La Creación Escénica Colectiva” (2015) De Sol Rodríguez Y Cintia Miraglia.**

A partir de la instauración de la Creación Colectiva como otra forma de hacer teatro, muchas agrupaciones a lo largo de Latinoamérica han experimentado y utilizado esta como un método para el trabajo escénico, así como diversos investigadores han estudiado y profundizado en la materia. Después de una exhaustiva revisión decidí seleccionar como antecedentes dos trabajos de investigación y mi experiencia en Teatro Sewak (grupo teatral que trabaja bajo la Creación Colectiva), debido a que por sus características, estos se relacionan más con mi propuesta de proyecto. Por ende: “Reescrituras teatrales: Relación dialógica/intertextual en la creación escénica colectiva” (2015) de Sol Rodríguez y Cintia Miraglia, profesoras de la Universidad Nacional de la Artes (Argentina); y la tesis “Teatro Universitario: Una experiencias colectiva en el abordaje prospectivo de Centroamérica” (2014) del académico Julio Barquero (Costa Rica) serán las consultadas.

La investigación de Rodríguez y Miraglia fue expuesta en el marco del IV Congreso Internacional de Teatro, organizado por la Universidad Nacional de la Artes en Argentina, en la cual exponen un proceso creativo en el que los integrantes del colectivo tuvieron la oportunidad de trabajar con estrategias cercanas a la dramaturgia colectiva.

Las investigadoras detallan que:

Desde los roles que cada una de nosotras ocupamos dentro del proyecto (dramaturgia y dirección) propusimos y asumimos una manera particular de abordaje, tanto para el proceso de escritura de la obra como para el trabajo de la dirección. En ambos casos coincidimos en el deseo de construir de manera colectiva y potenciar el proceso creativo a partir de una polifonía de voces: Las voces de los actores en el campo de ensayo, de las propuestas de la dirección y de la pluma dramaturgica. (Rodríguez y

Miraglia, 2015, p.71)

Específicamente, el proceso consta de tres etapas: la primera se basa en improvisaciones a partir de una obra ya escrita con el fin de escribir un material, el cual funciona de referencia para crear, desarrollar y analizar para una selección en colectivo. Dicho material se va encontrando en los espacios de ensayo visitando cada tanto las técnicas de la improvisación. En la segunda etapa se realiza la tarea de la escritura de la obra, cuyo material proviene del trabajo de los actores en cada ensayo y la tarea se enfoca en organizar todo el material, tomando en cuenta las propuestas de dirección junto con la creación propia de quien va desarrollando el texto dramático, el mismo se escribe durante el ensayo. Finalmente, en la tercera etapa de montaje se crea un texto, el cual queda como un elemento funcional para el montaje de la obra, una especie de mapa que funciona para la construcción del espectáculo. Las investigadoras mencionan que:

Luego de una primera etapa de improvisaciones y acopio del material textual y escénico que fue apareciendo en el campo de ensayo, a partir de los tres textos de base, pasamos a una segunda etapa donde la escritura de la obra se articuló no con los textos producidos desde la improvisación sino a partir de ellos. En este sentido, no se trata de una obra escrita colectivamente sino de una dramaturgia que se organiza a partir del trabajo de los actores durante los ensayos, de las propuestas de la dirección y de la propia creación de quien lleva adelante la escritura de la obra. Es en este aspecto, donde consideramos que el proceso tiene características de creación colectiva, sin serlo en su totalidad. (Rodríguez y Miraglia, 2015, p.70)

Una dinámica importante a resaltar con respecto a esta investigación son los momentos de la escritura del texto, siendo esta una estrategia que funciona como antecedente, ya que presenta un trabajo dramático que en colectivo sucede de manera constante.

Las tareas de elaboración de los textos están presentes en el ensayo, no sucede de

manera aislada y no es una sola persona encargada de escribir sino que es un proceso en donde pasan por diferentes roles dramáticos. Esto hace que el texto escrito se nutra y se construya de forma que la idea sea la misma que arroja la muestra del trabajo y no suceden dos trabajos alejados que serían el texto y la obra escénica. Cabe mencionar que en el proceso:

En relación al campo específico de la dramaturgia, el armado del texto se fue dando a lo largo del proceso de ensayos. La escritura sucedía durante los ensayos, no antes ni después de ellos. Al igual que la dirección, al principio se trató sólo de observar qué es lo que sucedía en las improvisaciones y tomar nota de ello. Después de todo, la dramaturgia es siempre la tarea de estructurar una secuencia de acciones, y armar puentes entre los diferentes fragmentos que aparecen durante el proceso de investigación escénica. (Rodríguez y Miraglia, 2015, p.70)

**Teatro Universitario: Una Experiencia Colectiva En El Abordaje Prospectivo De Centroamérica” (2014) De Julio Barquero.**

Julio Barquero, académico de la Universidad Nacional, realizó una investigación que consistió en trabajar con un grupo de estudiantes universitarios, los cuales pasaron por un proceso artístico en el que recibieron herramientas teatrales para generar un criterio que les permitiera articular sus discursos a partir de dinámicas teatrales. Funciona como antecedente, ya que es una investigación que involucra a un grupo de estudiantes a los que se les dan herramientas técnicas de carácter teatral para el desarrollo de una práctica artística, en donde crean en colectivo y desarrollan sus habilidades creativas para fortalecer sus propuestas escénicas.

Barquero (2014) indica que su trabajo consistió en:

El abordaje escénico, contestatario y participativo que las técnicas teatrales propuestas ofrecieron, estuvieron en función de entrenar técnicamente a los y las participantes con herramientas teatrales y políticas para el empoderamiento de sus criterios, la

articulación de discursos y de la dinámica grupal interna, sumado al enfoque integral y humanista por medio del arte. (p.29)

El trabajo hecho por Julio Barquero consistió en acercar a estudiantes a prácticas artísticas que les permitieron explorar, jugar e investigar, dejando que el proceso creativo construyera un diálogo entre la práctica y la teoría. En cada etapa los estudiantes avanzaban junto con el colectivo, y el facilitador del proceso era el encargado de ir ofreciendo herramientas para que lograran alcanzar un resultado escénico de creación colectiva, el cual fue mostrado al público general. El trabajo de Barquero me sirvió como antecedente, ya que se desarrolló con estudiantes universitarios y con las metodologías de la Creación Colectiva.

Barquero (2014) menciona que su propuesta de trabajo consistió en:

El trabajo realizado comprendió etapas de exploración, investigación, generación de conocimientos, traducción a lenguaje escénico, muestra del material al público, realización de instrumentos de opinión y sistematización de la experiencia. Cada una de estas etapas tuvo fundamento a partir de las percepciones y aportes que el colectivo de estudiantes, facilitador del proceso y espectadores de la puesta, ofrecieron en el proceso de dirección, escenificación y registro de la experiencia. (p.9)

Esta investigación como antecedente resulta relevante, ya que ofrece un método que refleja una dinámica en la cual existe un facilitador que otorga un espacio de investigación escénica, pues comparte herramientas teatrales para que se construya de forma colectiva todo el proceso creativo. Esta posibilidad es una forma de crear desde la Creación Colectiva, tomando en cuenta etapas muy específicas, sabiendo que la Creación Colectiva no solamente es una metodología de montaje escénico, sino que también es una metodología de investigación artística.

La investigación de Julio Barquero en 2014, además de ser un proyecto que planteó la experimentación de diferentes dinámicas y prácticas teatrales, se convirtió en el origen del

grupo de teatro Sewak. Teatro Sewak es un espacio donde los y las estudiantes de diferentes carreras de la Universidad Nacional de Costa Rica, por medio de prácticas teatrales dadas por la metodología de la Creación Colectiva, pueden tener diferentes experiencias escénicas como montajes, talleres y actividades académicas relacionadas al teatro. De esta forma Sewak desde sus inicios hasta la actualidad ha utilizado la Creación Colectiva como metodología para la creación de los diferentes montajes durante estos últimos 10 años, que el grupo ha estado activo. Gracias a ello ha creado diferentes procesos creativos, donde su enfoque ha sido colectivo, participativo y experimental. Sewak ha evolucionado la forma en la que aplica la Creación Colectiva como lo es en la selección de temáticas, el trabajo con los textos teatrales y las diferentes propuestas de montaje adaptadas a los estudiantes que participan en el grupo, lo que permitió enriquecer la experiencia creativa y escénica.

La experiencia más cercana con relación al rol del dramaturgo en la Creación Colectiva, han sido los procesos creativos en los que he participado con el grupo de teatro universitario Sewak. En Sewak las dinámicas han sido muy variadas, los roles que han tenido tanto el director como dramaturgo van desde escribir la obra, reescribir escenas de diferentes textos o darle un tratamiento del texto como punto de partida o detonador creativo.

Las labores de dramaturgo y director se mantienen de forma activa en cada ensayo. Ellos aportan desde sus habilidades, por ejemplo, como director se trabaja el texto de forma en la que él los modifica para que el mensaje y discurso del colectivo estén presentes. En la obra *Nos-otros* presentada en el 2017, el texto se fue creando de manera colectiva en cada ensayo. Los textos eran productos que se construían en diferentes ejercicios de improvisación. Para el trabajo de la obra *Amores mudos y otros silencios* presentada en el 2018, se repartían al colectivo escenas de diferentes autores y a lo largo del proceso se modificaron según las necesidades colectivas del grupo y el texto. Diferente fue el caso de la obra *Anestesia* presentada en el 2020, en donde el director escribió los textos. Luego, debido a la pandemia,

Teatro Sewak adaptó el texto de la obra *Nos-otros* y lo presentó en podcasts en el 2021. Este trabajo se desarrolló como una dramaturgia colectiva. En este caso tuve la oportunidad de escribir varias escenas en las que tenía insumos de los compañeros, comentarios y recomendaciones. Varios textos yo los escribí y los compañeros los modificaban o les agregan más material. *Nerium Park* fue la obra que presentó Sewak en el 2022. Para esta ocasión se trabajó con el texto ya escrito por el autor Josep María Miro, así en este proceso creativo se realizaron muchas improvisaciones a partir del texto, pero siempre se regresaba al texto original o tenía sus modificaciones según el contexto costarricense.

Conocer el rol de dramaturgo dentro de la Creación Colectiva me ha dado la oportunidad de darle valor a la figura del dramaturgo y ver cómo su labor de escritura sirve para orquestar material potenciador de propuestas escénicas, y así guiar el proceso práctico e investigativo, para tener ese manejo técnico del tratamiento, análisis y desarrollo de un texto, ya sea que el texto se empiece desde cero o que se inicie con uno ya escrito.

## Capítulo II

### Marco referencial

#### *Conceptos Claves*

Para iniciar con los aspectos teóricos de la investigación hay que definir conceptos claves que son importantes y necesarios delimitar para este proceso de investigación.

#### **Dramaturgia.**

Para el concepto de dramaturgia me baso en la definición planteada por Pavis (1998), donde señala que en:

Su sentido más general, es la técnica (o ciencia) del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, ya sea inductivamente, a partir de ejemplos concretos, o deductivamente, a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone la existencia de un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente. (p.139).

#### **Escritura.**

La escritura se podría tomar como parte de los núcleos que existen en esta investigación, ya que es una de las prácticas más fundamentales a estudiar de manera teórica y práctica. Usualmente la palabra *escritura* está asociada al género literario y por lo tanto, inmediatamente se relaciona con un texto escrito, sin embargo; en el ámbito teatral podemos trabajar con la *escritura escénica*, donde no necesariamente hay presencia de un texto escrito.

De forma consecuente, es fundamental establecer la definición de *escritura* dramática y *escritura* escénica. Por *escritura dramática* vamos a entender “el universo teatral tal como es inscrito en el texto por el autor y recibido por el lector” (Pavis, 1998, p.154); y por *escritura escénica* entendemos la:

[...] forma de utilizar el aparato escénico para poner en escena, "en imagen y en

persona", a los personajes, el lugar y la acción que allí se desarrolla. Esta "escritura" (en el sentido actual de estilo o manera personal de expresarse) no tiene nada en común con la escritura del texto: designa metafóricamente la práctica de la puesta en escena, la cual dispone de instrumentos, materiales y técnicas específicas para transmitir un sentido al espectador". (Pavis, 1987, p.155).

### ***Principios Dramatúrgicos Según Mauricio Kartun***

*¿Cómo escribirlo? La verdad es que el secreto no está tanto en cómo escribirlo, sino que el secreto de la escritura está en cómo corregirlo. Nosotros siempre decimos, escribir es corregir, y todo lo demás es catarsis. Ese "escribir es corregir", que nosotros repetimos mucho, es como una especie de frase hecha a la que volvemos muchas veces...*

*Mauricio Kartun*

Mauricio Kartun es un dramaturgo y director argentino altamente reconocido, maestro de dramaturgia y miembro esencial de la Cátedra de Creación Colectiva de la Universidad Nacional del Centro de la provincia de Buenos Aires. Kartun desarrolla una serie de etapas dramatúrgicas que, al estudiar algunos de sus procesos artísticos, queda demostrado que pueden ser aplicables a un proceso de escritura individual o colectivo. Para efectos de esta investigación voy a dividir estos principios en dos categorías: principios generales y principios metodológicos.

#### **Principios Generales.**

Energía Y Deseo.

Para comenzar a hablar sobre los procesos creativos que expone Kartun primero hay que entender que todo nace de una energía. Esa energía se origina a partir de un hecho

anecdótico que explota. La energía es aquello que me motiva a crear y esta dialoga con el deseo. La energía y el deseo motivan la creación artística, dan una especie de dirección o norte para iniciar un proceso creativo, todo lo que implica y de dónde nace. Kartun (2017) señala:

Es que todos somos resultado del deseo. Todos los seres humanos somos resultado del deseo del otro. El otro es el que de alguna manera establece una demanda. El otro, como interlocutor, es el que pide, el que demanda, el que crea una vía para que hagas y también el que te propone una forma. Yo creo mucho en la energía de la interlocución. ¿Para quién? ¿Cómo? ¿Cuándo? ¿Dónde? Yo no hubiese escrito esa obra igual para otro concurso que para el de Teatro Abierto. Entonces hay algo en eso. Uno con el tiempo descubre que es una energía salvadora. Que cada vez que uno está bajoneado, decepcionado, con poca energía para crear, el surtidor al que debe ir a cargar combustible es el deseo del otro. (párr.8)

Fluido.

Kartun habla de un *fluido acrítico* y lo *estro-poético*, conceptos que tienen que ver con cómo la energía creadora es una especie de vehículo que nos lleva a transitar por todo el proceso creativo, y valerse de esa energía para escribir, reconocerla como el motor del proceso.

En una entrevista sobre el proceso creador de la obra *El niño Argentino*, Kartun (2021) hace referencia a esto:

¿Cuáles son los sinónimos del fluido acrítico? La gente ha encontrado, los que lo han buscado, en el mito. Bajaron las musas, la inspiración, el estro poético decían los viejos poetas. Es muy interesante esa palabra porque el estro poético que se es tan creativo, es nada más ni nada menos que la partícula estro la que genera luego el concepto estrógeno, que es reproductor, hormona reproductiva. En el origen está el estro poético que es estar habitado. Todo eso en realidad para hablar de un estado, que nosotros los que trabajamos en esto lo conocemos como fluir, poder fluir. (Kartun, 2021, párr.11)

La Idea.

Un concepto clave dentro de la obra de Kartun es que la idea se construye. La idea de una obra o de un proceso creativo tiene un carácter de construcción, se construye mientras se crea, la idea no está antes del proceso creador.

El problema es que queremos escribir, tomamos el resumen, la idea, y queremos tener esa idea para ilustrar. Lo que no nos damos cuenta es que el proceso es inverso, ninguna idea estuvo adelante porque nadie pone el carro adelante del caballo, nadie puede poner la idea adelante, la idea es el resultado de la escritura, escribir es una forma analógica del pensamiento. (CEPEA UNDAV, 2019, 42m,45s)

### **Principios Metodológicos.**

Punto De Partida: Universo Personal.

El universo personal es una especie de materia viva que existe dentro del imaginario de la persona artista, a la que puede acceder a partir de sus vivencias, de lo que se alimenta como artista y lo que consume en su vida cotidiana. Es un material al que es más fácil entrar y salir de manera espontánea, es el lugar propio de creación, nuestro material para construir; de forma metafórica. Incluso se podría decir que es el taller al que el artista entra para crear su propio material creativo.

Negro (2019) menciona a lo que Kartun se refiere con el universo personal:

Me preguntaban cuál era la primera exigencia para ponerme a escribir algo y les decía que, número uno, antes de cualquier requerimiento técnico del proyecto, lo que le pido de manera espontánea, sino ni siquiera me metería en eso, es la pertinencia al universo personal. Que aquello que voy a escribir pertenezca a mi mundo, o en todo caso, que ese universo personal pertenezca a ese mundo de ficción. Porque tu universo es el proveedor verdadero de signos originarios, el único lugar donde vos podés tomar materia realmente original es aquello que está en tu cuerpo, tu cuerpo en términos de

experiencia. Por supuesto, cuando hablo de universos personales, hablo también de lo que he leído, de las películas que he visto, eso forma parte también de él. (párr.2)

Arranque: Imagen Generadora.

La imagen generadora es un detonador creativo, un fragmento de la realidad que el artista percibe de forma diferente y que se puede extraer para la creación. Es algo que despierta el deseo y la energía de creación. Kartun lo explica de la siguiente manera:

Una imagen es una unidad. Una imagen puede ser visual o auditiva, pero yo lo que necesito es una imagen poética. ¿A qué llamamos imagen poética? lo llamamos aquellas cosas que percibimos leyendo el diario, andando por la calle, viviendo, y que de alguna manera nos conmueve de una manera singular y nos llevan a un estado extasiado, a un estado exaltado, a un estado curioso (...) en el cual creemos vislumbrar algo, (...) se trata de encontrar una imagen que produce adentro tuyo una hipótesis metafórica. (CEPEA UNDAV, 2019, 47m, 58s)

Crear desde la imagen es olvidarse de la idea argumentativa y permitir el surgimiento de elementos espontáneos y no preconcebidos.

Para lograr entender mejor el fenómeno de la imagen generadora, Kartun utiliza como ejemplo metafórico la Pareidolia, que sería: “la capacidad para crear sentido y forma a partir de patrones vagos” (canal DIRECTORES AV, 2018, 22m,08s). Los artistas deben tener la capacidad de estar identificando constantemente los potenciales materiales creativos.

En la misma línea, Kartun explica que la imagen generadora constituye una línea sensible en el proceso creativo. Esta línea contiene un trazo irregular que varía según su autor, tamaño, sentido y amplitud, y se podría pensar que es un trazo fuera de la razón, en donde “quien la realiza se ha abandonado a una acción no prevista, despojándonos del mayor grado posible de racionalidad” (Kartun, 2013, p.8). Pero el artista también posee una línea diestra, en esta se encuentran todos los trazados racionales de construcción creativa, responde a lo

aprendido en los ejercicios, a lo que mejor sabemos hacer. Kartun (2013) parafrasea algunas definiciones de la artista plástica Tencer: “La línea diestra (...) tiene la característica de ser racional, impuesta; es fruto de nuestro acostumbramiento, de la habilidad conseguida por la repetición de ejercicios. Su trazado es definitorio, regular, no manifiesta cambios e implica intencionalidad” (p.8). Ambas líneas funcionan para hilar el objeto creativo.

Kartun en su proceso creativo ha desarrollado una especie de analogía entre los conceptos de las líneas diestras y las sensibles, en donde ambas líneas se cruzan para generar un solo trazo: la línea irradiante. Kartun (2013) expresa que:

A riesgo de haber convertido una cita en tratado, preferí conservar la integridad de las palabras de sus autores en la seguridad de que quien sepa leer por analogía encontrará en estas definiciones una descripción más clara que la de cualquier manual, del trabajo del dramaturgo con sus imágenes: Una línea sensible (imagen generadora) que es indagada, y completada por nuestra línea diestra (el propio oficio) en busca de desarrollar o completar esas parábolas, elipses, y líneas irregulares (las hipótesis poéticas, o de acción, o de personajes) hacia su destino de línea irradiante, con la que llegar a la obra. (p.9)

Acopio.

El *Acopio* consiste en realizar una recolección de todas las imágenes generadoras y aquello que, eventualmente, puede servir para el proceso creativo (experiencias, anécdotas, fotografías, sonidos). El dramaturgo es una persona que va por la vida recopilando insumos de su entorno para su creación. Es un fotógrafo de acontecimientos, momentos o mejor dicho: un pescador de imágenes generadoras. El acopio es el almacenamiento de todo el material que irá a parar al taller creativo.

Sobre ello Kartun indica, específicamente, la necesidad de recopilación de material a través de una libreta, pero bien se pueden usar medios más tecnológicos como los celulares

inteligentes, los cuales contienen cámara, bloc de notas, grabadoras de audio, y es un medio que siempre está a la mano de cualquier persona.

En una entrevista realizada Kartun (2016) menciona que:

Es el barro con el que moldeamos. No podés moldear solamente con aquello que tenés en la cabeza, aquello que tenés guardado. Hay que estar atento, en estado de acopio permanente. A veces las ideas van a parar solamente a la cabeza, otras veces al disco rígido en forma de texto; guardar fotos porque me parecen que contienen algo o si no van a la libreta. Lleno de notas un cuaderno, que sé que en algún momento recuperaré. Ahí están los ladrillos con los que voy a construir el galpón. (párr.11)

Kartun teje el acopio a partir del universo personal y la relación que existe con la imagen generadora. Es un momento en el que todo funciona y se trae sin tener que organizarlo de una forma rígida. Kartun en una clase maestra lo define como: “Un acopio es la manera de armar, en términos de presencia viva, un universo sin la fastidiosa necesidad de tener que organizarlo en un relato orgánico, rítmico, estratégico, en términos de lo que cuento y no cuento. ¡Anotá todo!, después con eso hacés un nuevo orden”. (CEPEA UNDAV, 2019, 1h,21m,04s)

Esquema Dinámico.

La creación de un esquema dinámico es trazar el camino para el proceso creativo, es darle una ruta, como una especie de señalización hacia donde transitar todo el material, es la organización del acopio. Kartun (2018) lo expresa así: “El armado de un esquema dinámico, esquema que a veces no tiene más de cinco o seis renglones, en el que yo veo el recorrido de la obra, el dinamismo de la obra va por acá, pasa por acá” (Diego de Miguel, 2021, 1h,09m,25s). A este punto del proceso creativo es necesario que el artista reflexione por dónde ha pasado y hacia dónde va.

Entonces, hasta el momento estaríamos hablando de una energía que nos da el motor

para: avanzar y crear un universo personal, que es de donde viene todo nuestro material creativo; una imagen generadora, que es la explosión que nos lleva a la creación; un acopio de todo el material, que hemos recopilado de nuestro universo personal y nuestro universo externo en relación a la imagen generadora, para luego en unas cuantas frases, por medio de un esquema dinámico, darle el sentido y rumbo al material. Lo que seguiría sería el momento creador.

### Improvisación.

El momento de la improvisación es donde el artista empieza la labor de crear a partir de todo el material generado en los pasos anteriores. Aquí el artista ya se enfrenta, para el caso de la dramaturgia literaria, al lápiz y al papel. Es el momento de la prueba y el error. Es significativo escucharse o escuchar bien el tránsito de la materia creativa, divagar no está mal, perderse no está mal y muy es importante reconocer que todo proceso creativo es autopoiético. Va evolucionando cada vez que se ejecuta, no puede ser estático, tiene que estar siempre en movimiento y transformación.

Bien lo menciona Kartun (2012):

El acto de escritura teatral no es otra cosa que la improvisación imaginaria de un mundo de fantasías dinámicas a las que exploramos con todos nuestros sentidos. Una obra escrita es sencillamente el registro de esas improvisaciones organizadas ahora en un todo orgánico y bello. Sus acciones, lo que mis ojos de autor vieron en la ensoñación; sus palabras, lo que oí en ella. (p.18)

Kartun se enfoca en una improvisación que pasa por la imaginación y que se dirige sobre todo a la escritura dramática, pero esta se puede aplicar en la dramaturgia escénica, pues también tiene el carácter práctico para desarrollarse en escena. Kartun hace énfasis sobre que este proceso creativo no se puede entender como un sistema que se va a cumplir como una receta. Sin embargo, reúne y administra el proceso en el que no existe fuga de energía. Si se

divaga o se pierde es sencillo regresar porque cada punto o paso o nivel tiene una base sólida en la cual yo puedo devolver o avanzar y estar en un fluido constante del proceso creativo.

Kartun (2021) indica:

Yo no necesito nada más que eso, no necesito otra cosa, a mí la combinación de esos elementos me da resultado siempre (...) yo si yo tengo un universo personal, una imagen generadora, construyó una acopio y puedo pasarlo a un esquema dinámico, ahora (...) sé que lo que viene es una improvisación imaginaria excesivamente corregida, porque eso es escribir teatro, improvisación imaginaria percibida por todos los sentidos, registrada en el papel en forma de palabra escrita y sucesivamente corregida, no necesito más que esos cuatro elementos. (De Miguel, 2021, 1h,09m,44s)

### ***Proceso De Creación Colectiva Según Santiago García***

Para la teorización del proceso de Creación Colectiva hay que saber que los conceptos y definiciones empleados son intentos o acercamientos según los procesos artísticos del grupo de teatro *La Candelaria*. Cada uno de ellos no son definitivos ni tampoco tienen un orden, mas son relevantes como delimitación de esta labor. Así lo expresa García (1989):

En nuestro caso de La Candelaria lo definimos como proceso de trabajo y no como método porque consideramos que las posibilidades de aplicación como modelo serían hipotéticas. Un método supone un proceso definido o teorizado que se puede repetir. Nosotros estamos lejos de proponer una teorización definitiva de nuestros procesos de trabajo (...). (p.32)

#### **Tema.**

El primer concepto por definir es de *Tema*. El tema le permite a la obra avanzar o dar fuerza para la creación, mas no es un concepto definitivo, sino un contenido sustancial, que le da la materia prima a la construcción artística. El tema es el que le va a dar forma a todo el proceso artístico, por lo que su definición se va modificando o evolucionado. Este mismo

aparece de forma muy general, para que a lo largo del proceso sea más específico.

La herramienta fundamental para delimitar o aportar material artístico al tema se encuentra en la improvisación, ya que es una herramienta que sirve para explorar todas las habilidades creativas a nivel actoral. García (1989) menciona:

En el proceso este tema va apareciendo paulatinamente a medida que se descubren sus diferentes capas a través de las improvisaciones. De manera que al principio del trabajo el tema es supremamente vago, a veces oscuro. Es a través de la elaboración de la forma que va aclarándose, definiéndose, precisando el "tema". (p.34)

### **Argumento.**

El *argumento* sirve para aterrizar o materializar el tema, y así hacerlo más explícito y entendible. Funciona también para delimitar el tema, pues se debe saber que todo lo que concierne al tema va de la mano del argumento. En un proceso de Creación Colectiva definir el tema y el argumento es una parte vital y práctica que sirve para que avance todo el proceso. García (1989) señala que el argumento es: “Esta sucesión de razones, explicaciones del tema nosotros lo hemos definido como argumento. Es decir que el argumento es la forma como se presenta el tema. Equivaldría a la forma del contenido siendo el tema la sustancia del contenido.” (p.34).

### **La Motivación.**

Esta etapa es muy importante, ya que en este punto las propuestas se generan en colectivo, no son traídas por un director o por un actor, sino que nacen de las inquietudes del colectivo. Por esta razón los miembros tienen que ser influenciados por su entorno para saber qué tema tratar o cómo desarrollar sus propuestas. Se busca que las propuestas se generen a partir de lo que se vive en las realidades del colectivo, tal como lo indica García (1989): “el grupo no espera una propuesta individual del director o de algún miembro del colectivo. Por el contrario esperamos que la propuesta venga de la misma realidad circundante y dentro de la

que se mueve el grupo” (p.37). El trabajo en colectivo implica mucha escucha, diálogo y que cada miembro del grupo esté al tanto y consciente de su realidad. A este punto el colectivo debe tener mucha escucha de su entorno, pues este camino lo lleva a lugares muy sensibles para el colectivo y para el artista de manera individual.

García (1989) lo explica como: “Del estrecho contacto con la clase trabajadora (y de la participación en sus luchas) el grupo va percibiendo sus profundas necesidades, sus anhelos, sus sueños. Esta "actitud" receptiva, genera una necesidad emisora. Por esto en un primer momento el asunto o tema en el que el grupo resuelve trabajar es muy vago, muy impreciso. Es una intuición.” (p.37)

### **La Investigación.**

Durante los procesos artísticos de Creación Colectiva, es fundamental comentar que la investigación sea una dinámica en la cual el colectivo indague sobre el tema que quieren abordar para el montaje, consulten personas de diferentes disciplinas para que aporten al colectivo información importante sobre el tema. Del mismo modo, se invitan personas profesionales según la temática para que puedan aportar información relevante desde un ojo profesional o que manejen el tema por completo. Esto funciona para que el artista pueda conocer sobre la realidad del tema, la información sensible, sobre lo que no se puede hablar o a lo que se le puede dar más énfasis. Esta es una etapa en la que se analiza por completo la temática desde todos los puntos de vista. García (1989) menciona que:

Es necesario empezar a conocer el problema y para ello se debe disponer de herramientas adecuadas que el grupo solo no posee. Tenemos que recurrir a colaboradores, historiadores, sociólogos, especialistas que nos permitan acercarnos al tema de una manera científica. Es decir que nos permitan analizar esa realidad (dentro de la cual está el tema) que va a ser la materia prima de la creación artística. (p.39)

En este punto se debe traer a la mesa todo tipo de material que se pueda analizar, las

fuentes pueden ser tanto literarias como periodísticas. Este tipo de material funciona para generar varias visiones sobre el tema, la realidad, y cómo se ha abordado.

Una forma en la que García (1989) divide el grupo y los temas de trabajo es:

Un segundo nivel de la investigación lo ocupa el análisis de los datos recogidos en la primera etapa: encuestas, entrevistas, memorias. El grupo se divide en equipos que se especializan en diferentes sectores de investigación. Unos se dedican al material periodístico: revistas, periódicos, seminarios, etc. Otros a recoger los materiales literarios: libros, novelas, cuentos, poemas referentes al tema, otros al material musical y folclórico, etc. (p.40)

### **La Tercera Etapa.**

Para este momento el grupo ya tiene la información necesaria para saltar a escena, crear a nivel físico, probar, jugar, equivocarse y todo lo que tenga que ver con un proceso artístico teatral en escena. Ya el colectivo tiene una carga completa de información para probarla y de esa forma empezar a construir todo a partir de la improvisación; herramienta que da para construir y destruir material escénico. Es importante que las etapas anteriores estén dominadas para que en este momento se pueda fluir de tal manera que nada quede guardado, pues el grupo tiene que crear todo el material escénico.

García (1989) habla sobre esta etapa:

(...) En esta etapa el grupo se dedica por entero a elaborar el material teatral a base de improvisaciones. Es como si durante dos o tres meses los actores hubieran estado acumulando energía y de pronto, en un momento de máxima carga, la empezarán a soltar. El grupo está saturado de datos y en este instante comienza a traducirlos, a elaborarlos a través de improvisaciones. (p.41)

### **Primera Hipótesis De Estructura.**

La herramienta de la improvisación es la que más se utiliza en la Creación Colectiva,

ya que sirve para explorar todas las formas actorales que conducen a un objetivo. La improvisación debe tener un norte, una dirección, debe tener sus propias exigencias para lograr construir en este caso, un argumento, el cual ayudará a darle cada vez más forma al proceso. García (1989) habla sobre las exigencias de esta etapa: “en esta etapa se exige improvisaciones argumentales que vayan proporcionando todo el material para construir el argumento general” (p.43).

Este es un trabajo dramático, ya que toma en cuenta cada una de las etapas anteriores para organizar todo el material que se ha construido hasta ahora en una primera hipótesis dramática:

Si en las etapas anteriores la pretensión del grupo ha sido definir el concepto del tema recurriendo a medios racionales (investigación y análisis) o a medios intuitivos (improvisaciones e hipótesis) en este paso se trata de encontrar un argumento general propuesto en una hipótesis de estructura. Entendiendo como argumento tal como ya se dijo, la serie de razones que sirven para probar o demostrar una proposición (en este caso el tema fundamental). (García, 1989, p.43)

### **Líneas Temáticas Y Líneas Argumentales.**

Para definir y desarrollar ambos puntos hay que saber que los dos van de la mano durante todo el proceso. Deben funcionar tanto de forma práctica como teórica y estas líneas son las que le dan un norte y objetivos a todo el engranaje de la Creación Colectiva. Asimismo, son el transporte y la forma: significan la acción y su desarrollo. Las líneas temáticas y argumentales tienen que ser claras, ya que de ellas depende toda la presentación del tema, también la profundidad y desarrollo tanto del argumento como del tema.

Por su parte, para entender mejor el funcionamiento de ambas líneas García (1989) lo explica como: “Las líneas temáticas pues, serían la sustancia de la expresión y las líneas argumentales la forma de la expresión” (p.35).

## **Montaje Y Texto.**

Esta etapa se divide en dos planos: la primera es el plano operativo; el cual está conformado por vestuario, escenografía, luces y sonidos, luego está el plano textual. Ambos se dividen entre comisiones. Del plano operativo se menciona que todos los elementos se desprenden de la creación surgida en las improvisaciones, pues estas mismas van dando elementos importantes al montaje que se toman en cuenta dentro de este plano para que el montaje cada vez sea más homogéneo.

Sobre el plano operativo García (1989) nos da un ejemplo de un montaje del grupo de teatro La Candelaria:

Entramos en esta etapa en dos planos: el operativo y el textual. Para trabajar el primero ya teníamos los elementos necesarios, más o menos elaborados paralelamente a todo lo largo del trabajo anterior. Habíamos desarrollado un trabajo simultáneo desde el comienzo sobre los elementos de música, canciones y coros, que fuimos seleccionando y ensayando a medida que encontrábamos las líneas argumentales. Lo mismo ocurría con el vestuario y la escenografía. Durante las improvisaciones hablamos de muchísimos tanteos en lo relacionado a las diversas propuestas de vestuario y escenografía hechas en la misma hipótesis de la estructura. (p.49)

### **Para El Plano Textual.**

Cuando hablamos de un rol específico, si se observa de manera particular el trabajo del dramaturgo dentro de la creación colectiva, su dinámica es que en cada ensayo debe ir registrando y anotando los textos que surgen de las improvisaciones. Esta labor es trascendental, ya que funciona para la discusión y análisis de un momento específico en la escena, como también para su totalidad.

García (1989) detalla que la comisión de dramaturgia: “Va recogiendo los diálogos que aparecen en los ensayos y en las improvisaciones y una vez elaborados (escritos) los

presenta al grupo para que sean discutidos, y lo más importante, ensayados”. (p.49). El actor tiene su trabajo de creación de texto haciéndolo en escena. Esto hace una dinámica viva de creación de texto, en el que se crea, se borra, se corrige, se vuelve a escribir en escena y hace de la escritura del texto un acto completamente colectivo.

Lo que sucede es que su escritura es abierta. Es un plano textual fundamentalmente oral. Producido instantáneamente por el actor en cada representación pero sometido sin lugar a duda a unas reglas determinadas por el mismo grupo a lo largo de todo el proceso creativo de la obra. Podríamos afirmar que este carácter relativamente abierto del texto es una de las características de un trabajo de creación colectiva. (García, 1989, p.50)

### **Los Momentos.**

En el proceso de Creación Colectiva existen tres momentos clave que, aunque puedan parecer opuestos, son complementarios y se desarrollan entrelazados. Estos momentos son esenciales para comprender la obra de arte en su totalidad y así establecer las bases, los puntos de partida y los significados e impactos que tendrán en el contacto con el público y la sociedad en general. Estos momentos son cruciales para el rumbo del proceso creativo.

#### Momento Cognoscitivo.

Este momento establece una relación directa entre el arte y la ciencia, explorando su impacto en la realidad y cómo se integran en ella. También analiza cómo se posiciona frente a la ciencia y los puntos en común que comparten, así tanto la ciencia como el arte se apropian mutuamente. García (1989) se refiere sobre este momento: “El momento cognoscitivo determina entonces la relación entre arte y ciencia y no las presenta como maneras contradictorias de conocer (apoderarse de) la realidad ni cómo dependientes una de la otra sino como maneras “complementarias” en el proceso de apropiación”.

### Momento Ideológico.

Es el contacto directo que el artista tiene con la obra de arte, la forma en la que se posiciona ante el material artístico, las ideas y conceptos propios del artista, la relación directa que existe con su propio discurso en la realidad. De igual forma, significa el momento en el que se ve el interior del artista creador, el cual se enfrenta a un proceso creativo. Es el momento en el que se ven las posiciones políticas y los intereses propios del artista. García (1989) menciona que:

El momento ideológico determina en la obra de arte las relaciones con los conceptos, las ideas, la apreciación que el artista tiene del mundo de la realidad y de las relaciones de los hombres entre sí con la naturaleza. Tendría que ver este momento con las concepciones y las posiciones políticas del artista o de los artistas de cómo a través de la realización de esta obra Estas ideas conceptos apreciaciones van siendo puestas en tela de juicio críticas analizadas es decir interpretadas. (García, 1989, p.20).

### Momento Estético.

El momento estético muestra la totalidad de la obra, todo su trabajo artístico de la escenificación del proceso, el impacto y cómo este material artístico se convierte en uno que puede transformar a otros solo con el hecho de ver la obra escénica. Este momento es importante porque es el contacto directo con el público, pues se muestra la reacción de una realidad con espectadores que reciben la obra ya concluida.

El momento estético determina en la obra de arte la forma de presentar sus contenidos, la manera de transformar la realidad en otra realidad que llamamos “obra de arte”, y a su vez la relación entre “otra realidad” y la realidad de donde se desprende. Es decir, su capacidad de producir transformaciones y adquirir las características determinantes. (García, 1989, p.20)

Resulta valioso reflexionar sobre los conceptos mencionados, como la dramaturgia, la

escritura teatral y la Creación Colectiva, estos conceptos funcionaron como herramienta principal para marcar el horizonte de la investigación. Detallar los conceptos me facilitó orientar las reflexiones teóricas y prácticas para todas las etapas del proceso de investigación artística, también definió los pilares teóricos para entender el funcionamiento de los diferentes procesos de creación y cómo se pueden unificar para crear un proceso en conjunto aportando una nueva forma de creación teatral con características escénicas y de escritura dramática.

Al integrar los conceptos de Mauricio Kartun no se busca llegar a un texto final, sino al valor del proceso de continuidad en el que se enfoca la construcción, corrección e improvisación. Así estos nos llevan a valorar los conceptos de Santiago García que buscan organizar y darle valor a cada etapa del proceso, cuya característica gira en la investigación y creación a partir de la improvisación.

Este capítulo no solo establece los cimientos teóricos, sino que abre el camino para comprender la creación como un proceso dinámico y transformador, donde la obra se convierte en un proceso donde todos y todas contribuyen al funcionamiento escénico.

### Capítulo III

A continuación se abordará el proceso del Proyecto “Una Metodología de Trabajo para La Dramaturgia Colectiva, a partir de los Principios de Mauricio Kartun y Santiago García”, el cual estuvo dividido en 4 etapas, cada una contiene planeamiento, ejecución y resultados obtenidos.

En la primera etapa se realizó un análisis comparativo de los conceptos fundamentales con el fin de encontrar similitudes en los estudios teóricos y prácticos de Mauricio Kartun y Santiago García. En la segunda etapa, a partir de las etapas de creación de los autores se realizó un banco de ejercicios para el desarrollo de una propuesta de escritura y puesta en escena de una pieza teatral de forma colectiva. (Ver Anexo 1 como consulta del banco de ejercicios)

La tercera etapa consistió en la implementación y ejecución de los ejercicios y su transformación en una obra de corta duración. Para finalizar, se realizó una cuarta etapa enfocada en la sistematización del proceso de la obra.

#### **Etapas I: Principios Dramatúrgicos Y De Creación Colectiva**

La primera fase de esta investigación estuvo enfocada en extraer las etapas dramatúrgicas y de creación colectiva de Mauricio Kartun y Santiago García. Todos estos principios son los expuestos en el marco referencial. En esta etapa de trabajo me enfoqué en identificar y comprender las propuestas teórico- prácticas de ambos autores, ya que sus ejercicios, dinámicas y contextos permiten el desarrollo de distintos procesos creativos acordes a las características y necesidades de los participantes.

Una vez organizada esta información, llevé a cabo un análisis comparativo de las etapas que utilizan ambos dramaturgos en la creación escénica. El objetivo fue identificar puntos de encuentro entre sus enfoques tanto teóricos como prácticos. El resultado de este análisis me llevó a agrupar estos principios de trabajo en cuatro grupos: *Etapas de Reconocimiento*, *Etapas Detonadoras*, *Etapas de Investigación* y *Etapas de Creación*.

## ***Etapas De Reconocimiento***

La etapa de reconocimiento se centra en la capacidad del artista para identificar y comprender el material creativo, la intención previa a la creación y cómo se llega a él. En este proceso de reconocimiento el artista identifica sus propias herramientas y fuentes de motivación, así como su inventario de experiencias personales, que sirven como motor creativo. Esto implica la exploración de inquietudes personales y reconocimiento de diversas formas en las que se enfrenta a un proceso creativo.

Es interesante observar como ambos autores comparten etapas de reconocimiento que invitan al artista a adentrarse en sus propuestas, las cuales les permiten descubrir sus motivaciones y comprender el significado de su material creativo como fuente de creación. Mientras que Mauricio Kartun explora su propio universo creativo en su proceso de creación, Santiago García viaja hacia el material creativo para luego aterrizar en el proceso de creación artística.

**Tabla 1**

*Cuadro comparativo de las etapas de reconocimiento de Mauricio Kartun y Santiago García*

<b>Santiago García</b>	<b>Mauricio Kartun</b>
<b>Tema:</b> Contenido sustancial que le permite a la obra avanzar o dar fuerza para la creación. No es un concepto definitivo, es la materia prima para la construcción artística.	<b>Energía/ Deseo:</b> Fuerzas que impulsan la creación artística.
<b>Argumento:</b> Funciona para aterrizar o materializar el tema y así hacerlo más explícito y entendible.	<b>Fluido acrítico y lo estro-poético:</b> Energía creadora que funciona como vehículo para transitar por todo el proceso creativo.
<b>Momento cognoscitivo:</b> Relación entre el arte y la ciencia.	<b>La idea (autopoiética):</b> Se construye mientras se crea. La idea no está antes del proceso creador.
<b>Momento ideológico:</b> Relación entre el artista y su entorno.	<b>Universo personal:</b> Materia viva existente dentro del imaginario del artista. Está plagado de experiencias propias y alimento cotidiano de carácter poético.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

### ***Etapas Detonadoras***

Las etapas detonadoras desempeñan un papel fundamental al proporcionar imágenes, estímulos y preocupaciones, cuya función es ser la chispa inicial en el proceso de creación artística. Estos detonadores pueden ser de diversas formas, ya sean sonora, visual, experiencias personales o un evento histórico. Representan el estímulo que impulsa al artista a emprender su proceso creativo y lo conduce a desarrollar una propuesta única. Es importante destacar que estas etapas son el punto de partida para iniciar el proceso creativo, ya que motivan y orientan al artista.

La similitud en las etapas detonadoras de Kartun y García radica en que ambos hacen énfasis en la importancia de que el estímulo creativo provenga de la realidad, ya sea extraído de su entorno, experiencias personales o bien, lo cotidiano. El detonante está ligado a la realidad en la que vive el artista.

**Tabla 2**

*Comparación entre las etapas detonadoras de Mauricio Kartun y Santiago García*

<b>Santiago García</b>	<b>Mauricio Kartun</b>
<p><b>Motivación:</b> Nace de las inquietudes de colectivo, las cuales están influenciadas por su entorno para saber el tema a desarrollar en sus propuestas.</p>	<p><b>La imagen generadora:</b> Es un fragmento de la realidad que el artista percibe para la creación. Despierta el deseo de energía de creación.</p>

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

### ***Etapas De Investigación***

Esta es la etapa que implica profundizar en la motivación o la imagen generadora, con el fin de reunir todo el material necesario para la creación, buscar estímulos adicionales y hacer analogías, asociar otro tipo de material artístico con el punto de partida inicial planteado, ayudando a concretar o bien, expandir la imagen o motivación inicial. Esta etapa convierte al artista en un investigador, el cual profundiza y organiza el material necesario para la creación

y se sumerge en el detalle de su disparador para potenciar sus posibilidades escénicas.

La relación que existe entre las etapas de ambos dramaturgos consiste en una investigación activa y consciente, aunque ambos la plantean con cierta diferencia. El enfoque de Kartun hace énfasis en tomar información de manera aleatoria y al azar, y por otro lado, Santiago García se lanza más por la búsqueda de fuentes específicas para la creación de material creativo. Kartun sigue una ruta más libre y asociativa al organizar sus momentos creativos y utilizar todo impulso creativo que aparezca durante esta etapa.

En cambio, Santiago García sigue un enfoque en el que primero se reúne todo el material en la mesa a través de dos niveles de investigación y pautas específicas para la creación de material creativo.

En resumen, Kartun decide trabajar de manera asociativa, mientras que García lo hace por medio de analogías.

**Tabla 3**

Cuadro comparativo de las etapas de investigación de Mauricio Kartun y Santiago García

Santiago García	Mauricio Kartun		
<b>La investigación</b>	<b>Pareidolia:</b> Mecanismo para encontrar sentido y forma a patrones vagos.	<b>Línea sensible:</b> Trazo fuera de la razón.	<b>Línea diestra:</b> Trazo basado en la razón.
<b>Primer nivel:</b> El análisis de los datos en el primer nivel son encuestas, entrevistas y memorias.			
<b>Segundo nivel:</b> Material periodístico: revistas, periódicos, seminarios, entre otros. Materiales literarios: libros, novelas, cuentos, poemas referente al temas, así como otros al material musical y folclórico, entre otros.	<b>Trazo irradiante:</b> Línea en las que las líneas diestras y sensibles se cruzan.	<b>Acopio:</b> Proceso en el que se llevan todo tipo de estímulos relacionados a la imagen generadora.	<b>Esquema dinámico:</b> Darle una ruta al proceso creativo resulta en la organización del acopio.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

## ***Etapa De Creación***

Aquí el artista se convierte en un creador de material creativo, en el cual se lleva a las tablas toda propuesta escénica para potenciar la imagen generadora o la motivación y así usar sus habilidades técnicas para la creación artística, con el objetivo de enriquecer la tarea creativa. En esta etapa el artista profundiza en los detalles de su imagen o motivación para la creación.

Kartun utiliza la improvisación como una herramienta que le permite experimentar y corregir, lo que le brinda la oportunidad de observar cómo evoluciona gradualmente el proceso creativo. Por otro lado, García considera la improvisación como una técnica específica para abordar y desarrollar ideas de manera precisa. Asimismo, Kartun ve la improvisación como una técnica de creación libre en la que todas las propuestas tienen un significado y valor, mientras que García la utiliza de manera más específica. Ambos comparten la perspectiva de que la improvisación es una técnica valiosa para explorar todo tipo de material creativo y reconocen la importancia del proceso de prueba y error.

**Tabla 4**

*Cuadro comparativo de las etapas de creación de Mauricio Kartun y Santiago García*

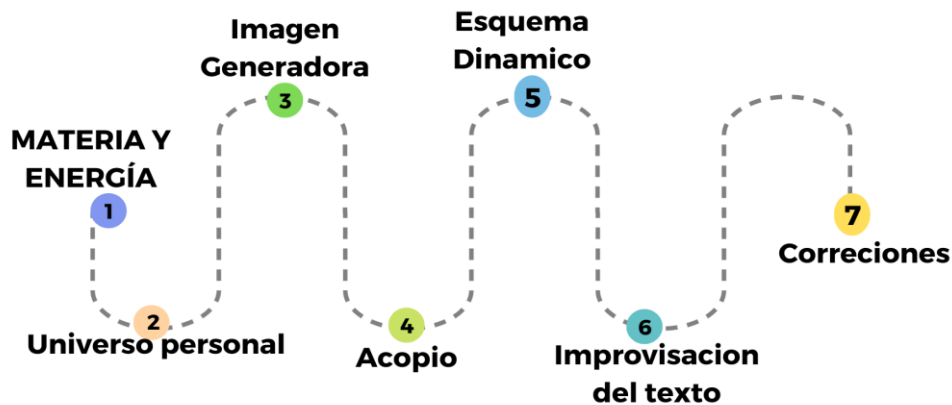
<b>Santiago García</b>	<b>Mauricio Kartun</b>
<b>La tercera etapa:</b> El colectivo ya posee una carga completa de información para probarla y de esa forma empezar a construir en escena todo a partir de la improvisación.	<b>Improvisación:</b> El acto de la escritura teatral no es otra cosa que la improvisación imaginaria de un mundo de fantasías dinámicas a las que exploramos con todos nuestros sentidos. Una obra escrita es sencillamente el registro de esas improvisaciones organizadas ahora en un todo orgánico y bello. Sus acciones, lo que mis ojos de autor vieron en la ensoñación; sus palabras, lo que oí en ella. (p.18)
<b>Primera hipótesis de la estructura:</b> En este paso se trata de encontrar un argumento general propuesto en una hipótesis de estructura. Entiendo como argumento tal y como ya se dijo: una serie de razones que sirven para probar o demostrar una proposición.	

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Figura 1**

*Ruta de creación dramaturgica de Mauricio Kartun*

### Proceso de escritura Creativa de Mauricio Kartun

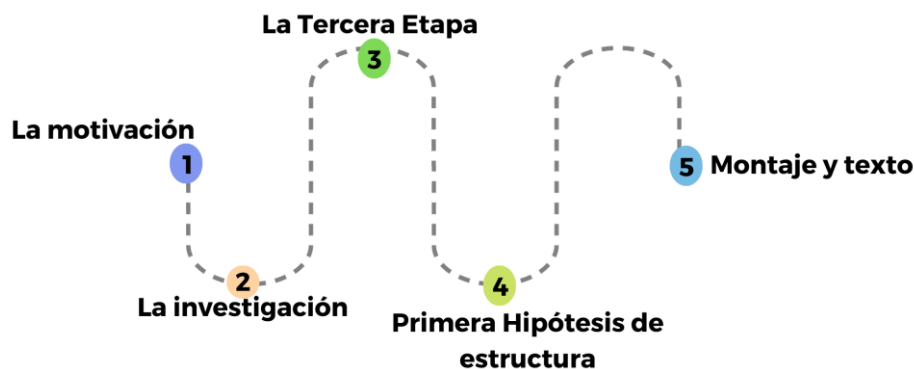


Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Figura 2**

*Ruta de creación escénica de Santiago García*

### Proceso de Creación Colectiva de Santiago García



Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

#### ***Resultados De Etapa 1***

Se logró realizar una síntesis de las etapas que manejan ambos dramaturgos. Lo cual permitió encontrar similitudes y diferencias claves en sus enfoques de investigación y además, de que se dio la oportunidad de adaptar o transformar las estructuras de creación a nivel de escritura teatral como creación escénica. Esto funcionó para profundizar en aspectos muy

significativos de las teorías de ambos dramaturgos, lo cual nos abre a un conocimiento amplio para valorar su adaptabilidad a cualquier proceso creativo.

Se alcanzó separar cada punto por medio de tablas comparativas y mapas conceptuales para que su comprensión sea más dinámica. Las tablas comparativas y mapas conceptuales facilitaron una pronta comprensión de los puntos clave para reflexionar sobre la efectividad, los alcances y las formas en las que se pueden aplicar. Al realizar esquemas, tablas y mapas conceptuales se consiguió hacer una selección y distribución de los contenidos más valiosos en temas de dramaturgia y trabajo escénico para priorizarlos.

Se encontró la importancia de que los procesos creativos tienen que realizarse de forma paulatina y con su debido acompañamiento. Se invita a valorar la figura del facilitador que se puede convertir en director o dramaturgo, pero que debe realizarse de forma paulatina. Esto fue un hallazgo vital de la investigación artística, porque implica un trabajo fuera de la escena, como visitar fuentes externas que no sean solo de carácter artístico. Existen gran variedad de materiales que pueden funcionar para potenciar el trabajo creativo. Hay que buscar distintas formas de nutrir el proceso creativo tomando todas las fuentes externas que puedan potenciarlo. Entonces, todo este avance tiene que hacerse acompañado, tratando de unir todos los elementos ya mencionados.

Se comprendió que el trabajo de la escritura creativa puede partir de cualquier impulso para la creación. Esta libertad creativa impulsa a la creación continua de material artístico, pero eso implica que el conocimiento y manejo de la improvisación sea una gran responsabilidad en cuanto a selección de este y la libertad creativa.

Otro aspecto importante fue comprender que el proceso creativo debe tener etapas que ayuden a generar una ruta con orden, distribución y manejo del proceso, sin que se convierta en una receta para cumplir solo por cumplir, ya que así cada etapa tendrá avance en el desarrollo y conclusión de la creación artística. Este aspecto es preponderante para la comprensión

profunda de las etapas estudiadas, lo cual da la oportunidad de desarrollar un material escénico ordenado, completo y específico, así como comprender las características de la dramaturgia literaria y escénica.

En esta tarea de análisis conceptual y teórico se identificó una nueva forma de analizar la *Creación Colectiva* desde la relación directa de aspectos teóricos. Esto permitió crear un análisis de la *Creación Colectiva* desde la escritura dramática.

## **Etapa II: La Guía: Un Posible Norte Para La Dramaturgia Colectiva**

A partir de las etapas extraídas de las metodologías de García y Kartun se propuso una guía de trabajo dramático, cuya finalidad fue estimular el trabajo creativo de estudiantes de Artes Escénicas, diseñar una ruta de trabajo que fomente el principio de colectividad en el teatro para desarrollar procesos escénicos y reflexivos en torno a la técnica de la Creación Colectiva y la dramaturgia en espacios universitarios.

Esta guía contempla los siguientes ejes: texto, escena y resultado. Se entiende por eje textual todas las estrategias para abordar el componente escrito; el eje de escena sería todo el componente práctico y el resultado sería el contacto con el público y las reflexiones internas del colectivo a partir de la experiencia. Esta guía de trabajo buscó plantear un acompañamiento flexible y adaptable según el contexto y sus participantes.

### ***Planeamiento***

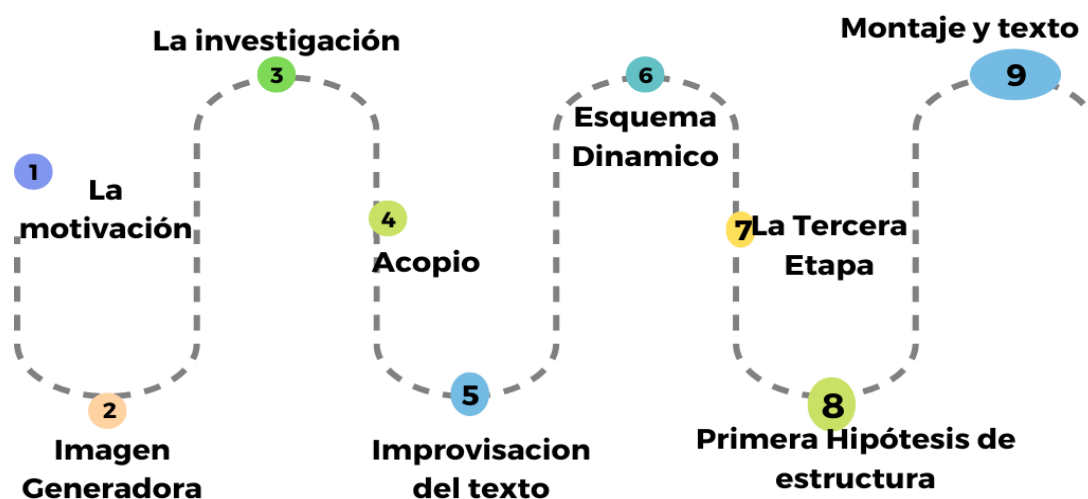
- Unificar las etapas de creación dramática más importantes de Mauricio Kartun y de Santiago García para realizar una guía de trabajo en las que se combinen ambas líneas de acción.
- Proponer la estructura de la guía de trabajo con sus respectivos contenidos.
- Crear un banco de ejercicios que pueda funcionar para el desarrollo de cada etapa y que contenga la guía de trabajo.

## *Ejecución*

A partir del análisis de los diferentes procesos y las rutas, realicé una propuesta de unificación para ambas rutas:

**Figura 3**

*Propuesta de ruta de creación escénica*



Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

Las etapas de Mauricio Kartun fueron la base para la creación de los textos dramáticos. Los ejercicios se centraron en que cada participante creara de manera individual y luego compartiera sus creaciones en el grupo, para así por medio de las creaciones individuales construir de forma colectiva. Esta dinámica nos llevó a desarrollar un texto inicial para llevarlo a escena.

Para el trabajo en escena se utilizaron las dinámicas de la Creación Colectiva de Santiago García y sus teorías como punto de partida. La dinámica de las sesiones se estructuró de la siguiente manera: primero se realizó el acercamiento al texto y luego se llevaron a cabo ejercicios escénicos que nos funcionaran para ir seleccionando material para la puesta final. Cada sesión incluyó ejercicios de entrenamiento para el cuerpo y la voz, los cuales serían fundamentales para la preparación técnica.

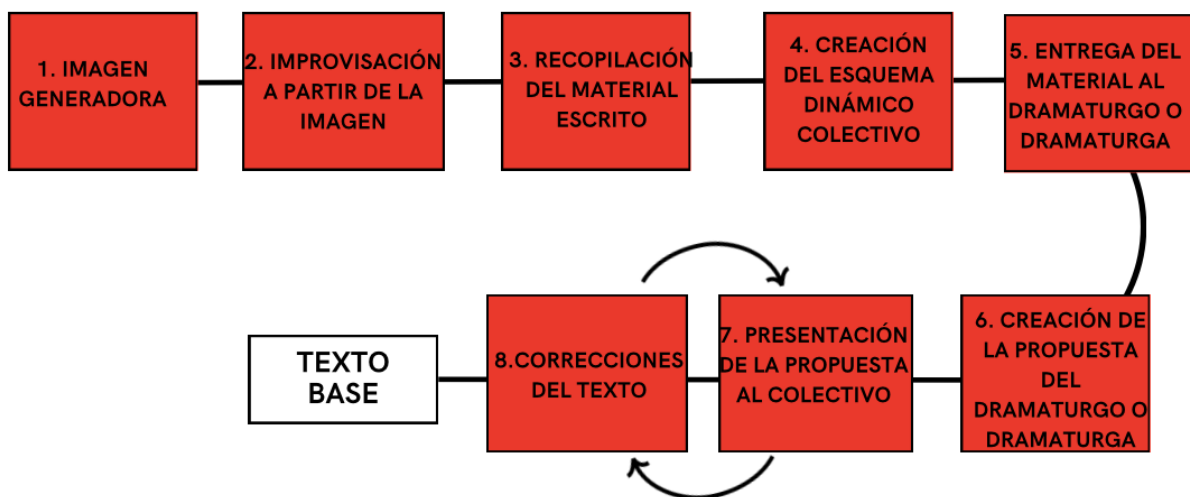
En esta etapa del proyecto se desarrolló un banco de ejercicios y el diseño de una estructura de trabajo. Primero se elaboraron ejercicios destinados a la creación de textos a partir de diferentes estímulos creativos, para que los intérpretes logran explorar y escribir su propio material. El objetivo principal de esta fase fue fomentar la creatividad y la expresión escrita de los participantes, así como proporcionar herramientas y dinámicas que facilitaran la generación de contenido textual.

Posteriormente, los textos elaborados se llevaron a escena, donde se exploraron hasta tener un material escénico en el que los y las intérpretes construyeron de forma colectiva todo el engranaje de la escena. Este proceso permitió explorar la conexión entre la escritura creativa y la interpretación escénica, cuyo enfoque colaborativo promovió la construcción del material artístico.

El trabajo de este proceso es acumulativo y progresivo, todo material que se va creando en cada ejercicio se va sumando hasta tener una propuesta como resultado del trabajo y avance de todas las actividades junto con sus propias dinámicas, correcciones y propuestas colectivas e individuales.

**Figura 4**

*Proceso de escritura dramática*



Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

- Imagen generadora: Para este punto se traen todas las imágenes, inquietudes y detonadores para arrancar con el proceso de creación artística.
- Improvisación: Se realizan improvisaciones de los detonadores. Debe existir una exploración y análisis previo del detonador.
- Recopilación del material para el dramaturgo o dramaturga: En esta etapa se realiza una recopilación del material. se comparte todo el resultado de los ejercicios sin importar si están terminados o en desarrollo.
- Creación del esquema dinámico colectivo: Aquí se va a crear un esquema dinámico, se va a parafrasear la temática y definir en qué va a consistir la obra.
- Entrega del material al dramaturgo: En esta parte se le entrega todo el material creado al dramaturgo o dramaturga.
- Creación de la propuesta del dramaturgo o dramaturga: Acá la persona que está a cargo de la dramaturgia elabora una propuesta tomando los textos de todo el colectivo.
- Presentación de la propuesta al colectivo: La propuesta es presentada al colectivo. Se explica ampliamente sobre la propuesta en temas de personajes, espacio y conflictos dramáticos. Es un punto en el cual todos y todas las personas del colectivo tienen que dar su punto de vista sobre la propuesta presentada.
- Correcciones del texto: Se toman las sugerencias, recomendaciones y comentarios para realizar las modificaciones de la propuesta y se vuelve a presentar con sus avances.
- Texto base: El texto base es el resultado de todo este proceso de escritura. Este es un texto que se va a utilizar para los juegos escénicos y el proceso de montaje de las escenas. No es un texto definitivo y se espera que sea modificado.

### **Factores Para Tomar En Cuenta Para La Aplicación De Los Ejercicios.**

Estos ejercicios están destinados para realizar diálogos de dos personajes. Esto puede variar según la decisión del que está a cargo de la dramaturgia del proceso y la cantidad de

integrantes del grupo. Los ejercicios tienen un tiempo recomendado, el cual podría variar según el tiempo que tienen destinado para el ensayo o sesión de trabajo y en el caso de ser necesario se puede repetir el espacio de escritura, para así dar más oportunidad al desarrollo del material escrito.

Lo mismo sucede con los espacios de análisis: estos espacios se pueden extender y puede funcionar para cerrar una idea, para dar recomendaciones o para potenciar algún elemento. El espacio de escritura y el espacio de análisis grupal del texto es necesario, pero tiene que ser equilibrado, no puede ser una más que otra. Esto funciona para que a lo largo de la sesión se puedan tomar espacios, en los cuales se habla o se comparte teoría sobre la escritura dramática. Esta teoría debe ir enfocada en temas de personajes, conflictos dramáticos, espacios, circunstancias dadas, entre otros.

Todos los ejercicios tienen la libertad de modificarse o agregarse variantes, además pueden repetirse a lo largo del proceso creativo o aplicarse varios en una sola sesión de trabajo porque sus resultados van a variar y generar otro tipo de material, dando la oportunidad de que la distribución para aplicarse se pueda repetir las veces que sean necesarias hasta que la persona que está a cargo de la dramaturgia lo decida.

Es recomendable que cada uno se lleve sus textos y traigan a cada sesión un avance de lo que cada uno van escribiendo, porque es fundamental que los textos escritos a mano tengan letra clara y legible. En caso de ser escritos en digital pueden estar en una carpeta o espacio en donde el grupo tenga acceso a los textos escritos.

Los textos no se corrigen, se dan recomendaciones para que el que está escribiendo pueda potenciar la propuesta, pero en ningún momento los integrantes podrán desecharlas. La persona que tiene a cargo el proceso de escritura sí puede facilitar y guiar. Es preferible que la persona encargada tenga dominio en temas de dramaturgia literaria. Cabe resaltar, que el objetivo primordial de estos ejercicios es despertar las habilidades de escritura dramática o

poder reforzar las habilidades para las personas que ya tienen un dominio en la materia de escritura teatral. Los ejercicios están hechos para que puedan escribir a partir de un estímulo ya sea una imagen, una canción o un texto literario, y pueden existir modificaciones para otros estímulos.

Para escribir con otros estímulos detonadores tiene que tomar las siguientes etapas del ejercicio:

- Dar un espacio para poder reconocer con detalle el estímulo al que se está enfrentando para escribir, entre más claro sea el estímulo más capacidad tendrán para poder elaborar un texto.
- El espacio de escritura tiene que hacerse después de haber reconocido el estímulo.
- Es importante el espacio de lectura, ya que le permite escuchar lo que acaba de escribir y compartirlo con el grupo.
- El espacio de análisis es la última etapa de los ejercicios, ya que cada uno comparte su opinión de lo que se acaba de dar el grupo.

Estos ejercicios son propuestas y guías para elaborar la dramaturgia literaria de forma grupal, se escuchan las propuestas escritas de los participantes en el proceso y cada uno tendrá la experiencia de escribir su propia propuesta. Asimismo, tendrá la oportunidad de realizar un análisis de trabajo de escritura teatral en donde todos aportan y desarrollan las ideas, estímulos y detonadores propios. Una vez creado el material textual, se continúa el trabajo para llevar de manera colectiva ese texto a la escena. Para ello se elaboró la siguiente estructura metodológica:

**Figura 5**

*Estructura del trabajo escénico*



Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

- Trabajo de mesa: El trabajo se puede realizar las veces que sea necesario durante el ensayo, pues se necesita que todas las dudas del colectivo estén resueltas y entendidas, para que la comunicación y creación de todas las propuestas estén dominadas de forma colectiva. En el punto del trabajo de mesa es donde se pueden hacer lecturas dramatizadas, corregir el texto o dar nuevas ideas. También, es el espacio en el que se pueden dialogar de forma colectiva propuestas como luces, sonido, escenografía, vestuario o elementos que no están presentes en el ensayo. Este punto tiene que estar siempre presente en todos los ensayos, ya sea al inicio o al finalizarlo. Lo ideal es que exista en los dos momentos. La extensión dependerá mucho del tiempo que se tiene destinado para el ensayo.
- Improvisación libre de la idea del texto: Esta improvisación se caracteriza por trabajar la generalidad del texto o una parte específica de él que quiera desarrollar. Se puede tomar como un acercamiento al trabajo para realizar o trabajar en escena.
- Improvisación de una parte específica del texto: Para este punto se trabaja con la selección de una parte de la escena, puede ser una unidad, escena, partes de una página, como por ejemplo, la página completa o la mitad de la página. Esto funciona para que la evolución sea específica y pueda ser concreto el trabajo.
- Improvisación con el texto en la mano: Este punto funciona para que el actor pueda tener un poco de seguridad y estudio del texto, se pueden realizar las veces que sean necesarias hasta que el actor tome la decisión de hacer el texto a un lado. Tiene la oportunidad de retomarlo en caso de que se le olvide una parte.
- Improvisación sin texto: Para pasar a este punto se debe tener el dominio completo del punto anterior, si no existe puede entorpecer las dinámicas de creación. Se necesita que el actor sea sincero en cuanto al conocimiento y dominio del texto, no es simplemente

aprenderlo de memoria, significa conocer las intenciones, ideas y la profundidad del texto.

- Repetición: Conforme se va avanzando de la parte seleccionada del texto, se realizan las repeticiones necesarias para ir seleccionando el material escénico. Esto implica tener la capacidad de saber qué funciona de la escena y qué no funciona. El trabajo más importante en este punto va de la mano con el detalle y fijar cuando la propuesta está lista para continuar con la labor en otras partes del texto.
- Para avanzar con las siguientes partes del texto se puede continuar a partir del punto 2 o desde el punto el punto 3 como continuación al trabajo creador en las partes anteriores. La improvisación funciona como herramienta para generar propuestas, entre mayor sea el dominio del texto será más dinámico el proceso y los avances serán más sustanciales. Es elemental el trabajo del actor de forma individual fuera del ensayo, ya que el estudio de un texto significa muchas lecturas, análisis y comprensión. En cada uno de estos ejercicios se utilizará el texto escrito previamente para realizar las improvisaciones y los juegos escénicos.

### **Factores Para Tomar En Cuenta.**

Las consignas para trabajar la improvisación tienen que ser muy claras. Entre más claras sean las indicaciones y el trabajo de improvisación mejores resultados se van a obtener. El trabajo tiene que ser acumulativo, no se pueden abandonar o desechar por completo propuestas, se pueden modificar, dar recomendaciones para desarrollar y potenciar el trabajo escénico. El texto es un punto de partida, la interpretación del texto tal y como se escribió puede convertirse en una limitante para el desarrollo del trabajo escénico. Entre más interpretaciones se le dé al texto existirán más oportunidades para generar mayor material a desarrollar en escena.

Las improvisaciones cada vez serán más específicas sobre un momento exacto. Se tiene que desarrollar la capacidad para seleccionar material que tenga potencial para llevarlo a escena.

Esto es significativo para tener claro todo lo que engloba el texto como sus personajes, el espacio, los conflictos internos y externos para que la capacidad de creación sea clara, concreta y precisa.

Es importante que todos estén de acuerdo con el material que se va creando. Esto hace que el colectivo se apropie del proceso creativo y para eso hay que tratar de mantener un ambiente de trabajo idóneo para la creación. Tratar de sanar cualquier diferencia, pues la conexión sana de todo el colectivo es primordial y la comunicación tiene que ir por delante del proceso de creación. Por lo tanto, es fundamental fijar límites y acuerdos en los que el colectivo se comprometa a cumplir. Se pueden realizar mesas de diálogo para poder crearlos y las posibles acciones en caso de que alguno de esos acuerdos o límites fallen por parte de uno o varios integrantes. La responsabilidad es la clave para el desarrollo de todo el proceso creativo.

Esta metodología busca que todos los integrantes del colectivo puedan ser parte de la tarea del dramaturgo escénico, pues así se vela por el óptimo funcionamiento del texto creado en escena. Lo que en consecuencia permitirá explotar todas las capacidades creativas para desarrollar una idea, una imagen, un estímulo. Estos ejercicios que se presentaron son detonadores para el trabajo de ensayo, ya que buscan explotar la creatividad para alcanzar un resultado escénico acorde a las necesidades del colectivo.

Cabe resaltar que estos no son una receta, no tienen un orden cronológico y la aplicación se puede repetir, agregar o delimitar su funcionamiento, pues dotan al dramaturgo en la Creación Colectiva de una facilidad para apoyar y guiar el proceso creativo. Así, sus decisiones finales tienen que pasar por la escucha de las recomendaciones, comentarios y hallazgos del trabajo debido a que su papel es esencial, ya que funciona como director y escritor de la pieza teatral, pero su responsabilidad es compartida.

## ***Resultados De La Etapa II***

Se logró realizar una serie de ejercicios, los cuales dieron la oportunidad de trabajar material escénico y de escritura creativa. Estos ejercicios facultaron la exploración de las capacidades en temas de dirección escénica y escritura dramática. Esto generó una propuesta de ruta de trabajo, la cual favoreció el desarrollo de una pieza teatral de forma paulatina, acompañada y creativa, en donde se logró laborar en lo específico del trabajo escénico y de escritura teatral.

Se consiguió realizar una investigación artística, en la cual se desarrollaron elementos de carácter teórico y práctico, que dieron oportunidad al intérprete para indagar sobre su universo artístico y personal para la creación de material creativo y así desarrollar una propuesta de trabajo creativa y ordenada.

Se realizó un trabajo en el cual la exploración, improvisación y la repetición son fundamentales para la creación artística. Esta creó una forma de trabajo que fomentó la participación activa en procesos creativos, así como fortaleció el trabajo en equipo con diferentes maneras de proponer y escuchar de forma colectiva.

## **Etapa III: La Escena**

Una vez concluidas las etapas I y II, en las que se extrajeron los principales conceptos de Kartun y García y se propuso una guía de creación con una serie de ejercicios, pasamos a la etapa III que está enfocada en la aplicación de esta guía.

Recordemos que esta investigación se desarrolló en la modalidad de pasantía. Por lo que su construcción y su aplicación se desarrolló dentro del curso *Investigación del proceso creativo centrado en los procesos de puesta en escena II* de la Universidad de Cuenca, Ecuador. Allí se me asignó un equipo de trabajo conformado por dos intérpretes, personas estudiantes avanzadas de la carrera de Artes Escénicas de dicha universidad. Con ellos desarrollé ejercicios de

integración y entrenamiento y puse en práctica la guía propuesta. Además, se generaron reflexiones grupales en torno al proceso creativo.

La guía fue diseñada para que se aplicará durante tres meses y para que al cabo de este tiempo se pudiese concluir con una pieza escénica, la cual sería el resultado de la investigación presentada dentro del *Festival La Estrafalaria* de la Universidad de Cuenca.

**Tabla 5**

*Cronograma de trabajo*

<b>Cronograma</b>		
Calendario: Inicio 27 de marzo del 2023 y finaliza 22 de junio 2023		
Semana	Temas de trabajo	Objetivos
Semana 1	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Imagen generadora.</li> <li>● Improvisación a partir de la imagen generadora.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Despertar la creatividad a partir de un estímulo específico</li> <li>● Crear material dramaturgico</li> </ul>
Semana 2	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Improvisación a partir de la imagen generadora.</li> <li>● Recopilación del material para el dramaturgo o dramaturga.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Crear material dramaturgico</li> <li>● Recopilar el material creado a partir de las improvisaciones</li> </ul>
Semana 3	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Creación del esquema dinámico colectivo.</li> <li>● Entrega del material al dramaturgo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Darle un sentido y forma al material creativo a partir de un esquema dinámico</li> <li>● Entregarle al dramaturgo un material con un orden específico a partir de la narrativa creada por la imagen generadora</li> </ul>
Semana 4	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Creación de la propuesta del dramaturgo o dramaturga.</li> <li>● Presentación de la propuesta al colectivo.</li> <li>● Correcciones.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Crear una propuesta de escritura dramática</li> <li>● Presentar una propuesta que unifique todo el material creativo creado por los intérpretes en las improvisaciones</li> </ul>
Semana 5	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Trabajo escena.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Utilizar el texto como herramienta de entrenamiento actoral</li> <li>● Iniciar el proceso de construcción escénica</li> <li>● Crear material escénico</li> </ul>

Semana 6	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Trabajo escena.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Fortalecer la identidad dramaturgica a partir de objetos y vestuario</li> <li>● Explorar y consolidar la relacion entre personajes en escena</li> </ul>
Semana 7	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Trabajo escena.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Reforzar la dinamica colectiva a paritr de la mirada externa de los interpretes</li> <li>● Optimizar el trabajo mediante la repeticion</li> <li>● Gestionar y selccionar el material creado</li> </ul>
Semana 8	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Trabajo escena.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Integracion total de las escenas</li> <li>● La repeticion como herramienta para pulir cada detalle escenico</li> <li>● Fomentar la libertad creativa y el analisis autocritico del material creado</li> </ul>
Semana 9	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Trabajo escena.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Integracion total de las escenas</li> <li>● La repeticion como herramienta para pulir cada detalle escenico</li> <li>● Fomentar la libertad creativa y el analisis autocritico del material creado</li> </ul>
Semana 10	Ensayo general.	Presentacion
Semana 11	Festival.	Presentacion

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

Durante todo el proceso estuve bajo la supervisión de los tutores y profesores del curso: María Sol Rosero y René Zabala.

En la Tabla 5 se presenta el cronograma de trabajo propuesto. En el se detalla la cantidad de semanas, junto con los temas desarrollados en cada una, así como su enfoque (ya sea texto o escena). En primera instancia se destinaron tres sesiones de trabajo de tres horas por semana. A continuación se detallan las labores realizadas en dichas semanas.

## Semana 1:

**Tabla 6**

*Trabajo de escritura: Ejercicio 1*

<b>EJERCICIO 1</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Crear un personaje ficticio a partir de una profesión y desarrollar su identidad a través de acciones y un monólogo escrito.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	El personaje: Camina por el espacio mientras imaginas a un personaje. Comienza pensando en la profesión. Piensa en cómo camina, de dónde viene y hacia dónde va.
2	Noticia inesperada: Mientras camina por el espacio, imagina que este personaje acaba de recibir una noticia inesperada. ¿Cuál es esa noticia? ¿cómo reacciona tu personaje ante ella?
3	Encuentro con otro personaje: Primero ambos personajes se perciben en el mismo espacio y construyen una situación juntos. Inicia la interacción con la pregunta: ¿A quién estás esperando?
4	Escritura del monólogo: Después del encuentro toma una hoja y un lápiz. Escribe un monólogo respondiendo estas preguntas: ¿Quién es tu personaje? ¿qué le gusta? ¿que no le gusta?
5	Se da un espacio para la lectura de los ejercicios.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Tabla 7**

*Trabajo de escritura: Ejercicio 2*

<b>EJERCICIO 2</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Explorar la escritura de acciones físicas concretas y cómo son interpretadas. Este ejercicio invita a la exploración física de textos en forma de acotación de gestos o movimientos, la percepción del espacio y la influencia de las acciones en la dinámica grupal.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Preparación: Cada participante escribirá 5 acciones físicas concretas en una hoja. Estas acciones deben ser específicas, como por ejemplo “saltar”, “caminar”, “abrazar”, “empujar”, etcétera. Estas acciones deben tener un inicio, desarrollo y final.
2	Intercambio de acciones físicas: Una vez que todos tengan sus acciones escritas, intercambien los papeles de manera de que cada participante reciba las acciones escritas por otro. Y las realiza de forma individual. En este ejercicio, se realizan las acciones en un ciclo o bucle siguiendo el orden específico en el que están escritas, del 1 al 5.
3	Exploración en el espacio: Los participantes llevarán a cabo estas acciones en todo el espacio designado pueden moverse libremente por todo el espacio mientras se ejecuten las acciones en bucle.

4	Exploración con el compañero: A medida que realizan sus acciones, presten atención a cómo sus acciones físicas pueden modificarse o influir en los otros compañeros que se encuentren en su camino.
5	Reflexión: Al final se comentan las observaciones y experiencias del ejercicio.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Tabla 8**

*Trabajo en Escena: Ejercicio 1*

<b>EJERCICIO 1</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Trabajar el lenguaje no verbal a través del cuerpo, desarrollar habilidades para la improvisación de momentos específicos y el desarrollo de una escena. Van a empezar a acostados en el espacio, van a pensar en un momento exacto, piensen:
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Van a caminar por el espacio y <b>expresar con el cuerpo</b> lo que pasó, <b>¡sin hablar! (¿qué paso?)</b> Al aplauso se elige a uno para que lo haga y los demás se detienen a mirar.
2	Van a <b>caminar como alguna persona</b> de ese momento exacto, al aplauso cambian de personaje ( <b>¿quiénes estaban?</b> ).
3	Van a tomar a uno de los que estaban en el momento y van a empezar a hacerle preguntas. Solo pregunta. Sí se puede hablar como <b>estilo interrogatorio (¿Por qué pasó?)</b> .
4	Se deja el espacio libre. Se les indica que cada uno va a <b>entrar al espacio</b> en donde sucedió todo, qué objetos hay, qué existe alrededor. Luego se van a detener en donde están y van a cerrar los ojos y decir en voz alta lo que escuchan ( <b>¿Dónde estaban?</b> ).
5	Van a explicar cómo sucedió todo <b>por medio de una llamada</b> .

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Tabla 9**

*Trabajo en Escena: Ejercicio 2*

<b>EJERCICIO 2</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Impulsar la exploración corporal y el movimiento libre a través de la música.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Se va a caminar por el espacio.
2	Se van a reproducir sonidos o canciones, van a permitir que el cuerpo viaje por el espacio siguiendo el ritmo del insumo sonoro.
3	El cuerpo solamente tiene que seguir los impulsos que le dan las canciones.
4	Se recomienda hacer cambios de canciones mientras están durante el juego corporal por el espacio.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Tabla 10**

*Trabajo de escritura: Ejercicio 3*

<b>EJERCICIO 3</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Explorar la creatividad, la escritura colectiva y el análisis dramático.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Creación: En una hoja en blanco, se va a escribir una frase detonadora de inicio. Esta frase puede ser cualquier cosa que inspire al grupo. Luego, se inicia la escritura a partir de esa frase durante un minuto. Al finalizar el tiempo, dobla la hoja de manera que sólo la última frase que escribiste quede visible. El siguiente participante tomará la hoja y continuará escribiendo a partir de la última frase visible durante 1 minuto. Luego, dobla la hoja nuevamente dejando visibles sólo su última frase. Este proceso se repite hasta que todos los participantes hayan escrito al menos una vez.
2	Tiempo: Después de que todos y todas escribieron durante 1 minuto, inicia otra ronda de escritura pero esta vez se reduce del tiempo 10 segundos, eso quiere decir que ya no es un 1 minuto sino 50 segundos, de esta forma todas las vueltas se irán reduciendo 10 segundos hasta que acabe el tiempo.
3	Lectura y análisis: Al finalizar el tiempo de escritura, se realiza una lectura del texto final. A continuación se identifica los siguientes elementos: <ul style="list-style-type: none"> <li>a. Personajes: Se escriben los personajes que se perciben en el texto y las características.</li> <li>b. Momentos: Se escribe una lista de los momentos importantes del texto.</li> <li>c. Espacio: Se escribe una lista en donde identifiquen elementos y características del espacio y donde se desarrolla la acción.</li> <li>d. Descripción del conflicto: En una hoja por separado cada participante escribirá una descripción del conflicto que perciben en el texto, con un límite de 3 a 5 renglones como máximo. Se selecciona una descripción entre todas y añaden más detalles si lo desean.</li> </ul>
4	Texto dramático: Cada participante escribirá un texto dramático basado en un momento relevante que haya ocurrido en el texto del Cadáver Exquisito. Este texto debe involucrar al menos a dos personajes, debe tener un inicio, desarrollo y final, y no debe superar una página de extensión.
5	lectura de ejercicios: cada participante hace lectura de su ejercicio dramático.
Importante	Este ejercicio impulsa la participación creativa de forma colectiva, la escritura y el análisis dramático. Permite a los participantes explorar la escritura colectiva, el desarrollo de personajes y conflictos en un contexto determinado, creando un textos de forma creativa y colectiva.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Tabla 11***Trabajo de escritura: Ejercicio 4*

<b>EJERCICIO 4</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	<p>Explorar la creatividad de la escritura dramática a través de la música como detonador.</p> <p>*Preparación: Antes de la sesión, se le solicita a cada participante que traiga una canción de su agrado que tenga letras en español o en el idioma que la mayoría de los participantes comprendan. Estas canciones serán las detonadoras para la escritura de un texto.</p>
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Creación de textos: Durante la sesión, se reproducen cada canción seleccionada por los participantes. Mientras escuchan la canción, los participantes deberán escribir un texto dramático que involucre al menos dos personajes. La idea es que la música conduzca a la creación de un texto dramático.
2	Cierre: Al finalizar la canción, los participantes tendrán 5 minutos para concluir sus textos. Se tiene que avisar con 1 minuto de anticipación para que puedan preparar un cierre adecuado para sus escritos.
3	Lectura de los ejercicios: Después de completar sus textos, cada participante tendrá la oportunidad de leer su ejercicio ante el grupo.
4	Análisis y discusión: Tras la lectura de cada ejercicio, se realizará un análisis en grupo. Los participantes compartirán sus percepciones, sensaciones y lo que más les llamó la atención de cada texto. Se puede discutir cómo la música influyó en sus creaciones y cómo las diferentes canciones generaron distintas emociones o ideas. La dinámica de este punto se realiza al momento en el que cada uno de los participantes hace lectura de su trabajo.
Importante	Este ejercicio explora la escritura creativa a través de un estímulo sonoro y cada canción seleccionada proporcionará un estímulo diferente permitirá a los participantes poder crear y generar material a partir de lo que le regala una canción.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Tabla 12***Trabajo en Escena: Ejercicio 3*

<b>EJERCICIO 3</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Desarrollar imágenes corporales a partir de un insumo textual.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Estatuas: Cadáver exquisito corporal: Vamos a caminar por el espacio.
2	Al aplauso vamos a crear 5 estatuas.
3	Se va a crear una trayectoria entre estatua y estatua hasta fijarla en una partitura de movimiento.
4	Vamos a ver la trayectoria del compañero A y al terminar empieza la trayectoria del compañero B.

5	Vamos a unirnos a la trayectoria del compañero hasta crear una sola, lo mismo con la trayectoria del otro compañero.
Importante	Va a quedar en el siguiente orden: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Partitura individual.</li> <li>2. Partitura individual al mismo tiempo con el compañero.</li> <li>3. Partitura acompañada compañero 1.</li> <li>4. partitura acompañada compañero 2.</li> <li>5. Partitura colectiva se repite dos veces.</li> <li>6. Evolución de partitura.</li> </ol>

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Tabla 13**

*Trabajo en Escena: Ejercicio 4*

<b>EJERCICIO 4</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Trabajar el desarrollo de la expresividad corporal, reforzar la narrativa a partir de estatuas corporales para de la escena, fomentar el trabajo en equipo y explorar contrastes en los diferentes tipos de material escénico.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Se crea el cadáver exquisito corporal a partir del cadáver exquisito textual de la sesión anterior. <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Se crean 5 estatuas.</li> <li>b. Se les agrega una trayectoria.</li> </ol>
2	El compañero 1 se agrega a la partitura del compañero 2, se pone play a la canción del compañero 1.
3	El compañero 2 se agrega a la partitura del compañero 1, se pone play a la canción del compañero 2.
4	Se combina partitura y momentos cotidianos.
5	Las partituras se le buscan intenciones y alguna sucesión de hechos.
6	Se crean una tercera secuencia de imágenes en la cual es grupal.
Importante	Se van a realizar las imágenes, solamente que en cada pasada se van a tomar en cuenta las siguientes indicaciones, realizando énfasis para encontrar un contraste entre cada uno de los siguientes puntos: <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Velocidades</li> <li>2. Formas</li> <li>3. Focos</li> <li>4. Fuerzas</li> <li>5. Impulso</li> </ol>

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña

*Semana 3*

**Tabla 14**

*Trabajo de escritura: Ejercicio 5*

<b>EJERCICIO 5</b>
--------------------

<b>OBJETIVO:</b>	Explorar la creatividad en la escritura dramática utilizando imágenes como punto de partida visual. *Preparación: Se le pide a cada participante que traiga una imagen de un espacio realista e imagen no realista. Estas imágenes se compartirán durante el ejercicio.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Imagen realista: La imagen se comparte al grupo con los medios que se tengan a disposición a los y las participantes del colectivo. Se les dará 1 minuto para observar la imagen.
2	Creación de texto: Luego de observar la imagen realista, los participantes del colectivo tendrán 5 minutos para crear un texto dramático que tenga al menos 2 personajes. En este texto, los personajes no utilizarán palabras; solamente realizarán acotaciones de acciones físicas, gestos o movimientos, también deben hacer uso de los elementos físicos presentes en la imagen.
3	Lectura y análisis: cada participante leerá su texto ante el grupo. Después de la lectura, se llevará a cabo un análisis y discusión del ejercicio, concentrándose en las interpretaciones de las imágenes y cómo los participantes utilizaron los elementos visuales para la escritura dramática.
4	Segunda parte Imagen no realista: La imagen se comparte al grupo con los medios que se tengan a disposición a los y las participantes del colectivo. Se les dará 1 minuto para observar la imagen.
5	Creación de texto: Luego de observar la imagen no realista, los participantes tendrán 5 minutos para crear un texto dramático. En este texto los personajes tendrán diálogos internos en donde expresarán los que sienten o piensan en ese momento.
6	Lectura y análisis: cada participante leerá su texto ante el grupo. Al finalizar se realizan comentarios sobre lo que se percibió en el texto.
Importante	Este ejercicio activa la creatividad en la escritura dramática a través de la lectura de imágenes, trabaja las acciones físicas en el texto dramático y el desarrollo del mundo interno de un personaje.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña

**Tabla 15**

*Trabajo de escritura: Ejercicio 6*

<b>EJERCICIO 6</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Poder crear un monólogo a partir de un texto que no es teatral.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Preparación: Se les solicita a los participantes que para esta sesión deben de traer un texto literario que no sea teatral, este texto debe tener un máximo de 1 página. Este texto puede ser una novela, cuento, poesía, ensayo o noticia.
2	Lectura: cada uno aparte lee su propio texto.
3	Escritura: Luego durante 5 minutos escribe un monólogo a partir de su propio texto.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Tabla 16***Trabajo de escritura: Ejercicio 7*

<b>EJERCICIO 7</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Desarrollar material creador, darle una secuencia temporal a un texto para reforzar la evolución de los personajes y del conflicto dramático.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Preparación: Se toman los textos creados a partir de estímulos sonoros
2	Primera escritura: Se realiza una improvisación de lo que ocurrió <b>antes</b> del texto seleccionado. La duración es de 5 minutos.
3	Segunda escritura: Se realiza una improvisación de lo que ocurre <b>después</b> del texto seleccionado. La duración es de 5 minutos.
4	Análisis: Se lee el ejercicio al grupo y se realizan comentarios de análisis estarán enfocados en los ejercicios de antes y después.
Importante	Este ejercicio funciona para trabajar la continuidad en un texto dramático, para reforzar la evolución de cada uno de los elementos y trabajar en el detalle a nivel de secuencia narrativa. De esta forma se continúa desarrollando un estímulo que un integrante del colectivo compartió desde un principio.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

*Semana 4***Tabla 17***Trabajo de escritura: Ejercicio 8*

<b>EJERCICIO 8</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Buscar una mirada crítica y el discurso del material escrito a partir del monólogo.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Preparación: Seleccionar el monólogo escrito a partir del texto literario.
2	Escritura: Se va a escribir un texto de lo que <b>opino, siento y pienso</b> del monólogo que escribí.
3	Análisis: Se lee el ejercicios y se realizan comentarios de análisis enfocados en la percepción de la persona que escribe frente a su material creado.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Tabla 18***Trabajo de escritura: Ejercicio 9*

<b>EJERCICIO 9</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Enriquecer los textos generados a partir de las imágenes con situaciones inesperadas.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Preparación: Se toman los textos escritos a partir de las imágenes realistas, se leen varias veces durante 2 minutos.

2	Imagen realista. Escritura: Se va a agregar palabra con la confesión de uno de los personajes del texto, los demás personajes van a reaccionar ante la confesión del personaje. Se da un tiempo de 5 minutos de escritura.
3	Análisis: Se lee el texto, se abre espacio para comentarios que estarán dirigidos hacia la reacción de los personajes luego de la confesión, su evolución y progresión de todo el texto creado.
4	Imagen NO realista. Preparación: Se toman los textos escritos a partir de las imágenes no realistas, se leen varias veces durante 2 minutos.
5	Escritura: Se va a agregar palabra a los personajes a partir de la pregunta: ¿En qué piensas cuando estás tan callado? Se dan 5 minutos para la escritura.
6	Análisis: Se lee el texto, se abre espacio para comentarios y recomendaciones enfocados a la reacción y relación de los personajes con su mundo interno y externo.
Importante	Este ejercicio funciona para que se pueda trabajar en un texto dramático el mundo interno y externo, como se pueden establecer relaciones directas en las que se transite por un mundo externo con acciones físicas y un mundo interno con un conflicto internos de un personaje, cambios repentinos inesperados y desarrollo de impulsos puntuales en cuanto a conflictos dramáticos.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Tabla 19**

*Trabajo de escritura: Ejercicio 10*

<b>EJERCICIO 10</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Desarrollar la capacidad de síntesis, extrayendo las partes más esenciales de un texto dramático, tener la habilidad para resumir y seleccionar los elementos más fundamentales de varios textos dramáticos, reunir todas estas habilidades en un ejercicio de escritura creativa.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Preparación: Se reúnen todos los textos creados a partir de los diferentes estímulos.
2	Escritura: De forma muy general y aleatoria se va a escribir un monólogo de un presentador que habla de todos los textos, incluyendo temas, personajes, conflictos y demás elementos relevantes que se quieran añadir. 10 minutos para la escritura del texto
3	Análisis: Se lee y se comparte el ejercicio, se dan comentarios que estarán enfocados en que el ejercicio logra abarcar la mayoría de los textos.
Importante	Este ejercicio funciona para que de forma creativa se pueda alcanzar una capacidad de síntesis en la cual cada uno logre identificar cuáles son los elementos que tienen más potencial y cuales son más importantes para que se pueda realizar una presentación de toda la narrativa.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Tabla 20***Trabajo de escritura: Ejercicio 11*

<b>EJERCICIO 11</b>	
<b>OBJETIVO</b> :	Identificar y seleccionar los temas principales de los textos escritos previamente, buscando trabajar la síntesis y la reflexión sobre los contenidos presentes en cada uno de los ejercicios
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Preparación: Cada uno reúne sus propios textos escritos
2	Propuesta: Cada uno habla sobre el tema más relevante en sus propios textos. Luego se va a generar una palabra o una frase de la prevalencia de temas en sus ejercicios
3	Lluvia de ideas: Se reúnen todas las palabras y frases para empezar a crear entre todos y todas un posible tema en común junto con su frase clave.
4	Posible selección: Se eligen dos palabras y una frase, la primera palabra va a ser el tema que prevalezca, la segunda va a ser el tema secundario y la frase va a ser una frase o diálogo que podría conducir a los personajes.
Importante	Este ejercicio busca crear una reflexión sobre los temas presentes en la mayoría de los textos, conocer las inquietudes y lo que nos mueve como artistas a crear y desarrollar una propuesta creativa. También funciona para identificar y hacer síntesis de nuestro propio material creativo y cómo se complementa con el de mi compañero.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Tabla 21***Trabajo de escritura: Ejercicio 12*

<b>EJERCICIO 12</b>	
<b>OBJETIVO</b> :	Crear una propuesta de texto dramático a partir de todo el material creado en los ejercicios anteriores, para lograr una estructura dramática, secuencia narrativa coherente y potenciar los elementos desarrollados en los ejercicios, para llevar el texto a escena.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Preparación: Se realizará la recolección de todos los textos creados en los ejercicios.
2	Orden: se divide el material para establecer un orden de inicio desarrollo y final, siguiendo pautas en cuanto a equilibrio y desequilibrio dramático.
3	Escritura: Se realiza una escritura de escenas para completar y unificar los textos, se refuerzan los personajes, conflictos y se define un espacio escénico.
4	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Presenta el texto: Se realiza una presentación de texto, este mismo texto se entrega a todo el colectivo para que se desarrolle un análisis, se explica ampliamente los siguientes puntos. <ol style="list-style-type: none"> <li>a. Personajes: Se explica el desarrollo y evolución que tienen los personajes.</li> <li>b. Conflictos: Se detallan los distintos conflictos por los que pasan los personajes y cómo logran enfrentarse a ellos.</li> </ol> </li> </ol>

	<p>c. Espacio: Se realiza un detalle del espacio en donde suceden los hechos.</p> <p>d. Estructura: Se presenta la estructura dramática del texto.</p>
5	Análisis: Se dan recomendación al texto y se realiza una devolución para que se siga trabajando hasta que el colectivo crea que el texto está listo para la escenificación o el texto puede funcionar como punto de partida para empezar las exploraciones escénicas.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

### Ejercicios para la escena

#### Tabla 22

#### *Trabajo en Escena: Ejercicio 5*

<b>EJERCICIO 5</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Dominar la comprensión del texto, trabajar y reforzar las habilidades para leer e interpretar un texto, desarrollar de forma creativa la improvisación de un texto como punto de partida.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Se les reparte la primera propuesta de escena. Esta misma funciona para los siguientes ejercicios. Cada ejercicio se hace mientras se camina por el espacio.
2	Leyendo el texto.
3	Leyendo el texto de forma neutral.
4	Leyendo el texto en velocidades lento y rápido.
5	Leyendo el texto en diferentes tonos: gritado, normal y susurrado.
6	Se lee el texto y se prueban diferentes interpretaciones libres.
7	Se improvisa la escena con el texto en la mano, la improvisación se realiza textual.
8	Se improvisa el texto.
9	Se improvisa la idea principal del texto y se deja el texto a un lado.
Importante	<p>Al final de la sesión se dialoga sobre la generalidad de la propuesta, haciendo énfasis en los siguientes aspectos:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Estructura narrativa de escenas.</li> <li>2. Vestuario/utilería.</li> <li>3. Espacio.</li> </ol> <p>Se dialoga sobre los hallazgos de las diferentes improvisaciones. Durante estas improvisaciones se prueban condicionantes a nivel físico como el acercamiento de objetos o prendas.</p>

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Tabla 23***Trabajo en Escena: Ejercicio 6*

<b>EJERCICIO 6</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Explorar la relación entre emociones, acciones físicas y las respuestas de los personajes en diversas situaciones.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Se realiza una búsqueda corporal del personaje formas de caminar y desplazarse en el espacio.
2	Se realiza una improvisación sobre el personaje en situación.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

*Semana 5***Tabla 24***Trabajo en Escena: Ejercicio 7*

<b>EJERCICIO 7</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	El objetivo de este ejercicio es profundizar en la comprensión de un texto dramático, explorar diferentes formas en las que puede transcurrir una escena, trabajar la concertación y la memoria a través de la repetición, construir una escena de forma colectiva.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Se analizan las nuevas propuestas, seguidamente se realiza una improvisación de la totalidad del texto o hasta donde tengan dominado el texto. Se realiza una improvisa el texto de diferentes formas.
2	Urgencia.
3	Cansados.
4	Asustados.
5	Confiados.
6	Improvisación rápida.
7	Improvisación lenta.
Importante	La escena se hace en repeticiones, lo que significa que la escena inicial y al acabar empieza de nuevo, esto se hace las veces necesarias, el guía va a ir añadiendo intenciones, formas, condiciones en las cuales cada improvisación tengan una nueva pauta.  Se van seleccionado momentos importantes para iniciar la construcción paulatina de una escena, esta construcción de escena son momentos que se van fijado a partir de los hallazgos de las improvisaciones.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

(Ver Anexo 1, Tabla 28)

*Semana 6*

**Tabla 25**

*Trabajo en Escena: Ejercicio 8*

<b>EJERCICIO 8</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Poder practicar un extracto de texto en el que se tiene dominado para encontrar material nuevo.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Se va a seleccionar un texto en el cual exista un dominio absoluto en cuanto a memoria.
2	Se va a repetir de muchas maneras, siempre buscando diferentes formas de realizar el texto.
3	Se va a seleccionar un momento importante de la improvisación.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Tabla 26**

*Trabajo en Escena: Ejercicio 9*

<b>EJERCICIO 9</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	El objetivo de este ejercicio es trabajar la exploración de objetos que puedan potenciar, reforzar y desarrollar una escena.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Se traen a la sesión todo tipo de objetos, prendas y utilería que puedan usar en escena, todos estos elementos se colocarán en el centro del espacio de trabajo.
2	Se va a seleccionar una prenda, esta misma va a funcionar para iniciar el ejercicio del texto clave.
3	Al igual que la prenda, se va a seleccionar un objeto y se va a realizar el ejercicio de texto clave.
4	Se va a pasar la escena con diferentes objetos y prendas, probando todo lo que el colectivo trajo al ensayo.
5	Se trae el objeto que represente al personaje, las siguientes tareas con el objeto las realiza cada uno de los intérpretes que participan en el proceso. <ul style="list-style-type: none"><li>○ Se camina por el espacio con el objeto.</li><li>○ Se prueba diferentes formas de cargar el objeto</li><li>○ Se improvisa una representación del objeto según el personaje.</li><li>○ Se explica desde el intérprete la relación entre el objeto y el personaje.</li><li>○ Se retoma de nuevo la dinámica física, esta vez se comparte el objeto junto con su carga emocional y creativa.</li><li>○ Se improvisa un momento en los personajes tienen un punto de encuentro con relación al objeto.</li></ul>
6	Para la selección de la prenda: <ul style="list-style-type: none"><li>○ Se prueba diferentes formas de ponerse las o la prenda seleccionada.</li></ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>○ Se camina por el espacio probando todas las capacidades para moverse con la prenda.</li> <li>○ Se realiza una presentación de la prenda a partir del personaje.</li> <li>○ Se improvisa un momento específico con la prenda.</li> </ul>
Importante	<p>Puntos importantes para tener en cuenta:</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Desplazamientos con el objeto.</li> <li>2. Manipulación del objeto.</li> <li>3. Juegos grupales con el objeto.</li> </ol>

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

*Semana 7*

**Tabla 27**

*Trabajo en Escena: Ejercicio 10*

<b>EJERCICIO 10</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	La improvisación como método de creación de personaje que involucran composición física y relación con el texto.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Se buscan diferentes formas de caminar del personaje.
2	Se les pide que presenten a su personaje.
3	Se improvisa con todos los personajes en escena, se le solicita que hagan presente la presencia de otros personajes en el espacio, que interactúen según los estímulos que les del personaje de otro compañero.
4	Se improvisa la situación general del texto.
5	Se dividen las partes del texto y que se improvise una de las partes.
6	Se busca el personaje por medio del cuerpo.
7	Se elige un tic para el personaje.
8	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Se seleccionan tres movimientos corporales que el personaje realiza, con estos 3 movimientos se exploran e improvisan las siguientes situaciones. <ul style="list-style-type: none"> <li>a. Presentación</li> <li>b. Vergüenza</li> <li>c. Cansancio</li> <li>d. Enojo</li> <li>e. Alegría</li> </ul> </li> </ol>
9	Al pasar el trabajo con el texto se incorporan los hallazgos importantes en cuanto al desarrollo de las propuestas corporales del personaje.
10	Se selecciona una pequeña parte del texto y se improvisa.
11	Se repite y se comienza un recorrido general.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

***Etapa: Repetición***

***Semana 8 Y Semana 9***

**Tabla 28**

***Trabajo en Escena: Ejercicio 11***

<b>EJERCICIO 11</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Trabajar en el detalle a partir de la repetición, desarrollar una visión crítica y analítica para mejorar el trabajo escénico, fomentar el trabajo en colectivo para generar retroalimentación sobre el trabajo realizado durante la sesión.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Del resultado de las improvisaciones del texto se van a delimitar las unidades.
2	Se va a repetir la improvisación de una unidad varias veces hasta ir fijando el material necesario para la escena.
3	Por cada número de escenas se van a encargar dos personas de realizar el trabajo de ojo externo y dar acotaciones, se pueden modificar las escenas para tener un resultado. Se puede trabajar también un monólogo y dos realizan la tarea de dirección.
4	Al final de la sesión se muestran los resultados de las escenas trabajadas.
5	Y a partir de una mesa de diálogos se concentran en dar acotaciones de las escenas para mejorar la próxima sesión de trabajo.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

**Tabla 29**

***Trabajo en Escena: Ejercicio 12***

<b>EJERCICIO 12</b>	
<b>OBJETIVO:</b>	Estimular la creatividad, explorar diversas formas de encarar el texto a nivel actoral y fomentar el trabajo en colectivo.
<b>INSTRUCCIONES</b>	
1	Se va a realizar un análisis del texto no improvisado.
2	Se va a dividir el texto que no se ha trabajado en diferentes grupos.
3	Cada grupo va a tener un fragmento de texto o escena.
4	Durante la sesión van a tener un lapso de 10 minutos para generar una propuesta de mediante la improvisación.
5	Al terminar los 10 minutos se muestra el resultado.
6	Se habla sobre el resultado y se dan comentarios de retroalimentación, acotaciones y como se puede potenciar el material, para este lapso de comentarios hay que tratar de ser lo más concreto posible para realizar otra ronda de improvisación.
7	Dependiendo la cantidad de tiempo se realiza otra ronda de improvisación.
8	Para este ejercicio los participantes del grupo no realizan ningún rol de director, ni ojo externo, todos trabajan dentro de la escena.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

### ***Tutorías***

Las tutorías fueron la muestra del trabajo a los profesores encargados del acompañamiento y supervisión del proceso creativo. Se realizaron 2 tutorías de 2 horas. La primera tutoría consistió en mostrar un avance práctico de la investigación, ejercicios de entrenamiento, la muestra de los juegos escénicos y una improvisación libre del avance del texto. La segunda tutoría se concentró en mostrar y trabajar la escena. La dinámica de las tutorías tuvieron devoluciones, recomendaciones y sugerencias de las modificaciones.

Se presentaron propuestas escénicas en un taller de diseño escénico para tener sugerencias, modificaciones y recomendaciones para desarrollar estas mismas.

### ***Muestras***

A lo largo del proceso se realizaron tres muestras, la primera se mostró en el teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, se presentó para los compañeros y compañeras de octavo ciclo en modo de ensayo general. La segunda fue la presentación en la sala Alfonso Carrasco dentro del Festival La Estrafalaria organizado por la escuela de Artes Escénicas de la Universidad de Cuenca. La última fue una presentación teórica del proceso de investigación que se realizó en la sala de danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca.

### ***Reflexiones Grupales***

Como parte de la etapa de reflexión final del proceso creativo se realizó una entrevista a las personas intérpretes, con preguntas específicas sobre el trabajo realizado a nivel de texto y puesta en escena. La finalidad de la entrevista fue evaluar los aspectos más relevantes del proceso creativo y de investigación, así como identificar aprendizajes clave.

Para esto, se aplicaron 10 preguntas, cuyas respuestas demostraron que, desde la perspectiva de las personas intérpretes, los aprendizajes fueron significativos, se encuentran

satisfacciones personales y desafíos en el proceso creativo. Las personas intérpretes apreciaron la oportunidad de explorar la metodología propuesta y de colaborar en un proceso de investigación en un intercambio internacional. También señalaron áreas de mejora en la comunicación y la toma de decisiones en el proyecto.

Específicamente se destaca:

- *Aprendizajes Significativos:* Las personas intérpretes mencionaron haber adquirido nuevas herramientas y enfoques para la creación de textos y dramaturgia. Valoraron la integración de ideas diferentes en una sola propuesta escénica, apreciaron la exploración de diferentes formas para la creación de textos y la experiencia de trabajar en una creación colectiva. Intérprete 1 señala que encuentra valioso “el poder juntar tres ideas distintas que convergen en un solo proceso, en una sola propuesta.” E Intérprete 2 expresó que es importante “Encontrar nuevas herramientas para la creación de un texto”, así como comprender “lo difícil que es mantener un proyecto dentro de una creación colectiva.” (Intérprete 1 y 2, comunicación personal, 12 de julio del 2023).
- *Disfrute del Proceso Creativo:* Expresaron satisfacción en el proceso creativo, especialmente en la exploración de nuevas formas de trabajo y la colaboración con diferentes enfoques culturales. Se disfrutó especialmente el uso de estatuas corporales y la creación de textos a partir de diferentes estímulos como lo fueron canciones y textos. Intérprete 1 expresa: “Disfruté mucho la creación con distintas características o distintas formas de trabajar.” E Intérprete 2 valoró la posibilidad de “Aprender cómo crean las otras personas (...) conocer otra escuela de otro país.” (Intérprete 2, comunicación personal, 12 de julio del 2023).
- *Entrenamiento Vocal y Corporal:* Encontraron interesante y fundamental el entrenamiento vocal y corporal, destacando la relajación y la preparación del cuerpo para una mejor proyección vocal.

- *Apertura y Creatividad del Encargado del Proceso:* Ambas personas intérpretes elogiaron la apertura del facilitador como director y guía del proceso creativo, sus nuevas ideas, su capacidad para aceptar críticas y recomendaciones. Se destaca su habilidad para explicar y compartir conocimientos y empatía. Intérprete 1 expresó que “Aceptaba mucho la crítica [y] tiene mucho potencial para generar ideas.” Intérprete 2 manifestó que “Es un ser humano sumamente empático.” (Intérprete 2, comunicación personal, 12 de julio del 2023).

En resumen, a lo largo del proceso creativo, las personas intérpretes destacaron varios aprendizajes y experiencias significativas en cuanto a la dramaturgia y la Creación Colectiva. Se mencionó que su mayor aprendizaje fue la capacidad de unir ideas en una sola propuesta, lo que facilitó la creación de una dramaturgia rica en imágenes y textos variados. También el hecho de encontrar nuevas herramientas para la creación de textos, aunque se subrayó la dificultad de mantener un proyecto en una creación colectiva cuando falta interés colectivo. Ambos encontraron diferentes usos en la Creación Colectiva como, por ejemplo, su potencialidad para trabajar una forma colectiva de escritura para teatro. Se insinuó que disfrutaron distintos aspectos del proceso como la libertad creativa y el uso de diversos estímulos como la música e imágenes corporales, lograr aprender de los métodos creativos de otros y la oportunidad de conocer diferentes contextos culturales.

En cuanto a las formas de montar una escena, ambos prefirieron el método en el que un guía da pautas y permite a las otras personas crear libremente.

En términos de escritura creativa, se logró aprender que a partir de ideas abstractas y diferentes se pueden crear muchas propuestas escénicas, tomando en cuenta que el estímulo inicial no necesariamente determina el contenido final del texto o de la puesta en escena.

Respecto al entrenamiento corporal y vocal, se despertó el interés en trabajar la voz desde la relajación y cómo el movimiento está vinculado a la voz.

Se reconocieron aspectos importantes del facilitador como sus fortalezas en aceptar críticas, ser empático y creativo, también el colaborar en despertar un interés renovado en la escritura gracias a las metodologías propuestas.

Finalmente, surgieron algunas recomendaciones para futuros pasantes que realicen investigaciones en universidades en el extranjero. Por ejemplo, subrayan la importancia de investigar y conocer a los compañeros de trabajo antes de iniciar el proceso, así como estudiar a profundidad la malla curricular de la carrera.

En resumen, el proceso de creación colectiva permitió a ambos participantes adquirir nuevas habilidades y perspectivas, aunque también reveló desafíos en la coordinación y metodología que podrían mejorarse en futuras experiencias.

### ***Factores Por Tomar En Cuenta***

La Creación Colectiva es una metodología que necesita la presencia activa de cada participante. Es elemental que cada uno de los integrantes sepa que su rol es igual de relevante que el de todos y todas las personas que participan en el colectivo. Si alguna persona empieza a tener actitudes, comportamientos y prácticas personales que no contribuyen positivamente al proceso, esto no afecta a una persona sino a todo el colectivo en general. La Creación Colectiva y sus integrantes es un cuerpo compuesto de muchas personas que depositan su confianza, su pasión por el teatro, sus incertidumbres, sus fuerzas, sus energías, en pro de su objetivo principal: crear, escuchar, abrazar las propuestas y ser conscientes del valor que cada integrante tiene junto con el aporte que realiza al colectivo es fundamental.

A lo largo del proceso existieron muchas irregularidades en cuanto a la ejecución del proyecto. Desde un inicio se había acordado con todos los participantes que se realizarían tres sesiones de trabajo a la semana y cada sesión tendría una duración de tres horas. Las tareas incluían abarcar todos los ejercicios de entrenamiento, texto y escena, desarrollar todos los contenidos de cada sesión de trabajo, dar más espacio para las exploraciones, profundizar más

en el detalle de la muestra final, explorar, jugar más con elementos de diseño escénico y se tenía un plan de contenidos para trabajar con los textos y realizar un proceso más enriquecedor a nivel de escritura dramática.

El objetivo era trabajar la escena y muestra de forma más paulatina y progresivamente, pero no se pudo realizar de la forma más adecuada, ya que una de las personas intérpretes presentó muchas inconsistencias que entorpecieron el desarrollo de la investigación creativa. Esta persona llegaba muy tarde a las sesiones o a una hora muy distinta, asimismo tenía que retirarse antes. Cuando inició el proceso de investigación estas irregularidades no se presentaron, pero empezaron a manifestarse al final del primer mes de investigativo. Se intentó dialogar con la persona intérprete, se hizo una reunión en donde todos hablamos, pusimos nuevos horarios y acuerdos, haciendo un esfuerzo en modificar los horarios personales para que esta persona pudiese continuar en el proceso. Se logró mantener estable aproximadamente por dos semanas hasta que regresó a las mismas o peores inconsistencias.

Las dinámicas de trabajo tuvieron que resumirse a sesiones individuales con el otro intérprete, lo que significó que no se aplicaron la totalidad de los ejercicios a ambos integrantes. Hubo más ejercicios experimentados por un intérprete en comparación con el otro, lo cual se reflejó en las reflexiones finales del proceso. Las tareas y responsabilidades de una intérprete eran inconclusas, con múltiples excusas cuando faltaba con algún deber de la investigación. No existía una energía acorde al proceso y colaboraba mínimamente en el trabajo creativo. Se le asignó la tarea de trabajar en el diseño de luces y desarrollar propuestas de diseño escénico, pero faltando dos semanas para la presentación, no tenía absolutamente nada.

Trabajar con la intérprete fue muy difícil y agotador. Significó un reto a nivel personal, ya que implicó reforzar áreas como paciencia, comunicación asertiva, resolución de conflictos, toma de decisiones rápidas y concisas, optimización de tareas y una organización más efectiva en el trabajo teórico y práctico. A nivel profesional, aprendí que hay que saber dónde poner las

prioridades y valorar a las personas con las que se trabaja, ya que esto implica dedicar cuerpo y tiempo al ensayo, valorando los esfuerzos del colectivo.

El mayor aprendizaje de esta experiencia es que si se mencionan acuerdos principales al inicio de un proyecto, no se puede intentar cambiarlos a favor personal. Es crucial respetar los acuerdos y trabajar a partir de lo pautado formalmente. Si no se tiene la capacidad para cumplirlos es mejor desistir del proceso por el bien individual y del colectivo. Además, si no se tiene la capacidad para rendir al 100% en varios proyectos al mismo tiempo, es mejor concentrarse en uno solo o en aquellos en los que se puede cumplir, ya que intentar abarcar varios en simultáneo puede llevar a restar importancia a alguno y terminar estropeando todo un proyecto de investigación.

### ***Resultados***

Se generó una capacidad de organizar y comunicar ideas creativas para impulsar el trabajo escénico y de escritura dramática, comprobando que la metodología con una guía que contiene la oportunidad de sistematizar, planificar y guiar un proceso creativo. Esta forma de trabajo teatral promueve prácticas colectivas donde existió un intercambio de experiencias de creación escénica.

Se desarrollaron y se pusieron en práctica ejercicios que facilitaron la creación de un texto dramático. Los ejercicios ayudaron a la capacidad de análisis colectivo de un material escénico con el fin de impulsar o desarrollar ideas para la construcción de un trabajo colectivo, y así crear un espacio en el que se realizaron actividades prácticas y teóricas que fomentaron la experimentación y exploración de una creación escénica.

Esta investigación creó una oportunidad para abordar temas como herramientas pedagógicas para el trabajo artístico y un espacio para explorar, construir y desarrollar habilidades para el trabajo actoral, corporal, vocal y de escritura dramática.

Se desarrolló una serie de etapas que inician desde la concepción de la idea y material detonador hasta la presentación escénica del resultado, con el que se trabajó de forma colectiva a partir de herramientas como la improvisación, la exploración de personajes, la escritura y un amplio trabajo escénico, sin olvidarse de la discusión, selección y análisis de propuestas de forma colectiva, incentivando el trabajo colaborativo, integral y participativo.

#### **Etapas IV: Registro De La Puesta En Escena**

En esta etapa presento un registro del resultado escénico final obtenido, con el fin de mostrar el material creativo generado al concluir todo el proceso de investigación creativa. Se presenta aquí la sinopsis, el análisis inicial, el equipo creativo, los referentes, y la propuesta plástica de la Creación Colectiva.

#### ***Ficha Técnica***

*Nombre de la pieza escénica:* Cadáver Exquisito

*Dirección y dramaturgia:* Fabián José Arguedas Acuña

*Intérpretes:* Santiago Motoche y Karina Nepas

*Tutores de la propuesta escénica:* René Zabala y María Sol Rosero

*Otros colaboradores:* Dayan Lituma Peralta (fotografías del ensayo general), Jonathan Xavier González González (fotografías durante el espectáculo) y Samantha Noemi Velesaca Vega (Asistente de iluminación el día de la muestra).

#### ***Sinopsis***

Perseguidos y secuestrados, Ojo Silva y Carmen viven la desesperación de un gobierno que busca desaparecer a todos los artistas. Ojo Silva, un artista que vive de sitio en sitio escondiéndose del gobierno, encuentra fuerzas en las artes al reunirse con los suyos para sacar al gobierno a punta de tinta y de papel. Carmen encuentra en un regalo de Ojo Silva la poesía para acompañarla durante la lucha en nombre de los artistas ante la decadencia diaria de una tierra, que sangra día y noche; buscando un rayo de esperanza, un rayo de sol...pero aquí está

prohibido pensar. Aquí pensar es peligroso, aquí las voces te meten un miedo terrible. En este cadáver exquisito somos solo textos que se escriben con sangre sin ver el pasado.

### ***Análisis Inicial***

Esta pieza escénica fue una creación colectiva que se construyó a partir de detonadores. Los detonadores fueron 2 canciones y 2 textos literarios. Estos detonadores fueron un punto de partida, no fueron copias fieles para la construcción de toda la pieza escénica. Para los textos literarios se utilizaron extractos muy cortos y de las canciones se utilizaron los impulsos creativos que generaba la reproducción de cada una. Estos dos detonadores fueron los encargados de generar impulsos, imágenes y estímulos para la creación, exploración y construcción de un texto dramático de forma colectiva.

## ***Referentes Artísticos***

### **Canciones.**

Se utilizaron canciones como *Te regalo de Carla Morrison*, regala un impulso emocional que refleja el concepto de entrega y vulnerabilidad de las relaciones humanas, siendo muy fundamental en la conexión de los personajes Ojo silva y Carmen. Este estímulo guía a la construcción de personajes, que se muestran dispuestos a dar un amor incondicional. Otra canción que utilizamos como estímulo sonoro y literario fue *El caballo de troya de Tierra Santa*, esta canción detalla la relación que logramos construir entre el texto teatral y la canciones que ambos textos exploran temas de opresión, traición y resistencia. Los personajes de ambas narrativas encarnan una lucha desesperada por mantener su integridad frente a fuerzas que parecen inevitables y que los llevan a un destino trágico. Otra banda que utilizamos su narrativa para reforzar el contexto fue *La Maravillosa Orquesta Del Alcohol*, porque retrata una de las problemáticas que hace referencia Carmen cuando describe sobre la actualidad. También, la canción *Conducción y llorando* hace una crítica directa hacia la sociedad moderna, desigualdad y consumismo. El discurso de Lucrecia se vio alimentado por esta canción porque a uno de los intérpretes se le entregó un verso de esta canción y la desarrollo para darle fuerza a su personaje.

### **Textos Literarios.**

Para los textos literarios me voy a enfocar en los personajes que funcionaron como detonadores y no en la totalidad de la pieza literaria.

La *Celestina* de Fernando de Rojas funcionó para crear al personaje de Lucrecia en *Cadáver Exquisito*. Lucrecia y Celestina de *La Celestina* comparten una influencia poderosa en sus historias, actuando desafiante ante las normas sociales. Ambas son figuras que, a través de una moralidad ambigua, manipulan o afectan las relaciones a su alrededor. Lucrecia siendo un

personajes calculador, su papel en las relaciones y su complejidad moral la conectan con la astucia y el impacto de Celestina.

También el cuento Ojo Silva de Roberto Bolaño nos funcionó para construir un personaje profundamente marcado por el desarraigo, la violencia y la soledad.

Con la novela 1984 de George Orwell fue un fuerte referente para continuar desarrollando el mundo de los personajes, esta obra se le expuso a los intérpretes para que logaran ubicarla como un punto de partida.

### ***Escenografía***

La escenografía que se utilizó a lo largo del proceso de construcción de la escena fue solamente una mesa para el segundo y tercer cuadro.

### **Figura 6**

#### *Escenografía*



Fuente: fotografía tomada por Jonathan Xavier González González.

## *Utilería*

En el caso de la utilería se hizo uso de los siguiente elementos: una cadena plateada, una taza de color blanco, un pichel de vidrio, un plato pequeño de color blanco, un frasco de vidrio con tapa de color rojo, una libreta, un lapicero, un pequeño paño de color blanco y un mantel de color blanco.

### **Figura 7**

#### *Utilería*



Fuente: fotografía tomada por: Jonathan Xavier González González.

## *Vestuario*

Para el vestuario se emplearon distintas piezas en los intérpretes según los cuadros.

### **Primer Cuadro**

Ojo de Silva utiliza una camisa de manga larga de color negro, un pantalón de mezclilla color negro rasgado y unas botas de cuero de color vino. Por otra parte, Carmen viste una camisa sin mangas de color negro, un pantalón de mezclilla de color negro y unas botas negras.

### **Figura 8**

#### *Vestuario Primer cuadro*



Fuente: fotografía tomada por: Jonathan Xavier González González.

#### **Segundo Cuadro: Monólogos**

Aquí Lucrecia lleva puesta una camisa de puntos blancos, una falda negra y unos tacones altos de color negro.

## Figura 9

*Vestuario monólogo Lucrecia*



Fuente: fotografía tomada por: II Festival de Artes Escénicas La Estrafalaria.

Carmen cambia su vestimenta por una camisa de color blanca, delantal color beige , pantalón color negro y unas botas color negro.

## Figura 10

### *Vestuario monólogo Carmen*



Fuente: fotografía tomada por: II Festival de Artes Escénicas La Estrafalaria.

## Tercer Cuadro

En este cuadro tanto Carmen como Lucrecia repiten el mismo vestuario del cuadro 2.

## Figura 11

### *Vestuario Tercer cuadro*



Fuente: fotografía tomada por: Jonathan Xavier González González.

## ***Iluminación***

En lo que respecta a la iluminación se procederá a detallar el diseño que se le dio.

Cuadro 1-armador: Ojo Silva y Carmen en escena. Objeto cadena.

Luces por emplear: cenital centro 100%, frontal centro; ambas par.

**Tabla 30**

### *Iluminación Cuadro 1*

<b>Inicio</b>	<b>Objeto por iluminar</b>	<b>Fin</b>	
Ingreso del público: luces on.	Espacio.	Imagen del Ojo Silva y Carmen. Texto y clave: imprescindibles.	Fin del cuadro 1: Las luces bajan progresivamente. Se enciende la calle lateral izquierda.

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

Cuadro 2- monólogos: Lucrecia en escena. Carmen en escena.

Luces por emplear: calle lateral izquierda, cenital centro, frontal centro, frontal derecha, frontal izquierda, tres contraluces . PAR y LED (Ver Tabla 7).

**Tabla 31***Iluminación Cuadro 2*

Inicio	Objeto por iluminar	Fin	Estímulo
Enciende calle lateral izquierda al 100%.	Mesa.	Personaje masculino se transforma en Lucrecia. Acaba de cambiar de vestuario a uno de mujer.	Lucrecia: sale por una pata y se prepara para ingresar por la del fondo, Impulso de caminata: cambio de luces. Se apaga la calle.
Enciende contraluces LED color blanco al 100%.  Enciende frontal derecha al 60%-80%.  Enciende cenital centro, frontal centro al 60%- 80%.	Lucrecia impulso de caminata. Entra por la pata del fondo.  Lucrecia camina hacia la diagonal frontal derecha.  Lucrecia.	Lucrecia sale de la escena.  Caminata hacia el centro.  Lucrecia texto: "Vamos a pertenecer".	Cambio de color: luces LED azul.  Chasquido. Se apaga la luz.  Caminata hacia el fondo. Sale de escena. Se apagan las luces.
Cambio a contraluces LED color azul al 100%:  Encienden tres frontales del proscenio al 100%.	Carmen ingresa algunos objetos desde el fondo.  Carmen en el proscenio.	Carmen en el proscenio.  Carmen se dirige al fondo.	Carmen inicia el diálogo con el público. Se apaga LED.  Enciende LED azul. Apaga frontales.
Fin Cuadro 2.	Lucrecia usa la servilleta.	Carmen se sienta en la sala con la taza.	Enciende luz cenital derecha al 40%

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

Cuadro 3: Ojo Silva y Carmen en escena.

Objetos por iluminar: mesa, Ojo Silva y Carmen.

Luces por emplear: cenital derecha, cenital izquierda, frontal centro, tres contraluces LED color azul y blanco (Ver Tabla 8).

**Tabla 32***Iluminación Cuadro 3*

Inicio	Objeto por iluminar	Fin	Estímulo
Enciende cenital derecha al 40%:	Ojo Silva	Ojo Silva luego de su texto.	Silencio. Habla Carmen, black out x8. x9 después del texto: “¿Dónde estamos?” se cambia la intensidad de la luz. Se apagan las contraluces.
Enciende cenital izquierda al 80%:	Mesa y Carmen	Cuando termina su texto.	Habla Ojo Silva. Black out x7.
Cambio de intensidad derecha al 100%. Enciende frontal centro al 40%:	Ojo Silva	Ojo Silva al terminar su texto	Sale de escena. Black out.
Fin Cuadro 3: enciende contraluces LED color azul. Enciende cenital derecha izquierda al 80%.	Mesa	Cuando Lucrecia sale de escena.	Al iniciar las voces en Off. Black out.
Contraluz LED color celeste.	Espacio	Se acaba el diálogo entre Carmen y Lucrecia.	Al iniciar las voces en Off. Black out
Fin Cuadro 3.			

Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

***Propuesta De Sonido***

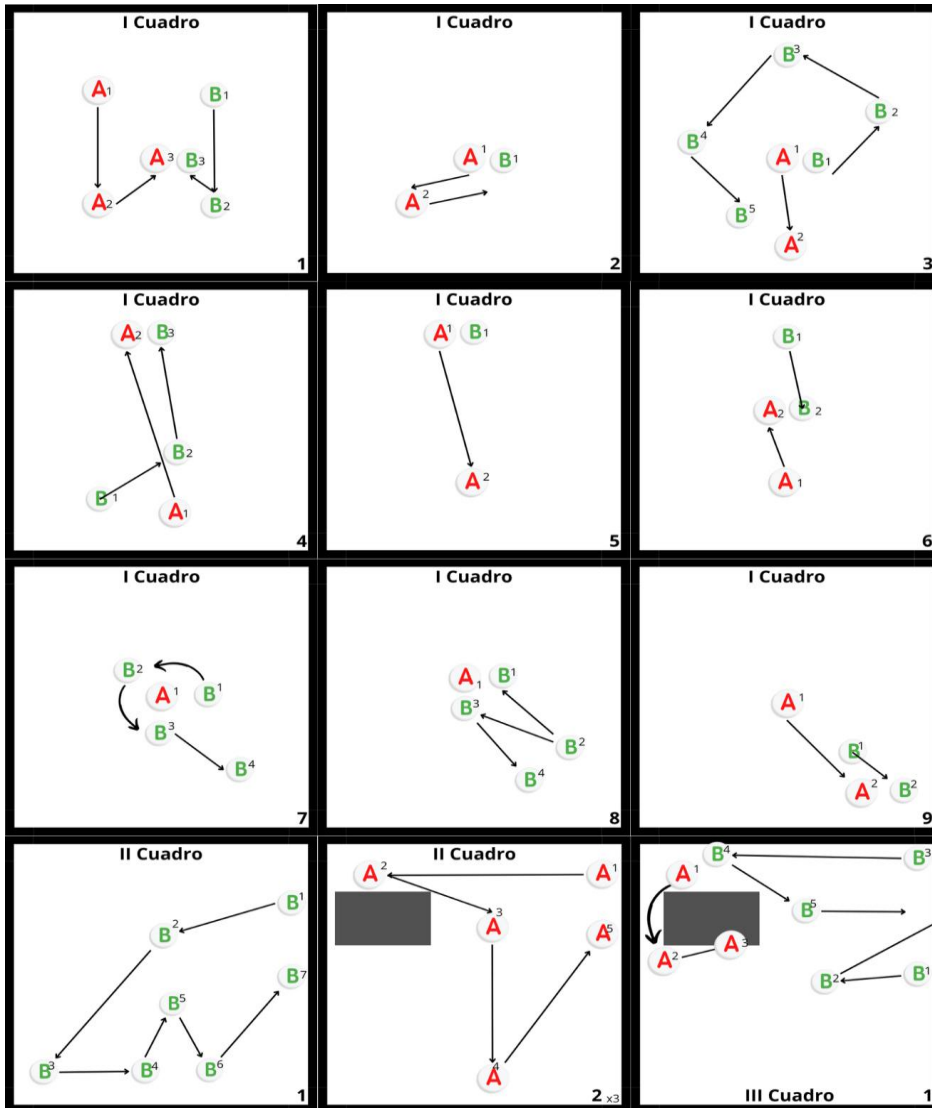
Para el inicio de la escena se elaboró una parte instrumental de la canción *La zona galáctica* de la banda La Maravillosa Orquesta del Alcohol:

[https://www.bandlab.com/revisions/48211003-3c00-ee11-907c-6045bd31b313?sharedKey=\\_RkWKjiE-0W1ff4L2r8bBA](https://www.bandlab.com/revisions/48211003-3c00-ee11-907c-6045bd31b313?sharedKey=_RkWKjiE-0W1ff4L2r8bBA)

Para la transición del primer cuadro al segundo cuadro se utilizó un audio que reflejaba el golpe fuerte del viento, similar a una corriente de aire fuerte en un desierto.

**Figura 12**

*Diseño de movimiento*



Fuente: Elaborado por Fabián Arguedas Acuña.

I Cuadro: A: Carmen - B: Ojo Silva

II Cuadro: A: Lucrecia - B: Carmen

III Cuadro: A: Carmen - B1 y B2: Ojo Silva - B3, B4 y B5: Lucrecia

## Conclusiones

### **Kartun Y García En Una Sola Mesa**

Las teorías planteadas por Mauricio Kartun se pueden aplicar no solo en la escritura dramática, sino también en la escritura escénica. Lo interesante es que Kartun presenta una forma de trabajo que parte de lo interno hacia lo externo, lo cual permite perderse en el proceso y regresar, así como ir trabajando de una forma libre en el detalle, alejándose de las viejas formas para laborar en la escritura dramática como lo es partir de una idea preconcebida.

Santiago García siempre será un exponente del teatro latinoamericano, casi de estudio obligatorio cuando se hable de la dramaturgia y las formas de creación escénica en Latinoamérica. Él nos regala una metodología de trabajo teatral impulsadora de la investigación artística, así como nos da el estudio teórico y práctico de trabajo teatral, lo que ocasiona rupturas de las viejas prácticas de creación escénica.

Los procesos de Creación Colectiva son una filosofía de trabajo, la cual contiene componentes teóricos, prácticos e investigativos. Lo que planteó Santiago García fue solo un germen que se fue expandiendo por toda Latinoamérica e impactando en todos los espacios teatrales, para así dar pie a la creación de colectivos teatrales. Gracias a esto ellos han ido evolucionando la metodología de la Creación Colectiva. Por lo tanto, la Creación Colectiva será una práctica que nunca dejará de evolucionar, transformarse y reinventarse en las prácticas teatrales.

Mauricio Kartun nos acerca a un trabajo interno del artista cotidiano y permanente, la evolución del artista se encuentra dentro de él mismo, pues busca cómo nutrirse de nuevas formas de creación, imágenes y ampliar su capacidad de análisis de su propio entorno para crear propuestas que tengan sentido y forma acorde a la realidad de cada uno de ellos.

Kartun habla de trabajar a partir de una energía. Esa energía sale de un deseo y es nutrida por un universo personal, todo explota en el momento que nace la imagen generadora. Dicha

energía se encuentra en la cotidianidad, lo externo, una canción, una imagen, una anécdota o recuerdo. La escritura dramática se convierte es un estado en el que se recogen todo tipo de materiales para la creación artística. Nada es desechable, todo se transforma en materia viva.

Una imagen generadora, un acopio, un esquema dinámico y luego a improvisar. Esta forma de escritura creativa nos regala una forma libre de escritura dramática. El hecho de capturar una imagen, recopilar material para potenciar esa imagen y parafrasearla por medio de un esquema cambiante para aterrizar en una improvisación, sin duda es un proceso que es autopoietico, ya que se crea sobre la marcha, se corrige, se inventa y se construye a sí mismo.

También, García nos impulsa a investigar, salir a la calle a conocer, rebuscar en nuestro entorno, debido a que todos y todas tienen algo que decir y aportar, para darle vida a esas situaciones que nadie se atreve a decir. Esto es solo un medio para que los procesos de creación teatral sean accesibles para todos y todas.

Tanto Kartun como García, nos proporcionan metodologías y formas de trabajo que se van creando de forma paulatina. Ambos son procesos que conducen al artista a crear, evolucionar, nutrir sus capacidades y redescubrirse en cada creación escénica.

La improvisación es una herramienta fundamental, no obstante, se tiene la vaga idea de que incita al desorden y conducen a un desborde que no tiene ni pies ni cabeza. Sin embargo, la improvisación es una herramienta de explosión creativa. Significa juego, comunicación, discusión y la creación de un material artístico lleno de vitalidad propia que se transforma y se nutre de cada persona que participa.

Otro de los aportes de García es la invitación a cuestionarnos todo. La Creación Colectiva es una forma de creación escénica que plantea muchas preguntas, ya sea para el público como para los creadores de la escena. Asimismo, con la motivación, busca e invita a sus colaboradores a rebuscar aquellas inquietudes, incomodidades y temas que son necesarios

traer a la mesa. Un concepto que motiva a crear y desarrollar cualquier tipo de elemento externo para la escena.

### **Todos Y Todas Podemos Escribir**

Experimentar un proceso de escritura individual tiene muchas complicaciones, cuestionantes y momentos de incertidumbre. El hecho de escribir en colectivo propicia un acompañamiento, que invita no solo al diálogo sino también a la escucha. Así como genera un espacio en el que se escuchan ideas, se proponen inquietudes y se abre la oportunidad de oír lo que cada persona escribe.

Escribir a partir de un elemento externo es el estímulo para que el artista rebusque dentro de sí materia viva para darle vida a cada estímulo sin importar si es una canción, un texto o una imagen. Con ello el estímulo se entiende como ese punto de partida, que te lleva a un viaje de creación absoluta, alimentado por la creatividad propia y del colectivo.

En el momento de escritura creativa en formato colectivo es importantísimo fijar pautas, delimitar las reglas de juego de forma clara, ser específico y detallar lo que se quiere conseguir al momento de escribir, pues entre mayor claridad más libertad. Al mismo tiempo, cuando ocurre la creación escrita de todos y todas las participantes es un momento vitalísimo, ya que se está exponiendo lo que el artista siente, piensa y vive en un papel. Por lo que debe ser tratado con la mayor delicadeza y tacto, así al entregarse se le da la confianza absoluta de poder compartir y generar otra propuesta.

La responsabilidad de dirigir un proceso de escritura creativa de carácter colectivo es muy grande, ya que no se puede tomar todo el material. Tiene que existir una capacidad muy amplia para lograr seleccionar lo más importante. En resultado, la escritura colectiva es un proceso de selección dramática que busca de forma colectiva darle vida a un relato contando por muchas voces.

Para alcanzar un proceso de escritura colectiva de forma más efectiva hay que elaborar un plan para controlar los tiempos de escritura, propuestas y análisis. Todos y todas tienen algo que decir, por lo cual es fundamental escuchar a todo el colectivo. Por esa razón ocurre que nada puede quedar por fuera, puesto que todo funciona. A veces se puede divagar, pero es necesario perderse, deambular para que el viaje sea de ida y regreso, nutriéndose de dificultades, hallazgos, aciertos y desaciertos, todo esto acompañado por todo el colectivo.

Un proceso de escritura colectiva no puede ser un proceso que busque un solo resultado, se tienen que fijar objetivos, pero con la conciencia de que pueden modificarse a lo largo del proceso creativo.

Para que todas y todos podamos escribir y hacer uso de la Creación Colectiva cabe detallar y puntualizar los elementos a emplear como base para toda la construcción:

- El personaje: No importa la cantidad de personajes, lo importante es saber que estos van a ser los encargados de darle voz al colectivo. Serán los que van a hablar y decir lo que el papel dijo.
- Conflicto: El conflicto va a ser lo que le impide al personaje conseguir su objetivo. El conflicto dentro de esta forma de escritura será el obstáculo que va a existir para poder decir lo que cada uno quiere expresar. Existen muchos tipos de conflictos, pero se tiene que saber que el conflicto es el que pondrá en lucha a cada persona que escribe.
- ¿De dónde viene y hacia dónde va?: Un antes y un después del personaje que muestre la evolución y transformación del personaje de forma individual con relación al conflicto y en relación con su entorno.
- Circunstancias dadas: Lo que determina y lo que no se puede cambiar por ningún motivo, ya sea por los personajes o por los integrantes del colectivo que son las encargadas de escribir.

## **De La Palabra A La Escena**

Una escena que se empieza a escribir debe tener vida, pues esa vida genera las acciones en el texto escrito. Será significativo que el texto construido de forma colectiva pueda tener todas las capacidades para crear acciones determinantes, o bien, para evitar que sea solo texto que se reproduce y se dice tal cual. El colectivo tiene que estar consciente de que el texto no se va a reproducir en escena tal y como está escrito. El texto seguirá modificándose y rescribiéndose. El salto del texto a la escena es el hecho más relevante, porque es pasar al cuerpo todo lo que el colectivo plasmo en palabras.

La construcción de la escena de forma colectiva debe tener las bases claras y contundentes. Las reglas para improvisar en la escena tiene que estar bien escritas, para poder crear todo el material necesario y modificable. En la escena ya son otras dinámicas de escucha y propuestas, la exploración puede ser más variada. El texto sirve como guía para la creación.

Es importante la participación activa de cada uno de los integrantes del colectivo, ya que es el momento en el que el cuerpo salta a la escena. Se tiene que acompañar con otras dinámicas, no solo puede ser montar el texto y ya, tienen que estar acompañadas de prácticas para reforzar el trabajo en escena.

Todos y todas las participantes del colectivo deben tener la capacidad de desarrollar un ojo externo, crítico y consciente con el material construido para las propuestas, para que estas puedan ser acordes con lo que el texto ofrece y el colectivo y en consecuencia con el discurso. El proceso de escritura y escenificación colectiva requiere que los participantes estén en la búsqueda constante de una misma sintonía para construir y desarrollar una propuesta teatral.

Cuando la dirección se comparte tiene que existir mucha comunicación con lo que se está construyendo. Las partes co-directoras no pueden estar viendo lo mismo o trabajando los mismos detalles. Se debe compartir lo que se quiere desarrollar o mejorar, no pueden trabajar sobre un mismo punto.

El trabajo consciente en escena siempre va a requerir de una adecuada preparación. No se puede empezar a trabajar desde cero, ni tampoco se puede iniciar el ensayo sin una comunicación previa. El mismo caso ocurre cuando se va a cerrar la sesión o el ensayo.

Dado a lo anterior, el plan de trabajo y los ejercicios son fundamentales. Entre más preparación exista para cada ensayo más específico puede ser el trabajo y mejores los hallazgos. Asimismo, entre más libertad creativa se le permita al intérprete, más va a tener la oportunidad de generar material en cuanto a cantidad, pero en lo que refiere a la calidad debe preponderar una comunicación fluida entre el facilitador, guía o director.

Es vital mantener un espacio de confianza, respeto y con acuerdos claros para que el desarrollo de todas las sesiones de trabajo sean los más agradables. Siempre van a existir diferencias, discusiones o puntos en los que el colectivo no esté de acuerdo, no obstante, siempre hay que estar abierto a un diálogo asertivo, tomar en cuenta todo lo que el colectivo dice y valorar el esfuerzo, el tiempo y disposición de todos y todas en el espacio de trabajo.

El proceso de escenificación puede variar. Es cierto que existe un cronograma, un plan de trabajo y una organización interna y externa del proyecto, pero debe haber consciencia que esté podrá estar sujeto a cambios, ya que en un proceso de este tiempo podrán haber distintos factores e imprevistos.

### **Recomendaciones: Disfrutar El Proceso**

#### **Teoría**

Hay que tener una ruta de investigación teórica, saber por dónde voy a pasar y lo que puedo tomar de un autor que me pueda funcionar para lograr hallazgos más rápidos. Esta ruta puede variar, pero funciona para acercarse a una investigación más específica.

Tiene que existir una capacidad de selección de material y orden de los hallazgos para identificar su importancia. Así como el aporte que va a ofrecer en la investigación y las bases que puede crear para la investigación.

Es importante que al inicio exista una gran cantidad de autores y aportes teóricos, para que a lo largo del proceso se vaya esclareciendo la relevancia de cada uno.

Las teorías teatrales son muy diferentes de lo que se escribe y lo que se lleva a la práctica. Por lo tanto, la teoría creada siempre tiene que ser respaldada en la práctica. Así, resulta vital la reelaboración a partir de las teorías estudiadas, no enfocarse en realizar una reproducción al pie de la letra de los postulados de un autor; mi perspectiva y reelaboración es fundamental.

### **Escritura**

Siempre hay que estar abierto a cualquier recomendación, sugerencia o propuesta. Un proceso de escritura dramática de forma colectiva no se puede hacer a partir de un solo ojo ni de una sola interpretación.

El proceso de escritura dramática es muy interesante en cuanto a cantidad de personas. Si los individuos son pocos existe la oportunidad de dedicar bastante tiempo a cada uno de los textos, propuestas y material escrito, pero cuando es mayor el número de personas hay que saber optimizar el tiempo, porque el significado de compartir un texto escrito siempre va a tener mucha importancia, todos quieren participar.

Será significativo saber clarificar lo que se quiere conseguir con cada texto: los objetivos de escritura y los elementos a trabajar en cada sesión, pues la libertad creativa tiene que ir de la mano con la responsabilidad de comunicar bien que es lo que se quiere obtener al finalizar el proceso de escritura.

## Referencias Bibliográficas

- Barquero, J. (2014). *Teatro universitario: Una experiencia colectiva en el abordaje prospectivo de Centroamérica DE CENTROAMÉRICA*. Universidad Nacional de Costa Rica.
- Cardona, M. (2009). El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: anotaciones históricas sobre su desarrollo. *Rhec* (12) 12  
[https://editorial.udenar.edu.co/revistas/rudecolombia/files/Rr12\\_105.pdf](https://editorial.udenar.edu.co/revistas/rudecolombia/files/Rr12_105.pdf)
- Cardona, M., & Torres, E. (2021). ENRIQUE BUENAVENTURA y SANTIAGO GARCIA: DOS GRANDES MAESTROS DEL ESCENARIO TEATRAL COLOMBIANO. *Moringa Artes Do Espetáculo*, 12(1). <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/article/view/59973/33700>
- Castillo, J. R. (2015). Los dramaturgos en su lugar. *Las Puertas Del Drama*, 4.
- CEPEA UNDAV. (2019). *Mauricio Kartún «proceso de escritura creativa» - 3er Jornada Docente de Humanidades y Artes UNDAV* [Vídeo].  
YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jQf4YqlscxA>
- Clásicos Modernos: Apuntes de Dramaturgia Creativa - Mauricio Kartun*. (2018, 5 septiembre). [Vídeo]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=dzmYGyjpfF4&t=949s>
- De Miguel, D. (2021). *Clase de Dramaturgia con Mauricio Kartun* [Vídeo]. YouTube.  
<https://www.youtube.com/watch?v=FO2NegLmXN0>
- Esquivel, C. (2014). *Teatro La Candelaria: memoria y presente del teatro colombiano. (Perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo XXI)*. Universidad Autónoma de Barcelona.  
[https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl\\_10803\\_283533/ce1de1.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2014/hdl_10803_283533/ce1de1.pdf)

- Kartun, M. (2006). *Escritos. 1975-2005*. Ediciones Colihue SRL.
- Kartun, M. (2012). DRAMATURGIA Y TEATRO DE TÍTERES (2a PARTE), POR MAURICIO KARTUN. *Titeresante*.
- Kartun, M. (2015). *MICROMONÓLOGOS*. interZona editora.
- Larrea, A. (2017). Mauricio Kartun: “El teatro sigue teniendo la energía de la orgía original, hay que hacerlo entre varios”. *INFOBAE*.  
<https://www.infobae.com/cultura/2017/09/22/mauricio-kartun-el-teatro-sigue-teniendo-la-energía-de-la-orgia-original-hay-que-hacerlo-entrevarios/#:~:text=%E2%80%94que%20todos%20somos%20resultado,que%20te%20pr%20opone%20una%20forma>.
- López, L. & Lagré, L. (2015). *Investigaciones y debates sobre la teatralidad contemporánea*. Dramáticas. [https://dramaticas.una.edu.ar/assets/files/file/artes\\_dramaticas/2015/2015-ad-una-libro-digital-congreso-teatro-2015.pdf](https://dramaticas.una.edu.ar/assets/files/file/artes_dramaticas/2015/2015-ad-una-libro-digital-congreso-teatro-2015.pdf)
- Maldonado, C. (2005). « LA CANDELARIA » DE BOGOTA EN EL PAISAJE TEATRAL COLOMBIANO. Universidad Sorbonne-Nouvelle. Paris III.
- Mantiñan, M., & Garmendia, R. (2021, octubre). Moverse en verso. Entrevista a Mauricio Kartun acerca de su obra “El niño Argentino”. *Temas en diálogo (tend)*.
- Musitano, A. (2016). Nuevo sistema de producción y dramaturgia. Las creaciones colectivas. *Fondo Documental Virtual TEATRO, POLÍTICA Y UNIVERSIDAD, En CÓRDOBA, 1965-1975*. <https://blogs.ffyh.unc.edu.ar/teatropoliticounc/files/2016/11/creacion-colectiva-ltl-1.pdf>
- Negro, M. (2019). *Mauricio Kartun, el escritor*. Revista Estrella del Oriente.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. Paidós
- Sánchez, A. S. (2016). *EL OPRIMIDO SOBRE LAS TABLAS O LA (R)EVOLUCIÓN DE LA CREACIÓN COLECTIVA EN COLOMBIA Y BRASIL*. Universidad de Salamanca,

Facultad de Filología.

Vergara, I. V. (2018). Práctica artística como investigación: su instalación y desarrollo en el sistema académico chileno. /. *Tercio Creciente*.

## **Anexos**

### **Bitacoral semanal**

#### ***Semana 1***

- Imagen generadora.
- Improvisación a partir de la imagen generadora.

Al inicio de la semana se conversó con el grupo, se les solicitó una presentación breve en donde mencionaron sus intereses personales, sus trabajos, sus motivaciones y el área que les gusta trabajar en el teatro. También se les realizó una introducción teórica sobre el proyecto, en la cual se les expuso el proyecto, la dinámica del proceso y el resultado final.

#### **Trabajo De Entrenamiento.**

Con relación al trabajo corporal en las tres sesiones de la Semana 1 se tuvo que eliminar la parte del entrenamiento de resistencia y de fuerza, ya que se utilizó ese tiempo para conocer al grupo y realizar ejercicios de integración y confianza. Esto con el objetivo de generar un ambiente de trabajo teatral óptimo para el desarrollo de la creatividad. Luego de ello se pasó directamente al trabajo corporal, el cual inició con una activación del cuerpo desde el piso reconociendo el estado de este y despertándolo paulatinamente de tal forma en la que se transitó por todas las extremidades hasta terminar en el cuello. Seguidamente se les indicó pasar por los diferentes niveles del cuerpo hasta terminar en una caminata por el espacio.

Luego el trabajo comenzó con ejercicios que consisten en transitar con una parte del cuerpo por el espacio. Esta dinámica les sirvió para despertar al cuerpo dentro del espacio y así reconocer todo el escenario de trabajo. Posteriormente, se saltó al punto del trabajo con los elementos naturales como estímulo para el trabajo corporal. Se laboró nada más con el elemento de fuego y aire.

Para el elemento de aire se empleó el impulso, el nacimiento del movimiento y como un cuerpo se ve afectado por las velocidades. Luego dentro de la característica de un cuerpo en

aire se trabajó en pareja: el compañero tocaba una parte del cuerpo para que este fuese modificado por el impulso que el otro daba. Desde este mismo impulso se generaron diferentes encuentros en donde uno se aproximaba al otro y luego le huía al compañero.

Cuando se trabajó con el elemento fuego se probaron cuerpos que vibraban, intensidades de movimientos, las diferentes fuerzas y cómo se modifica el cuerpo a partir del estímulo del fuego. Trabajar con imágenes de los elementos funciona para dar diferentes texturas, formas y movimientos al cuerpo, así mismo se expande la imaginación como un estímulo corporal.

### **Trabajo De Escritura.**

#### Ejercicio #1.

Este ejercicio funcionó porque lograron conocer diferentes corporalidades a partir de un personaje ficticio instaurado en una profesión. Se les indicó caminar por el espacio y así fueron encontrando la forma de desplazamiento de un posible personaje, las acciones y sus formas corporales. El ejercicio evolucionó cuando se encontraron en el mismo espacio y una pregunta detonadora los llevó a evolucionar la propuesta. Cuando se encontraron en el mismo espacio, el cuerpo que había creado tuvo modificaciones más precisas para entablar un diálogo con el otro y al surgir la pregunta todo lo que habían construido a nivel corporal se unió. El personaje obtuvo vida y pudo mostrar su propia forma, así junto con la improvisación tomó una contextura corporal y vocal precisa. (Ver Anexo 1, Tabla 9)

El ejercicio #2 sobre la escritura de acciones concretas funciona porque el hecho de trabajar con acciones puntuales y determinadas ayuda crear de manera muy sencilla, y dota de valor a lo real y la veracidad de las acciones. También el hecho de pasar de una acción a otra, funcionó porque esta transición arroja información de la totalidad de las acciones. Además de que aporta un viaje entre acción y acción, la cual permite un nuevo desarrollo al llegar a un punto donde el intérprete olvida la acción inicial y pasa a otra. Esto genera un valor que puede ser interpretado de diferentes formas. Este ejercicio propone texto y cuerpo: se arman dinámicas

que explotan y exploran nuevas formas de escribir o de moverse, cuando este ejercicio evoluciona pasa a cada punto. Este ejercicio permite jugar con acción y textos únicos. Cuando entra en juego todo esto se une, se desarrolla y se juega.

### **Trabajo De Escena.**

#### **Ejercicio #2.**

Para el ejercicio de trabajar con una imagen de un momento determinado hay que tomar mucho en cuenta como el trabajo posterior puede variar según la dinámica inicial. Es muy importante que la persona o el personaje que se tome para el momento este consciente de ello, ya que puede, eventualmente, ser el que cuente la historia o bien, dibujar el entorno del momento y las variantes de todo lo que sucede o podría suceder. Este ejercicio funciona, ya que trae sensaciones que pueden servir para la construcción total del momento, y el transitar. (Ver Anexo 1, Tabla 10)

#### ***Semana 2***

- Improvisación a partir de la imagen generadora.
- Recopilación del material para el dramaturgo o dramaturga.

### **Trabajo De Entrenamiento.**

Para la Semana 2 se ejecutaron distintos trabajos corporales en función de mantener activos el cuerpo y la voz. Se realizaron ejercicios de entrenamiento actoral, los cuales se centraron en reforzar el trabajo físico y técnico. Para esta semana se trabajaron distintos ejercicios técnicos a nivel vocal, en específico, se trabajó sobre la relajación y respiración. A nivel corporal se hizo un trabajo de improvisación.

## Trabajo De Escritura.

### Ejercicio #3.

El cadáver exquisito textual es un juego muy enriquecedor, ya que invita a no pensar tanto y ser más espontáneo debido a que hay un tiempo establecido que se acaba. Este juego es bastante interesante porque se descubre el valor del azar. También funciona como movimiento de la imaginación, pues despierta la creatividad para escribir y después cuando se pone en diálogo se le puede encontrar sentido, forma y muchos elementos. (Ver Anexo 1, Tabla 11)

### Ejercicio #4.

El ejercicio de escribir junto con una canción funcionó porque se escribía bajo un ritmo. Las palabras varían junto con las imágenes que arrojaba el texto de la canción. Ver como tenían el registro corporal de la canción funcionaba para darle el sentido al texto. Me pareció que este ejercicio invita a que el texto sea escrito de una forma muy lúdica, sin muchas condiciones, que a veces por sobrepensar una propuesta, pierde el valor que contiene la veracidad del estímulo.

## **Trabajo De Escena.**

### Ejercicio #3.

Para el cadáver exquisito corporal es interesante poder crear con una partitura corporal de forma individual, para lograr crear otra con el compañero. Siempre manteniendo la comunicación y sintiendo el cuerpo que acompaña, para así resaltar la importancia de su propuesta. Es interesante ver cómo cada movimiento puede jugar con el del compañero, para así crear una lectura tanto interna como externa, tomando en cuenta que puede funcionar para crear un producto escénico, como también un ejercicio de ensayo. con estos ejercicios se pueden trabajar material específico para la escena.

La propuesta cambia al añadirse intenciones al movimiento, cuando se le busca una narrativa al ejercicio da mucho material y genera otro tipo de trabajo que incrementa con la imaginación, la creatividad y crece el doble al colocarse en colectivo. También la calidad del movimiento toma otro aspecto, se le busca un lugar y una forma determinada para colocar la imagen corporal. (Ver Anexo 1, Tabla 23)

Ejercicio #4.

Para el trabajo de las estatuas, el diálogo de cuerpos que se crea con la escucha y mirar la organización del cuerpo, cada movimiento vale para que se puedan crear imágenes en colectivo e imágenes individuales. El juego de imágenes en pareja funciona para hacer consciente cada parte del cuerpo junto con su movimiento. Es importante que se puedan probar todas las formas, rangos de movimiento y maneras de desplazamiento corporal. (Ver Anexo 1, Tabla 24)

### ***Semana 3***

- Creación del esquema dinámico colectivo.
- Entrega del material al dramaturgo.

Para esta semana se avanza en el trabajo vocal, buscando la interiorización del material vocal. Para este punto ya han despertado la voz, ya saben levantar el cuerpo acompañado de la voz. Es interesante mirar como la voz los acompaña y cómo van evolucionando el cuerpo al lado de la voz, como va tomando forma y calidad. El hecho de practicar todas las sesiones el entrenamiento vocal hace que tengan más confianza y descubran como el cuerpo también puede funcionar para darle más fuerza a la voz, no ver el cuerpo y la voz por separado sino como un todo. Pasar por una trayectoria que levanta al cuerpo hace trabajar la respiración, la producción y la distribución del aire.

## **Trabajo De Escritura.**

### Ejercicio #6.

De los textos literarios no teatrales se crearon 2 personajes y extraen los conflictos en común, dándole un orden y sucesión a cada uno de los textos. Los textos de monólogo funcionan para darle voz interna y discurso a uno de los personajes. Se trabaja desde la generalidad de los textos hasta lo específico. Gracias a los monólogos se reforzaron los personajes y aparecieron dentro de una dinámica teatral en la cual exponen los contextos que se van a construyendo junto con la vida del personaje que se va creando. Este es un ejercicio de asociar, organizar y analizar el material que se va creando a partir de una lectura de un texto no teatral. Se improvisa a partir de lo que voy viendo y percibiendo, no todo está dado. El intérprete tiene que saber identificar, que frases pueden o no funcionar para la propia construcción de su personaje. (Ver Anexo 1, Tabla 6)

### Ejercicio #7.

El hecho de seguir creando una dramaturgia en colectivo a partir de diferentes insumos es importante porque genera una visión grupal de la construcción del texto. Este ejercicio funciona para analizar hacia dónde va el material que se va creando, le da un tiempo y ayuda a acomodar la estructura en base a una línea cronológica lineal o en saltos del tiempo. Los intérpretes con este ejercicio logran ubicar que puede haber antes, después o cual es el presente de la narrativa que se está creando. Este ejercicio sirve para darle un inicio desarrollo y final a la obra, así como para poder tener un acercamiento a la creación del esquema dinámico.

Con este ejercicio se puede dar una posible verbalización respondiendo a preguntas como: ¿qué puede ir antes?, ¿qué es lo que está ocurriendo en el durante?, ¿qué paso después?, todo esto funciona para llegar a la creación de este esquema dinámico y así realizar un trabajo de mesa exhaustivo, para ver lo que se tiene construido.

Para este punto hay que empezar a crear un análisis y asociar cada uno de los textos buscando un tema en común, el rol del dramaturgo a este momento es comenzar a generar una estructura, un hilo conductor y crear hilos entre los textos escritos para lograr organizar el material que va apareciendo.

Los textos creados por quien guía el proceso tienen que ser para reforzar el conflicto y darle forma a la sucesión de los textos. Estos mismos tienen que ser la unión entre cada uno. Los textos de monólogo ayudan a crear un contexto y el mundo de los personajes y los demás funciona para poner en acción al personaje en el conflicto latente.

En este momento es cuando el dramaturgo realiza la recopilación y comienza la construcción de una propuesta del texto en colectivo, el dramaturgo tiene que traer a cada ensayo una nueva propuesta de texto para que se dialogue y la lógica del texto sea construida en colectivo, agregando elementos para la creación de nuevos textos.

Los ejercicios escénicos funcionarían para que el dramaturgo logre ver el texto en escena de la forma más inmediata y de esa manera hacer una corrección paulatina del texto. Este estilo de escritura debe tener mucho análisis diario de forma colectiva e individual de parte del dramaturgo, tomando en cuenta la información creativa del grupo para crear el texto, como para que el equipo creativo los genere y se corrijan en el momento.

Este diseño de escritura a tiempo real funciona para que el actor tenga una visión más clara del texto y al pasar a escena sea más preciso.

#### ***Semana 4***

- Creación de la propuesta del dramaturgo o dramaturga.
- Presentación de la propuesta al colectivo.
- Correcciones

## Trabajo De Entrenamiento.

Se inició la semana con una sesión de entrenamiento vocal. Es interesante ver como ya han asimilado el trabajo vocal, sus formas y los desplazamientos, el acompañamiento texto y voz es una forma en la que han descubierto. Para este punto el hecho de comenzar a trabajar resonadores funcionó para tener una dirección hacia donde se pueden visitar lugares corporales para darle resonancia a la voz, significó para el grupo saber hacia dónde hay que llegar.

## Trabajo De Escritura.

### Ejercicio #8.

Este ejercicio sirvió para que el personaje tomara fuerza. Su forma fue apareciendo de tl modo que daba continuidad al monólogo que ya estaba escrito. El hecho de poder crear una visión del contexto en el que se encuentra el personaje y una manera en el que el intérprete mira al personaje, le ofrece al creador un acercamiento más íntimo al personaje que es su propia creación desde el intérprete que piensa, opina y siente sobre su material creado. Alejarse del personaje y escribir lo que el intérprete piensa de la creación le regala al intérprete una visión más amplia y las posibilidades de juego más precisas, creando una serie de trabajo muy completo en el que se piensa a nivel textual y a nivel corporal en la escena. Este diseño de escritura desde el intérprete hacia el personaje crea una forma que atraviesa por todo el universo personal de la persona que escribe. (Ver Anexo 1, Tabla 16)

### Ejercicio #11.

El ejercicio 11 funcionó para que las personas intérpretes puedan dar un sentido a todos los textos creados, para que el dramaturgo pueda crear una propuesta sólida y llegue más a profundidad con lo que quiere proponer. Es una sesión en la que todos aportan, todos dan ideas y es necesario que todos y todas participen, ya que es primordial conocer lo que el colectivo piensa sobre el material creado, cada vez que se entra al trabajo del texto hay que tener

conciencia sobre el análisis, pueden ser ejercicios repetitivos pero cada uno tiene una razón de ser y es sumamente importante la claridad de la idea del texto para que el momento de la improvisación fluya de la mejor manera. (Ver Anexo 1, Tabla 19)

Ejercicio #12.

Este ejercicio es individual propio como dramaturgo encargado de todo el material creado, que pone a prueba toda la capacidad de síntesis y análisis. Es el momento en el que el dramaturgo tiene que traer todas las dinámicas propias de la creación del texto, revisar anotaciones y darle vida. Debido a que en este punto lo que se tienen son retazos y propuestas, pero para poder llevar a cabo este proceso, puntualmente, ese ejercicio es necesario sacar todas las habilidades técnicas a nivel dramático. Este ejercicio no se realiza durante el ensayo y sirve para darle vida al texto desde lo individual como encargado de la dramaturgia colectiva.

Las correcciones del texto funcionan para amarrar la trama, también funciona para agregarle más elementos que puedan potenciar toda la narrativa del texto, las correcciones activas será una dinámica que estará presente en los ensayos prácticos del texto y aparecerá las veces que sean necesarias. (Ver Anexo 1, Tabla 20)

### ***Semana 5***

Trabajo En Escena.

#### ***Presentación de texto***

Para toda la dinámica de la presentación del texto se introdujo con el ejercicio #6 del eje textual. En este punto se les entregó la propuesta de texto, se les imprimió el texto y se les dio a conocer para que lo leyeran, durante la sesión el texto se leyó muchas veces, se improvisó demasiado con el texto en la mano, para que logaran sentirlo como material de apoyo, para que logaran encontrar una zona segura de trabajo, este ejercicios de improvisar con el texto en la mano, les da una forma de hacer y leer que se observa como una traba creativa pero en realidad es un

registro propio de la escena. El mismo ejercicio de leer el texto de diferentes formas funciona para poder jugar, probar intenciones, descubrirse leyendo el texto, es una forma interesante para desarrollar hacer dos tareas al mismo tiempo, este mismo ejercicio se probó improvisando, haciendo acciones cortas que el hecho de tener el texto en la mano impedían los movimientos fluidos.

Este ejercicio hace que se peguen demasiado al texto, hay que especificar que el hecho de hacer todas estas formas de lectura es para estudiar la lectura del texto y que se recurren a lecturas activas y dinámicas, pero que no se puede tener el texto siempre en la mano, es necesario aclarar que estos ejercicios de texto en la mano solamente se van a hacer para esa sesión.

### **Trabajo De Escena.**

Para este momento el trabajo de entrenamiento actoral se deja de lado, este entrenamiento se concentra y se utiliza para realizar diversos calentamientos para la preparación hacia el trabajo en escena. También se utilizan los textos para trabajar técnica vocal, como por ejemplo el trabajo de los resonadores, el trabajo de la proyección y articulación, el trabajo del dominio y memoria del texto, el texto se convierte en un material que se puede explotar durante todas las sesiones de trabajo.

Varios de los ejercicios de la escena se ven efectivos en la repetición, a partir de estas sesiones las escena se comienzan a construir de forma colectiva, dinámica y a tiempo real, la persona intérprete puede que el texto todavía no lo tengo dominado entonces se da un espacio durante el ensayo para que pueda trabajar en el dominio del texto. Se vuelve a retomar el ejercicio #6 para que las personas intérpretes pueda tomarle confianza al texto.

## Ejercicio #7.

El hecho de hacer la repetición de la escena varias veces regala mucho material, genera estímulo y ayuda a crear una conciencia viva de la escena, además de que la estudia, se encuentran motores e impulsos vivos que se alimentan cada vez que se encuentra material. Es interesante como dentro de la repetición se van creando dinámicas y cuando sucede algo nuevo esta cambia por completo. Para este ejercicio es necesaria la concentración, pues es fundamental el hecho de estar atento a la escena, ya que las circunstancias, las indicaciones y las formas están establecidas. Cuando se quiebran las condiciones cambia por completo toda la escena y ahí es cuando empieza a existir material real, vivo y consciente.

A partir de estos dos ejercicios a lo largo de la semana 5 se logró tener el boceto de la primera escena, que lograron tener 3 páginas dominadas.

## *Semana 6*

### **Trabajo De Escena.**

A partir de la Semana 6 las dinámicas de los ensayos cambiaron, ya que los horarios de los ensayos se modificaron por una irregularidad de una de las personas intérpretes, ya que comenzó a aparecer su irresponsabilidad, falta de compromiso e inestabilidad en el proceso, comenzó a faltar y a llegar tarde, entonces se optó por cambiar las dinámicas de trabajo. Eran 3 ensayos a la semana pero solo dos ensayos iban a estar el elenco completo, esta forma de trabajo resultaba en una semana pero en otra fallaba, entonces se esperaba que fueran dos ensayos en los que se trabajaba las escenas en conjunto y un ensayo que se trabajaba individualmente un monólogo.

## Ejercicio #8.

Este ejercicio funcionó mucho, ya que era un monólogo y el hecho de poder tener un objeto le dio muchísima fuerza al texto y el desarrollo de la propuesta como monólogo. Este ejercicio le dio personalidad a cada uno de los monólogos porque también daba la oportunidad

de llevar alguna prenda en específico, algún objeto que pudiera vestir al personaje como propuesta. (Ver Anexo 1, Tabla 29)

Ejercicio #9.

Para el trabajo de la escena en parejas se realizó el ejercicio #9. Este ejercicio funcionaba para darle fuerza a la relación que tenían los personajes en escena. El hecho de encontrarse los dos personajes conviviendo de forma improvisada daba estímulos, regalaba formas y percepciones de cómo su personaje trataba al del compañero o compañera. Entrar al personaje por medio del cuerpo y no desde la mente, refuerza la creación desde lo físico, trabajar sus tics, sus formas de caminar y hasta sus reacciones al enojo, vergüenza, cansancio o alegría otorga un ejercicio lo bastante completo para tomar material y colocarlo en la escena directamente. (Ver Anexo 1, Tabla 30)

### ***Semana 7***

#### **Trabajo De Escena**

Ejercicio #10.

Después de la Semana 7 se inició un trabajo más colectivo aprovechando la situación, se trabajaron los monólogos de forma individual y en las sesiones con el elenco completo se realizó una muestra de los monólogos con el fin de realizar acciones mejora. Esta dinámica sirvió para que la construcción de la escena del monólogo fuese de manera colectiva. Esto funciona para que existan distintas miradas externas, las cuales puedan ver más al detalle lo que acontecen en la escena. Esto con el tal de reforzar la dinámica del colectivo, avanzar más en el desarrollo de la escena y tener un resultado más potente. (Ver Anexo 1, Tabla 31)

Se sigue trabajando la escena 1 en este caso encontré que con la repetición del ejercicio 7 regala más capacidades de juegos, se encuentran mejores resultados y se desarrollan otras propuestas que pueden potenciar al trabajo escénico. Hay que tener cuidado porque se puede generar mucho material y recortar material puede ser una tarea muy complicada.

## ***Semana 8 y 9***

Para la Semana 8 y 9 se agregaron más sesiones de trabajo para poder completar toda la pieza escénica. En este punto ya se tenían bien sólidos la escena 1 y la escena de los monólogos, para las 6 sesiones que restan antes del ensayo general se destinaron para la creación del final y el repaso de todas las escenas, se le adicionaron 3 ensayos más para trabajar la obra por completo.

### **Ejercicio #11.**

Este ejercicio sirvió de gran ayuda para la creación de la última escena, porque les dio libertad creativa para que las personas intérpretes crearan su propia escena. Esta forma de creación les dio la capacidad de proponer cualquier juego escénico, cualquier propuesta esto facilitó el proceso, ya que se sintieron más identificados con sus personajes y con su interpretación. Cada uno de ellos logró poner en escena la concepción que tenían del final de la obra, siendo así una de las partes más ricas del proceso.

Mi labor era ver cada tanto los avances de la escena. Se realizaban 10 minutos de improvisación y se mostraba el avance, luego se volvían a realizar otros minutos y yo les daba acotaciones, mejoras y recomendaciones para potenciar la escena. Mi labor aquí no era de dramaturgo o de director, sino era de facilitador de herramientas técnicas para que la escena sea más contundente a nivel corporal, actoral y vocal y así mantener la línea dramática que se ha construido.

En los ensayos restantes se trabajó en amarrar los monólogos y la escena final. (Ver Anexo 1, Tabla 32)

## **Anexo 2: Entrevistas Realizadas A Las Personas Intérpretes**

Preguntas:

1- Cuál fue el mayor aprendizaje que tuvieron a lo largo del proceso?

*Santiago: Yo diría que fue el poder juntar tres ideas distintas que convergen en un solo proceso en una sola propuesta y poder utilizar imágenes textos divergentes para también empezar a crear una escritura lo que puede converger también en una dramaturgia.*

*Karina: Mi mayor aprendizaje en la cuestión laboral fue encontrar nuevas herramientas para la creación de un texto, no lo había tomado en cuenta antes y eso lo agradezco mucho y en cuanto al aprendizaje personal creo que fue lo difícil que es mantener un proyecto dentro de una creación colectiva, porque entendí que este proceso o este tipo de creación, no es apto para todas las personas quizás involucradas o que de alguna manera este estén inmersas en el arte escénico si es que no hay interés también por la creación colectiva.*

## **2- Trabajarían de nuevo la Creación Colectiva?**

*Santiago: Sí trabajaría de nuevo la creación colectiva con respecto a la creación de un texto para teatro, porque yo en lo personal trabajo lo que es la creación colectiva pero para la danza con movimientos movidas de cuerpos con niveles y también con distintos ritmos pero sí la trabajaría para la escritura de un texto para teatro para actuación.*

*Karina: Sinceramente a manera personal no, tal vez en un futuro cambio de opinión pero por ahora creo que no, mi metodología de trabajo de investigación y de interés va hacia otro ámbito de creación donde de alguna otra manera se cumplen roles específicos y cada persona con su rol específico pues se dedica netamente a indagar eso que le corresponde, es para mí una forma muchísimo más armónica de llevar un trabajo dentro de un contexto grupal.*

3- Qué fue lo que disfrutaron más en el proceso?

*Santiago: Disfruté mucho la creación con distintas características o distintas formas de trabajar, por ejemplo el uso de estatuas que luego pueden irse uniendo por un hilo conductor desde la estatua 1 a la estatua 2, desde la estatua 2 hasta 3 y así sucesivamente. Generar el uso de un texto de donde se puede sacar ideas que no tienen que ser precisamente ideas impuestas sino ideas primitivas que no están en ningún lado que van apareciendo conforme el texto se va leyendo y también con la creación de un texto mediante la música, lo que va evocando y que permite generar un texto igual primitivo que no se piensa sino que es un texto que va saliendo de lo primero que se venga a la mente.*

*Karina: A nivel laboral justamente el aprender cómo crean las otras personas aparte de mí, siempre aprendo del resto. A nivel personal fue conocer otra escuela desde otro país, otro ser humano que de alguna manera viene de un contexto cultural diferente en este caso Fabián, lo disfruté mucho porque como ser humano pues aprendí un montón de su escuela, de cómo entiende él el teatro, cómo entiende también la vida y su contexto social que no es del mismo que el ecuatoriano.*

4- Existieron 3 formas de montar una escena, la primera fue un director, la segunda fue dos directores y un actor, la última fue un guía y los otros creaban la escena. Que les pareció cada una? Agregarían otra? Y cual les gustó más?

*Santiago: La verdad me agrada mucho la idea de que haya una guía y las otras personas que logran proponer para que así la guía tenga como discernir y como seleccionar ideas, ya que de todos modos la creación colectiva desde mi punto de vista no puede ser totalmente de todo el mundo que propone ideas, tiene que existir alguien de una forma externa que empiece a discernir, seleccionar y entretrejer esas ideas para que así tengan un buen fruto, me gustó más esa idea.*

*Karina: Creo que me gustó la última porque Fabi nos daba igual algunas pautas que él creía convenientes y después nos dejaba crear a los dos, entonces eso me encantó porque de alguna otra manera, yo ya he tenido la oportunidad de trabajar con Santiago y lo conozco a nivel personal, entonces como que las cosas fluían más ligeramente entre los dos y me gustó como tener la libertad de poder crear desde esa manera con alguien que también sabe cómo crear desde mi propia escuela, agregarían una donde estuvimos montando individualmente una cosa y después eso tratábamos de unirlo, porque creo que se trabajó por las situaciones que se dieron, la cuestión de trabajar cada uno por su lado las cosas que teníamos que trabajar, entonces también es como un montaje individual.*

5- Que fue lo que más aprendieron a nivel de escritura creativa?

*Santiago: Lo aprendí que la escritura creativa no tiene nada que ver con imposiciones que pueden partir desde ideas que están en el aire y pueden irse seleccionando, pueden ir asentándose poco a poco, una por una con diferentes propuestas, ya sea esta la escritura con la música buscan movimientos y componentes externo.*

*Karina: Aprendí que puede salir un texto a partir de premisas que nada tienen que ver con lo que se va a escribir, una canción que tiene que ver con amor termina siendo un diálogo cómico entre dos personas, entonces el impulso o el estímulo o la excusa fue la canción pero la escritura fue totalmente diferente, no tenía que ver con la canción, lo que aprendí es que literalmente el estímulo que usas para escribir, no necesariamente tiene que ser referente a lo que vaya a dar un resultado escrito, pones una canción de amor y no necesariamente la escritura va a ser de amor, puede terminar siendo cualquier otra cosa y obviamente también influye muchísimo a través de la creación colectiva, pues el punto de vista de los otros integrantes la escritura va cambiando un montón.*

6- Que les dirían a futuros estudiantes interesados en una pasantía internacional?

*Santiago: Les diría que prueben con otros países, prueben que es una propuesta bastante interesante y muy buena, el hecho de salir y trabajar con diferentes formas de pensamiento, formas de creación, formas de pedagogías de que se pueda tener muchas aristas de las que se pueda uno también apropiarse o también este se pueda uno anclar para tener más conocimiento o para mejorar el conocimiento que uno tiene.*

*Karina: Pues yo les diría que aparte de investigar sobre la malla curricular de la universidad a la que van a asistir, se interesen en conocer con quiénes son las personas que van a estar en su proceso antes de acercarse a trabajar con esas personas, tener un contacto directo antes de aceptar o no, hacer un chat un chat virtual y conversar con esas personas directamente, no tanto por medio de los docentes sino netamente con los que van a ser mis compañeros para tener muy clara versiones diferentes desde el punto de vista académico, muchas veces por hacer quedar bien a la institución, nunca te van a contar el otro lado y la versión de tus compañeros o de las personas con las que vas a trabajar, antes de tomar el vuelo, tener dos versiones para tener clara cuáles son las cuestiones que van a resultar y cuáles no, yo creo que eso es una muy grande recomendación antes de decidir viajar y decidir escoger el lugar.*

7- Que les pareció el entrenamiento corporal y vocal? Que fue lo que más aprendieron?

*Santiago: Me pareció es algo muy interesante, ya que hace años no había trabajado lo que es la voz oscura y esta vez la volví a trabajar, me evocaba muchas cosas nuevas, muchas cosas que yo ya había aprendido anteriormente, que ahorita recuperar me pareció súper interesante. El poder trabajar la voz desde la relajación también y al igual manera la parte corporal no era precisamente algo que agitaba el cuerpo sino más bien algo que lo preparaba para que tenga mejor proposición, mejor apertura para el trabajo, para que así la voz se expanda y no tener que forzarla. Me pareció bastante interesante el hecho de una*

*firma con la voz, desde mi punto de vista parecía una firma en la que se genera un movimiento y la voz la seguía, fue algo muy interesante y lo aplicaría yo para muchas formas de trabajo, también corporales no precisamente para la actuación sino también para la danza en la que se puede proyectar la voz para así soltar también el cuerpo.*

*Karina: La verdad entre ambos entrenamientos compartidos me quedo más con el vocal, el vocal me pareció sumamente lindo, sumamente interesante en mi caso nunca lo había trabajado así y me pareció súper enriquecedor el hecho de poder mantener como la respiración, ser conscientes de dónde nace la respiración y por dónde sale toda esa cuestión, me pareció sumamente linda y cómo se mezcla con la parte corporal, es decir el movimiento mientras se habla mientras se respira todas las cuestiones me parecieron hermosas. El entrenamiento corporal, la verdad sí soy muy muy honesta, creo que el entrenamiento corporal estaba muy flojo, muy básico para el tipo de entrenamiento corporal que por lo general estamos acostumbrados a llevar acá, no había tanto entrenamiento corporal yo estoy acostumbrada a ese tipo de entrenamiento que maneja Santiago y no como todo muy despacio, eso no me ayuda a nivel corporal pero vocal increíble, me gustó muchísimo, fue lo que más aprendí, la voz en el movimiento.*

8- Fabián como encargado del proceso cual fue su debilidad?

*Santiago: Yo creo y diría y lo sostuve conversando con él que la debilidad de Fabián fue que le faltaba mucho conocimiento de cosas como luces, planos, el encadenamiento de ciertas ideas, tiene demasiadas ideas pero aún le cuesta un poco de trabajo filtrar, pero es algo que él va a seguir trabajando y conoce un montón de cosas solo que le cuesta un poco de trabajo filtrarlas.*

*Karina: Aprender a tomar decisiones, un proceso conjunto sea lo que sea que haya ocurrido pero creo que una de sus debilidades más fuertes, siendo el líder del proyecto la toma de decisiones es una debilidad que creo que resaltó mucho.*

9- Fabian como encargado del proceso cual fue su fortaleza?

*Santiago: La fortaleza de él fue que a pesar de tener muchas ideas, no se cerraba al hecho de tener nuevos conocimientos, aceptaba mucho la crítica, aceptaba mucho las recomendaciones, es una persona muy abierta, bastante creativo también tiene mucho potencial para generar ideas y también para ayudar a generar ideas, no es una persona que se queda con el proceso para sí sino que lo imparte y tiene la facilidad de explicarlo para que las otras personas lo puedan comprender, porque se pone en el plan de la otra persona, no como un tutor o como un profesor sino como alguien que tiene un conocimiento diferenciado y encuentra la forma de poderlo expresar para que la otra persona lo entienda, se nos hizo bastante fácil el entenderle, ya que él maneja el mismo lenguaje que nosotros como estudiantes o como futuros creadores y como futuros profesionales.*

*Karina: Es un ser humano sumamente empático y me parece su mayor y más linda fortaleza, porque él es capaz de ponerse en los zapatos de otra persona y pues por eso tiene esta cuestión de ser un poco indeciso, al momento de decir algo por el hecho de tener miedo a herir, pero su empatía me pareció una de las fortalezas más lindas y grandes para sostener un proceso.*

10- A lo largo del proceso sintieron más interés por la escritura? Porque?

*Santiago: En lo personal me gusta mucho la escritura, yo le he trabajado como el típico autor que se sienta y tiene una inspiración va leyendo el texto anterior y va generando más texto, pero en esta ocasión trabajar desde nuevas formas. desde otras aristas en las que se puede tomar imágenes, se puede tomar música, se puede tomar el trabajo corporal, se puede tomar un texto para generar más amplitud. Me parece muy interesante y lo pienso aplicar con el permiso de Fabián que él nos dijo que podríamos utilizar el método que él utilizó para que nosotros pudiéramos escribir.*

*Karina: Yo creo que hasta la parte donde hicimos los monólogos había interés por la escritura porque estábamos direccionando el proceso hacia la dramaturgia, pero de ahí a partir de una vez terminado los monólogos, ya nos dedicamos netamente al montaje pues no hubo más dramaturgia, no hubo más escritura entonces de mi parte al menos ni siquiera había como la necesidad de pensar en escribir o sentir más interés, porque nosotros estábamos, enfocados más en el montaje actoral y en el montaje escénico, el montaje de luces que en la dramaturgia, así que creo que por la naturaleza de cómo se fue dando el proceso, la escritura no fue relevante al final fueron otras cosas.*

Las reflexiones de los tutores siempre estuvieron orientadas al trabajo final de la muestra y los temas a tratar en las tutorías eran sobre el desarrollo de la escena, aspectos técnicos del montaje, comentarios en temas de dirección, actuación y diseño escénico. Fueron parte del proceso de resultado final, no de la investigación interna como fue el desarrollo de los ejercicios, la aplicación de los ejercicios, los aspectos teóricos, el desarrollo de la construcción del texto, la metodología para construir de una escena, los entrenamientos y el trabajo colectivo, estos temas eran los primordiales de la investigación.

Sin embargo adjunto los comentarios finales de la investigación.

*Rene Zabala: Creo que tu tema de trabajo colectivo es un tema que entra en debate en la contemporaneidad bastante grande, es decir una contemporaneidad individual, una parte contemporaneidad en donde el sujeto prima frente al interés colectivo, ya es una cuestión social, filosófica, antropológica pero es necesario que seas claro y pienses el lugar de como ese trabajo colectivo podría insertarse en un trabajo contemporáneo, me refiero a la actualidad, porque obviamente como nace esta técnica, como nace ese lugar de trabajo es en otro espacio y otro tiempo.*

*María Sol Rosero: Yo sigo el trabajo colectivo y los sentidos que tiene, te ayudan a entender tu proceso personal y las reflexiones, no siempre es fácil encontrar los límites entre*

*los desafíos que tiene y las capas de atrás de la Creación Colectiva, también cuales son mis motivaciones para hacer un trabajo colectivo y ser claro con esas motivaciones, que a mí me ha pasado, es decir lo hago colectivo porque me da miedo hacerlo sola, entonces colectivo si es por miedo y es tomémosla juntos por miedo a tomar la decisión y no tienen que haber esas decisiones, tienen que haber roles. ¿Cuál es la concepción de lo colectivo y que implica eso a nivel de la gestión de la creación de todo un espectáculo?, la importancia de los roles dentro de la creación colectiva.*

### **Anexo 3: Texto Final De La Puesta En Escena**

#### **Cadáver exquisito**

*Carmen vive entre recuerdos de su gran amigo y deseos por olvidar un pasado que le dejó cicatrices. Resistiendo ante la decadencia diaria de una tierra que sangra día y noche, busca un rayo de esperanza, un rayo de sol pero aquí está prohibido pensar, aquí pensar es peligroso, aquí las voces te meten un miedo terrible...En este cadáver exquisito somos solo textos que se escriben con sangre sin ver el pasado.*

#### **Escena 1**

*Amarrados en el suelo*

*Ojo Silva se despierta de golpe e intenta quitarse las amarras.*

Ojo Silva: Date prisa, tenemos que alcanzar la paz.

Carmen: (*cansada*) Claro la paz, todos quieren la paz.

Ojo Silva: Vamos, podemos ir cantando.

Carmen: ¿Qué cantamos?

Ojo Silva: Lo primero que se nos venga a la mente, tú sabes cantar.

Carmen: Pero con tanto calor no puedo pensar.

Ojo Silva: Shhh piensa bajito...nos pueden escuchar, solo deja que la voz de tu interior te ayude a elegir la mejor canción, ¡vamos despierta!

Carmen: No puedo, estoy cansada de pensar.

Ojo Silva: ¿Por qué?

Carmen: No tenemos permitido pensar, pensar es muy peligroso.

Ojo Silva: Deja decir tonterías, puedes pensar en voz baja.

Carmen: Sabes creo que no se merecen la paz que andamos buscando.

Ojo Silva: ¿Por qué?

Carmen: Porque creo que ellos no quieren paz, las voces no los deja pensar y parece que están muy cómodos así como están...y nosotros acá encerrados...Estamos solos y cansados, ¿no ves que ya no tenemos fuerzas?

Ojo Silva: Eso hacen las voces, meterte un miedo terrible y hacerte pensar cosas que ellos quieren que pensemos.

Carmen: Ya es suficiente, nos estamos muriendo, ¿no te das cuenta? Yo no me quiero morir aquí.

Ojo Silva: no importa si no quieres, solo imagina que estamos bien, pronto vamos a estar bien, solo deja de escuchar las voces.

Carmen: ¿Y si no me dejan tranquila?

Ojo Silva: Las puedes ignorar por un tiempo.

Carmen: ¿Y si me siguen? (*se suelta las amarras*).

Ojo Silva: ¡¡Borras las huellas para que no puedan seguirte, Ayuuuudaaa!! Ayuuuudaaa!

Carmen: (*Se levanta*) ¿y que vamos a hacer después de esto? ¿Seguir escondiéndonos? Imaginémonos que por obra y gracia de la vida nos encuentren, nadie nos espera afuera.

Ojo Silva: No es momento para dudar, es momento de buscar como salir de aquí, ¡te lo repito otra vez! Deja de escuchar las voces.

*Carmen*: ¿Sabes qué pasa? Que esas voces las escuchas todos los días en la tele, en el celular, en los periódicos, la gente empieza a repetir lo que las voces dicen, tus familiares empiezan a contagiarse de esas voces y las repiten en la mañana, en la tarde y en la noche, hablan de las voces en el desayuno, almuerzo, en la cena y empiezas a creer que no está mal lo que las voces dicen...Sabes...yo creo el gobierno no se ha equivocado tanto como a veces creen.

Ojo Silva: ¡¡¡SSSHHHHHHHHHHHH!!! ¡¡¡DEJA DE ESCUCHAR LAS VOCES TE DIJE!!!

## **Silencio**

*(Ojo Silva cae en el suelo cansado y agotado)*

Ojo Silva: Estamos lejos de casa y ya siento la sangre hirviendo.

Carmen: Yo también siento que me hierve la sangre, debe ser por el calor.

Ojo Silva: Pero yo no siento calor.

Carmen: Entonces estamos cansados, ya llevamos mucho tiempo aquí y aun no encontramos la paz.

Ojo Silva: Debemos estar cerca, lo sé, lo siento.

Carmen: ¿Y si no llegamos? ¿Cómo regresamos?

Ojo Silva: Podemos volver por las huellas que quedaron en el camino.

Carmen: No quedaron huellas.

Ojo Silva: Si quedaron, hemos caminado demasiado y debieron haber quedado huellas.

Carmen: No, no hay ni una sola huella.

*Silencio*

Ojo Silva: ¡ya se! ¡¡¡Seguiremos el sol!!! ¡Eso haremos! ¡Aún hay esperanzas! seguiremos el sol, con un solo rayito de sol saldremos de aquí te lo aseguro.

Carmen: ¿y el sol que nos va a dar? ¿Podes ser un poco más realista?, ¿no crees que la mejor opción hubiera sido buscar cualquier trabajo, aprovechar las oportunidades del gobierno y hacerles caso en eso de no pensar?, solo eso nos piden, ¡no pensar...Hey! ¡Mírame! ¡Escúchame! ¡No pensar! ¡No pensar! ¡¡Por un momento!! Es más fácil, ¿no crees?

*(Carmen se empieza a poner las amarras de nuevo)*

Ojo Silva: Hay quienes luchan un día y son buenos, hay otros que luchan un año y son mejores, hay quienes luchan muchos años y son muy buenos, pero existen los que luchan toda la vida, esos son los imprescindibles.

## Escena 2

Lucrecia: Bienvenidos!! Gracias por estar aquí presentes, para mi es todo un agrado que estén aquí escuchándome, porque es necesario decir y más allá que decir es agradecer por grandes labores y cambios que han surgido en las últimas décadas, pero hasta hoy yo confío en las propuestas que tenemos en el país, todos nos beneficiamos de las leyes que nos están proponiendo. Pero me parece que esta gente se queja de puro gusto por no aceptar lo que nos ponen para nuestro bien, que si no reciben dinero se quejan, que si tienen que trabajar jornadas dobles y ganar el mínimo se quejan , pero cuando no hay trabajo se quejan más, de verdad quisiera entender a esta plebe que no quieren aceptar las nuevas leyes. Que si la gasolina sube, cierran las carreteras, pero si la selección mete un gol salen a hacer caravanas gastando más gasolina en lugar de hacer esas caravanas cuando hay campañas. Se quejan porque está muy alto el pasaje, pero no prefieren levantarse más temprano para ir caminando y de paso hacen ejercicios...(risa burlona)...Pobres se dicen pero no quieren recibir su sueldo porque es muy poco. Tenemos lo que tenemos y con eso estamos bien, la plebe, los pobres, la manada de hambrientos buscan como sacarle dinero al gobierno, ellos quieren la vida fácil, igual pobres siempre van a existir, ellos no dejan escuchar las voces de la verdad.

Pero dejen de mirarme así! Dejen de juzgarme con sus miradas por decir la verdad! Las verdades hay que decirlas y si tienen alguna sugerencia vayan y los invito a gobernar!!!

Tienen que saber que los cambios generacionales no suponen tanto, existe una trampa diseñada a la medida de cada camada y un millón de anuncios incitando al chacal del dinero, que tú y yo llevamos dentro, es tiempo de ver al prójimo como un número, porque todos se han convertido en extraños que son solo sombras! Esta es la respuesta de la sociedad moderna! ¿Quieres pertenecer? Vamos a pertenecer.

Indignante como la gente no se puede conformar con lo que se le da. Si, me refiero a este que se hace llamar Ojo Silva, un tipo que se hace llamar artista que no está de acuerdo con

las normas y las leyes que rigen aquí. Un “pseudos artista revolucionario” que no es más que un ladrón y un único atrevido acostumbrado a estar de lugar en lugar cometiendo delitos, y, según él le llama tomar prestado. No lo quieren en ningún lugar por ese motivo se acostumbra a irse y finge estar decepcionado de nuestro modelo político metiéndose en circos que lo único que hacen es alentar la anarquía de este individuo llamado “artista”. Existen unos supuestos amigos que lo invitan a tomar café y esa amante que tenía y que según él no la conocía, pero bien que se reía al hablar de ella y su mal carácter. De todos modos creo sinceramente que estuvo bien que lo mataran en este lugar por culpa de su absurda creencia de que en este país la vida no vale nada. En fin podría decir a viva voz que se lo merecía, así como yo me merezco una botella de vino para quitarme el mal sabor de boca que me dejó hablar de este “artista revolucionario”.

Carmen: El pueblo llora por la falta de educación, salud y comida pero no es culpa del pobre, ni del ladrón que busca sobrevivir. La culpa es del gobierno y de los políticos que buscan como robarle la plata al pueblo, la plata que necesita la señora que tiene dos trabajos y aun así no le alcanza para llegar a fin de mes, alimentando a sus hijos solo con esperanzas y además tiene que pagar impuestos a un Estado que le promete un “mejor futuro”. Mientras que en las escuelas hay un solo profesor que hace de conserje, inspector, docente y a veces les enseña a pensar en voz baja. Y ni hablar de esos assembleístas que se reúnen para discutir si se abre una nueva fecha para celebrar cualquier tontería. Aquí la buena educación es cuestión de privilegios y ser artista te puede costar la vida. Aquí le aplauden al banquero y señalan al que no tiene dinero, aquí tener las 3 comidas es un lujo, aquí se dedican solo a mirar y no hacen nada. Aquí las voces son santa palabra y las miradas se han convertido en cuchillos directos al cuello, aquí voces no se cuestionan, se obedecen o se asienten con la cabeza porque si no estás de acuerdo te clavan un cuchillo y te desangran al mismo tiempo que te juzgan. Para vivir aquí es mejor comprar un revólver que comprar un libro, llegar a la casa sin un impacto de bala y con comida es un acto heroico, muchos les llaman seguridad y otros le llamamos supervivencia, aquí la

justicia pronta es solo para la gente adinerada. A ellos se les olvida que esta tierra sangran día y noche...

Por mi parte llevo viviendo 25 años en este país y soy parte de la clase obrera que mantiene a flote este lugar y a puro trabajo logro sacar el dinero para la educación de mis hijos porque a mí me toca hacerme cargo de todo y ellos sufriendo por un padre ausente que siempre está de viaje “trabajando”. Para que sepan, a mí no me dio miedo cantar por las noches y servir café durante el día para darles todo lo que pueda a mis hijos. Pero yo, echarme a llorar? no (piensa) bueno a veces pero no siempre, hay que estar con la mente viva, ideas nuevas, esperanzas, podría llamarle positiva, al fin y al cabo ese fue su regalo, sigamos al sol (se ríe) seguir el sol...

El Ojo Silva (suspira) anduvo por todas las tierras vecinas y todas las veía como su hogar, su alimento era un puñado de conocimiento guardado en libros, estaba decepcionado por modelo de vida que le obligaban a vivir y el hecho de que lo exiliaron por el golpe de estado no lo frenó a mantener esas ansias por buscar paz. Encontraba fuerza en alguno que otro circo y su rabia en contra del orden establecido lo hacía buscar entre los suyos un rayo de esperanza y todos ellos se encontraban aquí para tomar un café. Siempre se las arreglaba para andar de lugar en lugar, ya sea en par de ruedas de bicicleta o de moto buscando como moverse sin ser encontrado. Una vez me pidió una servilleta, me dijo que tenía una gran idea que no podía olvidar y para atraparla solo ocupaba una bala de tinta negra contra el blanco de una servilleta, me dijo: guárdala como un tesoro que solo se encuentra en la brisa del verano, después de ese momento me regalo estas ganas de decir todo en forma de poesía, comencé a escribir y por lo menos una vez a la semana nos sentamos a hablar de asesinar al gobernador a punta de tinta y papel (ríe) ...Siempre le brillaban los ojos al hablar de ella y de su carácter o las estrellas que veía en sus ojos...nunca supe mucho de ella pero le sacaba un suspiro del corazón.

### Escena 3

*Ojo Silva se despierta de golpe.*

Ojo Silva: Date prisa, tenemos que alcanzar la paz.

Carmen: *(lo escucha no lo voltea a ver)* Claro la paz, todos quieren la paz.

Ojo Silva: Vamos, podemos ir cantando.

Carmen: y que quieres que cantemos esta vez?

Ojo Silva: Lo primero que se nos venga a la mente, tú sabes cantar.

Carmen: Pero con tanto dolor no puedo cantar, menos pensar.

Ojo Silva: Shhh piensa bajito...nos pueden escuchar, solo deja que la voz de tu interior te ayude a elegir la mejor canción, ¡vamos despierta!

Carmen: Ya busqué entre todas las canciones y no hay ninguna canción.

Ojo Silva: ¿por qué?

Carmen: Porque no quisieron pensar, porque ellos no quisieron la paz, nadie quiere la paz, aceptaron las voces... todos se quedaron ahí...cómodos...las voces les metieron ese miedo terrible a todos ...A mí las voces me siguieron, tuve que esconderme y hacer una vida nueva, nadie nos esperaba, nadie! Estuve sola por mucho tiempo, termine cediendo a las voces, porque ya estaba cansada, ignore las voces, borre las huellas y nada sirvió.

Ojo Silva: Deja decir tonterías, puedes pensar en voz baja...eso hacen las voces, meterte un mied...solo imagina estamos bien.

Carmen: Sabes... creo que te mereces la paz que andas buscando...las voces te llevaron y ese dolor todavía lo llevo.

Ojo Silva: Que?! ¿Qué estás diciendo Carmen? Hay que buscar el sol, la paz, vamos Carmen, deja de mirarme así!

*(Se le acerca)*

Carmen: *(le toma las manos) (susurrado)* Suficiente! Mírame el tiempo pasó en mi...que crees que te paso? tu ropa es la misma del 2023 cuando estábamos encadenados...yo ya no tengo cadenas...¿lo ves? Las voces fueron las que te mataron, las que intentaron matarme y las que mataron a muchos...

Ojo Silva: No puede ser...quieres decir que...Que paso con todos?! dónde estamos?! *(vuelve a ver alrededor y se mira las manos) (silencio)* ¡No lo logre Carmen! tantos años, tantas luchas, tantas vidas, Carmen!! por qué?! ¿Quieres decir que nada sirvió?! *(silencio)* Carmen! Dime algo... cómo puede ser que ahora solo estés ahí hecha un llanto, sufriendo y perdida en el pasado?

Carmen: ¡No sabes lo que estoy viviendo! Yo estoy aquí...sobreviviendo y sosteniendo una simple imagen.

Ojo silva: Nosotros no éramos una simple imagen, éramos más que eso.

Carmen: YAAA!!! *(cae al suelo)*

Lucrecia: *(aplaudiendo lento y hablando al público)* así es como terminan todos, llorando en una esquina, “yo jamás pensé que el arte fuera a ser tan cruel?!” *(risa sarcástica)* “yo quiero seguir mi sueño” *(risa sarcástica)* “voy a seguir mi pasión” *(carcajadas)* Sin saber que se tienen que enfrentar al hambre y andar pidiendo plata para llegar a fin de mes o peor porque no les pagan *(se acerca a Carmen)* Sabes que puede ser peor persigan a tus amigos para matarlos, viendo como cae como arena entre las manos todos tus sueño...Uyyyyy!! vamos a vivir del arte!!! *(carcajadas)* ella tan sufrida...Voy a llamar a la policía y voy a decir que anda una rata suelta digo un artista y así botan de una vez por todas esta “cafetería” *(vuelve a ver alrededor)* más bien parece un nido de ratas.

Carmen: Este nido de ratas ha sido el nido de mis sueños, la cuna de mis ilusiones y aquí el sol brillo! aquí el sol creció y la paz se convirtió en café y era repartida en forma de canción, de poesía y los ojos de todos los que entraban aquí brillaban.

Lucrecia: Carmen estas acabada! No te das cuenta! Puedes mirar tu alrededor como el tiempo te come tus ilusiones, como se traga todos tus hueso y tu vida se te está apagando

Carmen: Y qué más quieren hacer? quieren sacar de nuestros dedos la poesía, quieren cortarnos la lengua para dejar de cantar y quieren quebrarnos los pies para no bailar más...quieren dejarnos encerrados, acorralados con leyes de mierda, Ojo Silva murió como muchos que mueren con sus ilusiones y se olvidan de sus sueños, eso es muerte también para nosotros...*(Carmen se acerca y le quita las cadenas a Lucrecia).*

(silencio)

Carmen: ¿Sabes qué pasa? que a veces un sueño, una pesadilla o la agonía nos puede hacer perder la paz, pero en esos momentos de duda, es cuando más hay que buscar el brillo del sol.

*(Carmen lo mira a los ojos)*

Ojo Silva: Hay quienes luchan un día y son buenos...

*(Carmen lo interrumpe)*

Carmen: hay otros que luchan un año y son mejores, hay quienes luchan muchos años y son muy buenos, pero existen los que luchan toda la vida, esos son los imprescindibles.