

Nº. 1

Diciembre, 2020

# CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN IPECIANA

---

**DIEGO GÓMEZ**

El Bandolín Colombiano: una  
propuesta didáctica instrumental

---

**HERMANN YUSTY**

Apuntes varios desde el Atelier:  
impresos medievales y  
espectrografías populares

---

**JUAN NOREÑA**

Mirada paisajista y  
Modernidad

---

**MISAE TORRES**

El Actor Festivo

---

**JULIÁN E. PANTOJA**

La creación colectiva y la  
producción escénica en los  
medios virtuales

---

**LIDA CARDONA**

Desafíos y oportunidades del  
teatro durante la pandemia

---

**PAOLA SALAZAR**

Una mirada ipeciana hacia la  
danza tradicional y el ser popular

# CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN IPECIANA



**Alcalde de Santiago de Cali**  
Jorge Iván Ospina

**Instituto Popular de Cultura**  
Carolina Romero Jaramillo  
Directora

**Dirección y edición:**  
Luis Eduardo Duarte Valverde

**Asistentes de edición:**  
Leydy Muñoz  
Christian Parra

**Comité editorial:**  
Carolina Romero Jaramillo  
Gyna Aguilar Martin  
Nabil Bechara  
Julián Correa  
Luis Eduardo Duarte Valverde

**Diseño, diagramación e ilustración:**  
Cuántika Studio  
(Juliana López Vargas y Juan Sebastián Martínez)

.....  
*Cuadernos de Investigación Ipeciana N.º 1*  
(Edición anual)  
Diciembre de 2020  
Santiago de Cali

Edición de 500 ejemplares

**Impresión:**  
Imprenta Departamental

.....  
Todos los derechos de esta revista están reservados, pero puedes prestarla y usarla con fines académicos sin ningún problema. Las reproducciones o distribuciones deben ser autorizadas por medio escrito por parte del Instituto Popular de Cultura.



**Tipografías:**  
TT Tricks (Cuerpo de texto)  
Space Grotesk (Titulares)

**Papel:**  
Bond 115 gr. blanco (internas)  
Propalcote mate 300 gr. (carátula)

# CONTENIDO

Cuadernos de Investigación .....	5
El Bandolín Colombiano: una propuesta didáctica instrumental.....	8
Apuntes varios desde el Atelier: impresos medievales y espectrografías populares.....	14
Mirada paisajista y Modernidad .....	28
El Actor Festivo .....	35
Creación colectiva y producción escénica en medios virtuales .....	50
Desafíos y oportunidades del teatro durante la pandemia .....	60
Una mirada ipechiana hacia la danza tradicional y el ser popular .....	68



# CUADERNOS DE INVESTIGACIÓN

Un compromiso con la producción de conocimiento en artes populares



**Luis Eduardo Duarte Valverde**  
Doctor en Filosofía del arte contemporáneo. Coordinador del Centro de Investigaciones del Instituto Popular de Cultura

**C**uadernos de Investigación es la nueva propuesta editorial del Instituto Popular de Cultura. Se trata de una decidida apuesta por visibilizar el trabajo de producción académica y artística que llevan a cabo nuestros docentes en el aula en sus ejercicios investigativos, experimentales, críticos, conceptuales y metodológicos desde su práctica.

Esta publicación constituye un giro fundamental en cuanto a la política editorial del IPC en esta nueva Dirección y en concordancia con la Coordinación del Centro de Investigaciones, pues a la fecha muchas de las publicaciones del Instituto estaban destinadas a visibilizar, principalmente, reputadas producciones externas al IPC.

En ese sentido, en articulación con la meta de semilleros de investigación incluida dentro del Plan de Desarrollo Distrital 2020-2023 “Unidos por la vida”, esta nueva revista se propone dar cabida a los ejercicios que llevan a cabo nuestros maestros con los estudiantes al interior de los procesos académicos investigativos, articulados al plan de aula de los programas de formación académica que se desarrollan actualmente en las escuelas del Instituto.

En esta primera edición se ha decidido dar voz a docentes de cada una de las escuelas con interesantes exploraciones, experimentaciones y preocupaciones

disciplinarias, que a la postre se reflejan en producción de conocimiento y sistematización, incluso de metodologías propias cuyo protagonismo alcanza en ocasiones el valor patrimonial que tanto importa al IPC como salvaguarda del patrimonio.

Muchos cuestionamientos que se encuentran en las siguientes páginas obedecen a la concepción de las artes como un ejercicio inminentemente filosófico, en la medida en que por definición y naturaleza, la actitud crítica, analítica, de resistencia, experimentación y creatividad está a la base de la función de las artes y no la mera y obediente reproducción de técnicas antiguas.

Si bien, el arte no es conocimiento en sí mismo en términos de verdad y método científico, sí que hace las veces de dispositivo que, desde la sensibilidad, permite conocer y reconocer el sentido de la realidad compartida y esta reconfiguración que ofrece el arte supera la misma comprensión objetiva del mundo y lo real. Ya Deleuze decía que el arte era pensar desde las sensaciones. Por ello, en cada régimen autoritario los más perseguidos suelen ser los intelectuales y los artistas, pues son ellos, en especial los últimos, quienes pueden generar un sentir distinto, con el cual escapar del yugo de la objetividad de realidades que parecen encerrarnos en estructuras dogmáticas y obedientes. Donde las formas parecen más importantes que los contenidos, siempre estará el arte popular como expresión de modos de vida comunitarias, de sentir y pensar.

Con *Cuadernos de Investigación* ofrecemos a la comunidad no solo una publicación, sino una enorme posibilidad de dar circulación y visibilidad a la

producción de conocimiento, que desde las aulas se hace tangible en el Instituto y que pretende aportar al fortalecimiento del IPC como un espacio que privilegia la discusión y construcción de las artes populares en el suroccidente colombiano.

En materia de diseño y diagramación, *Cuadernos de Investigación* cuenta con un equipo idóneo y de una trayectoria importante, incluso con algunos premios en diseño, que permite dar una factura a nivel visual como corresponde a un instituto que promueve la enseñanza de las artes, con unos conceptos estéticos acordes a la concepción actual.

Finalmente, el lanzamiento de esta publicación propone resaltar las prácticas artísticas en las escuelas de formación desde sus usos, como expresiones de las formas de vida compartida, desde donde siempre afloran todo tipo de saberes, que posteriormente se filtran desde las distintas instancias culturales como la academia, alejándose en su elitización para poner la mirada fija en el conocimiento que se construye desde la cultura popular para salvaguardar la identidad y aportar a la construcción de sentido social.

Los invitamos a que disfruten, exploren, discutan y compartan las siguientes páginas que tienen en sus manos.



# EL BANDOLÍN COLOMBIANO: UNA PROPUESTA DIDÁCTICA INSTRUMENTAL

## Diego Germán Gómez García

Maestro en Música de la Universidad del Valle con énfasis en interpretación en Corno Francés, 2010. Actualmente es docente de Bandola Andina Colombiana del Instituto Popular de Cultura, ha sido ganador de la pasantía nacional en músicas populares, tradicionales o urbanas, Ministerio de Cultura 2019 y ganador de la beca para artistas de Colfuturo 2018. Es integrante del Trío de Ida y Vuelta con el que ha sido acreedor de diferentes distinciones entre los que se destaca estímulos de circulación nacional e internacional 2011, 2015 y 2018, gran premio Mono Núñez, 2011, y jóvenes intérpretes del banco de la república, 2010. Su rediseño del bandolín colombiano fue seleccionado como nueva propuesta pedagógica en el foro latinoamericano de educación musical Fladem Internacional, Bogotá 2019.

## Resumen

Este es un artículo de divulgación basado en mi experiencia docente sobre los procesos de enseñanza y aprendizaje de la Bandola Andina Colombiana en las escuelas municipales con énfasis en cuerdas pulsadas del departamento del Valle del Cauca, donde se detectaron necesidades de tipo pedagógico que conllevaron a la construcción del Bandolín Colombiano como propuesta didáctica basada en la familiarización y rediseño de este instrumento.

**Palabras clave:** Bandola Andina Colombiana, Bandolín Colombiano, Didáctica.

## Abstract

This is a disclosure article based on my teaching experience about the teaching and learning processes of the Colombian Andean Bandola in municipal schools with emphasis on plucked strings in the department of Valle del Cauca where pedagogical needs were detected that led to the construction of the Bandolín Colombiano as a didactic proposal based on the familiarization and redesign of this instrument.

**Keywords:** Bandola Andina Colombiana, Bandolín Colombiano, didactic



**D**e acuerdo con Octavio Marulanda (citado por Estrada, 1989), en alusión a la herencia musical de Pedro Morales Pino, la Bandola Andina Colombiana ha sido considerada el instrumento para hacer “el canto” que requería el sentir popular a finales del siglo XIX y a lo largo de la primera mitad del siglo XX en Colombia. Sin embargo, aunque este instrumento aún es considerado en algunas dinámicas musicales de la Región Andina Colombiana ligadas con la conservación de las mismas, se ha ido quedando invisibilizado y al margen de otras culturas musicales que lideran la inversión de recursos económicos, artísticos y educativos en el país, quedando en una categoría abismal del pensamiento, así como a la orilla de los protagonistas de las músicas reconocidas por las mayorías en la sociedad que actualmente nos acoge (Santos, 2010; Gómez & Jordán, 2019).

Las razones pueden ser múltiples, algunas de éstas obedecen a la distancia entre los referentes culturales de la bandola y los imaginarios musicales con los que se identifica a la población vallecaucana, donde las Músicas Andinas Colombianas parecen lejanas tanto de la cotidianidad como del reconocimiento de su propia historia, debido al dinamismo musical vivenciado en el Valle del Cauca, a la incidencia de las industrias culturales, a la influencia de los

medios masivos de comunicación, a las políticas públicas, además de otros factores que han contribuido con la marginalización paulatina de este instrumento, de sus culturas musicales y protagonistas (Gómez & Jordán, 2019).

A estas situaciones también se le añaden las condiciones exclusivas y estáticas del repertorio vinculado con la bandola, el alto nivel de tensión en sus cuerdas generado por la implementación del clavijero metálico desde 1920 (Bernal-Martínez, 2003), y la discontinuidad de sus procesos de transmisión cultural y formación académica, que han traído como consecuencia la desaparición paulatina de sus intérpretes, quienes no encuentran fácilmente receptores que se identifiquen con estas músicas y sus formas interpretativas. (Gómez & Jordán, 2019; Santos, 2010).

A pesar de este panorama, en Colombia se cuenta con programas de cobertura nacional encaminados a respaldar ensambles, músicos, festivales e instituciones académicas que le dan lugar y reconocimiento a la Bandola Andina Colombiana en el sector vallecaucano, cuya transmisión abarca una importante participación de la tradición oral y mestizaje de culturas musicales (Arenas, 2019). Tal circunstancia, también ha planteado la necesidad de acudir a los procesos de academización para unificar algunos criterios que faciliten la enseñanza y aprendizaje de este instrumento, sin desconocer que por sus características culturales y tradicionales, la bandola también es dinámica y acoge en su carga histórica diversos orígenes y formas, así como maneras de transmisión e interpretación vinculadas con el desarrollo colectivo de sus músicas, con la impronta personal de

sus intérpretes y con el dinamismo de los contextos en los que participa.

Como parte de estas iniciativas, el Plan Departamental de Música apoya los programas de educación musical con énfasis en cuerdas pulsadas, tiple, bandola y guitarra, en 24 municipios del Valle del Cauca donde he participado como docente e intérprete de este instrumento. De este modo y a través de toda mi experiencia docente, he observado algunas problemáticas en la enseñanza y aprendizaje de la bandola, las cuales corresponden a bandolas con una alta tensión de acuerdo a la longitud del tiro, a la acción o distancia entre cuerdas y diapasón, a la calidad y conservación de los instrumentos que hacen parte de las diferentes escuelas y a la falta de material didáctico y bibliográfico para la enseñanza de este instrumento.

Es de resaltar que algunos de los docentes vinculados con estas escuelas, se encuentran con diferentes tipos de instrumentos que deben enseñar pero que no necesariamente son parte de su dominio y en consecuencia, es común que se presenten dificultades en el abordaje y transmisión de instrumentos como es el caso de la Bandola, lo que puede conllevar a la falta de consciencia técnica, interpretativa y didáctica por parte de los docentes y a la deserción de estudiantes.

Esta situación también se ve reforzada por la no correspondencia ergonómica entre el instrumento y las condiciones anatómicas de los aprendices, principalmente de niños que entran en el proceso de exploración instrumental e iniciación musical, contribuyendo además con una disminución del interés de

Bandolín Colombiano  
(Imagen de archivo personal de  
Diego Gómez)

estudiar la bandola con relación al tiple y la guitarra en el Valle del Cauca.

Teniendo en cuenta las circunstancias presentadas y partiendo de mis intenciones como bandolista, con las que intento dar a conocer este instrumento como una alternativa para dinamizar los procesos de educación e interpretación de culturas musicales teniendo en cuenta diferentes procesos de familiarización y libre elección de los instrumentos con consciencia de su existencia, me encaminé hacia el rediseño de la bandola andina colombiana para flexibilizar su ejecución y facilitar el reconocimiento de sus diversas posibilidades técnicas, armónicas e interpretativas desde diferentes escenarios y referentes culturales, relacionando a la bandola con diversas músicas sin restringirla a un único repertorio.

## El Bandolín Colombiano

Esta propuesta está relacionada con el rediseño instrumental para ayudar a suplir las necesidades de enseñanza y aprendizaje de la Bandola Andina Colombiana en favor de disminuir su tensión y facilitar sus procesos de familiarización, iniciación e interpretación musical. Es por ello que presento al *Bandolín Colombiano*, un instrumento de cuerda pulsada que nació en el año 2018, caracterizado por ser un instrumento de menor tamaño, ergonómico y suave al tacto, que por su disposición de seis órdenes simples, amplía la familia de las Bandolas Andinas Colombianas al sumarse a las bandolas de 12 y 16 cuerdas, conserva la idiomática del este instrumento, ofrece una gran respuesta sonora e incrementa las



posibilidades técnicas e interpretativas, ajustándose tanto a las sonoridades de diferentes formatos instrumentales como a la interpretación de repertorio variado y en diferentes grados de dificultad.

De esta manera, se pretende incentivar nuevamente a la interpretación de la Bandola Andina Colombiana en el país, pensando principalmente en los estudiantes novatos y aprendices que se encuentran interesados en este instrumento, así como en aquella población que se inclina por las Músicas Andinas Colombianas, los instrumentos de plectro, las cuerdas pulsadas o la dinamización del repertorio vinculado con este instrumento, pero que desconocen a la bandola como opción o renuncian rápidamente a sus intenciones de aprendizaje por las frustraciones y el dolor físico que sobresale en los primeros acercamientos a su ejecución.

El Bandolín, al considerarse como una alternativa instrumental para ser incluido en procesos de iniciación musical, desde una perspectiva de la música

como experiencia humana, no pretende ser una herramienta instrumental única ni estandarizada, sino que busca aportar a las particularidades y necesidades de cada aprendiz, respetando la musicalidad que cada uno de nosotros posee, durante la exploración y familiarización con la música a partir del contexto



cultural, la experiencia estética y la relación con la academia a través de lógicas de pensamiento melódico, armónico e interpretativo (Samper, 2017; Carabetta & Duarte, 2020).

Esta propuesta fue desarrollada inicialmente bajo la asesoría y acompañamiento del luthier Arbey Bastidas, con quien se logró encontrar un equilibrio en cuanto a medidas, tensión, sonoridad, ergonomía y durabilidad. Actualmente se han desarro-

llado diferentes prototipos con diferentes lutieres como Tobías Bastidas y Nicolai Geballos con el fin de analizar diferencias y similitudes a partir de técnicas de construcción e implementación de maderas, todo esto con el ánimo de satisfacer las necesidades de enseñanza y de aprendizaje al contar con un instrumento mediador entre las bandolas tradicionales, a partir de las prácticas musicales a desarrollar durante el proceso formativo.

Al concebir el Bandolín Colombiano, no sólo como instrumento musical de amplia sonoridad sino también como un medio para acercarnos y

encontrarnos con la música, intento que la información brindada conlleve a una experiencia vivencial la cual pueda ser transferible a los diferentes procesos formativos de cada estudiante.

Adicionalmente, resalto que el Bandolín Colombiano como propuesta en desarrollo y a través de su corta trayectoria ha tenido lugar en diferentes eventos, siendo seleccionado como nueva propuesta pedagógica en el XXV Seminario Internacional del Foro Latinoamericano de Educación Musical FLADEM en el año 2019, hace parte del programa de formación musical en cuerdas pulsadas de la Secretaría de Cultura de Pereira desde el año 2019, y es implementado por docentes y estudiantes de diferentes escuelas de música del departamento del Valle en el que se destaca la labor del docente Luis Fernando Martínez del municipio de la Victoria, quien ha desarrollado procesos compositivos a través de este instrumento, dadas las facilidades de exploración y accesibilidad a los recursos técnicos y sonoro expresivos.

Finalmente y con relación a la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura, como lugar insigne donde convergen y se salvaguardan las Músicas Andinas Colombianas como cultura musical en Cali, ligadas a nuestra historia identitaria y patrimonio artístico a través de la enseñanza de la Bandola Andina Colombiana, el Tiple y la Guitarra desde 1947 hasta nuestros días, se plantea al Bandolín Colombiano como alternativa que se puede acoger para familiarizarnos con la Bandola y su mundo de posibilidades, el cual puede ser implementado en la escuela infantil, en el área de Batigui, prácticas de conjunto y Estudiantina permitiendo a los estudiantes de

diferentes niveles, integrar los grupos representativos que hacen parte de nuestra institución.

## Bibliografía

- Arenas, E. (2009). *Elementos para el abordaje de las músicas tradicionales y populares desde las necesidades del músico práctico y sus contextos*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Bernal, M. (2003). *Cuerdas más, cuerdas menos: Una visión del desarrollo morfológico de la Bandola Andina Colombiana*. Bogotá D.C., Colombia.
- Carabetta, S., & Duarte, D. (2020). *Tramas Latinoamericanas para una Educación Popular*. La Plata, Argentina: Papel Cosido.
- Estrada, D. (1989). *Método para el aprendizaje de la Bandola*. Cali, Colombia: Gobernación del Valle.
- Gómez, D. G., & Jordán, V. (2019). *El Bandolín Colombiano. Ponencia y exposición de material didáctico. XXV Seminario Latinoamericano de Educación Musical. Foro Latinoamericano de Educación Musical. Del 29 de junio al 6 de julio de 2019*. Bogotá D.C.
- Samper, A. (2017). *La pedagogía del musicar como ritual social: Celebrar, sanar, trascender*. Pamplona, Colombia: El Artista.
- Santos, B. d. (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo, Uruguay: Trilce.



# APUNTES VARIOS DESDE EL ATELIER: IMPRESOS MEDIEVALES Y ESPECTROGRAFÍAS POPULARES

Gráfica en Confinamiento  
y el Taller a Cuestas

14



## **Hermann Yusty**

Maestro en Artes Plásticas del Instituto Departamental de Bellas Artes, recibió una beca de estudios en el Exterior (2009): “Artistas Jóvenes Talentos” del Icetex para la realización de Módulos de Máster sobre Obra Gráfica, en la Fundación CIEC —Centro Internacional de la Estampa Contemporánea— España. Además, es director del Atelier de Serigrafía, donde, lidera los proyectos de Producción Gráfica del Jardín Andy Warhol y Lucernario Multigráfica. Actualmente, trabaja en una Beca de Concertación del Ministerio de Cultura, profesor del IPC desde 2016.

## Resumen

El grabado y en particular la Imprenta como descubrimiento, ha sido una de las herramientas de transformación más poderosas en la historia para preservar el acervo cultural de los pueblos, desde las palabras e historias que de generación en generación perdieron sus raíces primigenias de comunicación y significado. También gracias a que las ideas se democratizaron y pluralizaron, el taller de grabado como espacio de creación romántico cambió a grandes Ateliers multidisciplinarios, gracias también a la presencia de maestros artesanos del oficio de la talla en Madera (Xilografía). Ingenieros empíricos que construyen nuevas máquinas, fabricantes de papel, miniaturistas, iluminadores de imágenes y marchantes de arte que crearon un crisol de nuevo conocimiento universal, con las estampas y textos al alcance de todos, con lo cual se empieza también la alfabetización en la práctica.

En las siguientes páginas se compartirá la experiencia de proyectos desde la apropiación de archivos de imágenes populares y de hemeroteca de la ciudad, y el resultado de dos Laboratorios de Gráfica Experimental Colectiva que se desarrollaron a distancia en tiempos de la pandemia y las nuevas dinámicas con los participantes, donde el concepto de Taller a Cuestas se convierte a una práctica de gráfica en confinamiento como nuevas alternativas a los procesos académicos y artísticos.

**Palabras Claves:** Grabado Ecológico, Xilografía, Imprenta Móvil, Laboratorios de Experimentación Gráfica, Atelier de Serigrafía, Gráfica Popular, Andy Warhol.

## Abstract

The Engraving and in particular the printmaking as a technical discovery was one of the most powerful transformation tools in history to preserve the cultural heritage of the peoples from the words and stories that from generation to generation lost their original roots of communication and meaning.

Also thanks to the fact that ideas were democratized and pluralized, the Printmaking Workshop as a space for romantic creation changed to large multidisciplinary Ateliers where master craftsmen of the wood carving trade (Xylography), empirical engineers who build new machines, paper manufacturers, miniaturists and illuminators of images and art dealers created a melting pot of new universal knowledge, with prints and texts available to everyone, this also beginning literacy.

I will share the experience of projects from the appropriation of popular image files and newspaper archives of the city, and other Collective Experimental Graphics Laboratories that were developed remotely in times of the pandemic and the new dynamics with the participants, where the concept of “carry the Atelier on your back” becomes a Confinement Graphics practice as new alternatives to academic and artistic processes.

**Keywords:** Ecological Printmaking, Woodcut, Mobile Printing, Graphic Experimentation Laboratories, Serigraph Atelier, Popular Printmaking, Andy Warhol.

## Impresos Medievales: la madera como primer soporte de las ideas del nuevo mundo

La historia contemporánea suele ser a veces retazos de fragmentos históricos donde difícilmente podemos encontrar algunas etapas de desarrollo, conocimiento artístico y científico no determinadas, ya que no se encontraron maneras y procedimientos de conservar las memorias de los pueblos, sus costumbres y vivencias diarias. Es aquí donde se inmiscuye el grabado, las técnicas de reproducción masiva de las imágenes y los textos como un compendio similar a lo que en épocas pasadas fuera la figura del polímata.

El primer intento de reproducir las imágenes fue con el invento de la Xilografía (del griego Xylon: Madera y Grafía: Dibujo) donde el artista artesano tallaba sobre un bloque de madera de manera invertida una imagen escueta y esta se entintaba con un rodillo de vejiga animal y tintes vegetales. Pocos ejemplares se conservan (solo un fragmento) siendo el denominado “*El Centurión y dos soldados*” o *Bois Protat* el fragmento xilográfico más antiguo que ha sobrevivido desde 1370, donde se escenifica la crucifixión de Jesús y en el revés de la placa un Ángel arrodillado. Por lo general, estos primeros grabadores realizaban estas creaciones de carácter religioso y adoctrinador a escondidas en cuevas o montañas, ya que eran perseguidos por difundir copias de estas imágenes a los iletrados, generando un tráfico ilegal de estampas con el tiempo. Estas posteriormente serían el complemento ideal de los primeros textos religiosos y



libros que empezaron a circular mucho antes que la imprenta de Johannes Gutenberg de 1450.

En China durante la dinastía *Song del Norte* (960-1127) y entre los años de 1041 y 1048, un simple plebeyo, *Bi Sheng*, fue el precursor de uno de los inventos más importantes de la humanidad: la imprenta de tipos móviles, mediante caracteres tallados en madera y luego porcelana que permitían mayor duración en los tirajes impresos sobre delgados papeles de arroz de manuscritos y oraciones a Buda. Actualmente solo existe medio centenar de maestros impresores, por lo que se corre el riesgo que este milenario conocimiento se pierda completamente.



Centurión y dos soldados. Anónimo. (1370).  
[Estampa Impresa]. Recuperado de: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Bois\\_Prota](https://fr.wikipedia.org/wiki/Bois_Prota)

Se han aducido todas las razones imaginables para explicar los lentos progresos de la ciencia y la tecnología en los tiempos antiguos y en las épocas posteriores, pero nunca se ha hecho referencia alguna al efecto negativo de la ausencia de métodos para la repetición precisa y exacta de manifestaciones gráficas sobre las cosas observadas, así como sobre las herramientas y sus usos. (p. 215)

Estos impresos efímeros podrían tratarse de una de las primeras dinámicas de alfabetización y coleccionismo. Estas tablillas de madera impresas eran tan tecnológicas como nuestros actuales computadores y programas de diseño, así como la importancia de la imagen múltiple que permea los campos socio-económicos y culturales de la época actual cómo símbolo de resistencia, con lo cual se escapa del museo y las galerías para aproximarse a la gente del común. Dichas estampas eran reproducciones fidedignas de aquellos vitrales, retablos en óleo y esculturas que sólo podían observarse y no tocarse.

¿Cómo reaccionaría el público que por primera vez veía maravillosas escenas impresas y que podrían conservarlas en casa? Imaginemos tener por primera vez en nuestra vida un libro, además a color y que condense todo el conocimiento en un pequeño arrume de hojas. Las imágenes deberían de ser impactantes debido a la poca ilustración de la mayoría de personas en el siglo XIV y XV. Un caso en específico es el libro llamado *Ars Morendi* (Guía del Arte del buen Morir), una especie de guía práctica medieval a color, impresa entre 1418 y 1450.

Lo que sería en nuestra época un libro de bolsillo que nos ayudaría a aligerar nuestro espíritu



Sistema de Impresión de  
Tipos Móviles de Madera.  
Anónimo. (s.f.). [Fotografía].  
Recuperado de: [http://wl.wen-zhou.gov.cn/art/2019/12/25/art\\_1642047\\_41258014.html](http://wl.wen-zhou.gov.cn/art/2019/12/25/art_1642047_41258014.html)

Este nuevo método permitía materializar y visibilizar el conocimiento, creando volúmenes de libros y enciclopedias que enriquecieron y dinamizaron el saber a todas las escalas. Así lo plantea el historiador de arte, periodista y conservador William Mills Ivins (1975), para quien:

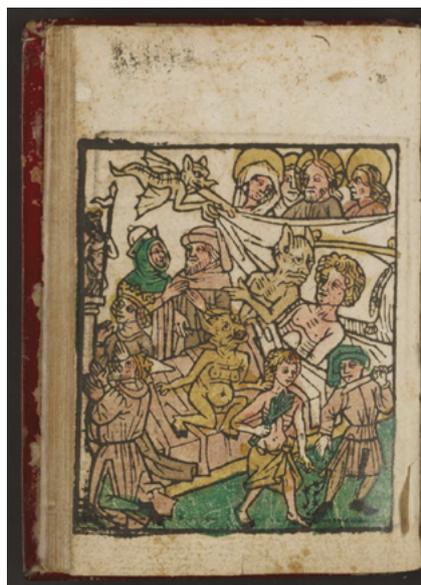
moribundo y a desprendernos de la vida terrenal más aún cuando la muerte estaba acechando en cualquier momento, principalmente por causas colectivas como las guerras y la Peste Negra. Así, la muerte se convierte en un ritual más íntimo y en una experiencia mística en la que el moribundo en compañía de la persona más cercana debía memorizar el contenido.

¡O ombre, aparta tus orejas de las falsas e mortíferas sugerencias e consejos del diablo, con que te piensa e procura engañar e cegar! E ante, todas cosas olvida e pospone todos los bienes e cosas temporales del todo, cuya memoria, por cierto, ninguna cosa de salud te puede causar edar, mas antes muy grand impedimento e estorno de tu salud espiritual.

Las escenas vivifican al enfermo atormentado por demonios que lo seducían con bienes materiales, poder y sensualidad, con el fin que hacer que su tránsito al más allá fuera perturbador, pero también al lado de estos estaban los ángeles de la guarda para aconsejar desprenderse de todo aquello que ya no es necesario, la muerte debía aceptarse tal como fuese sin importar el momento o la forma.

El autor Philipe Ariès (1983) narra una escena de estas xilografías:

El enfermo va a morir. Al menos lo sabemos por el texto donde se dice que está crucificado por el sufrimiento. No aparece apenas en las imágenes en que su cuerpo no está muy enflaquecido, en que todavía conserva la fuerza. Según la costumbre, la habitación está llena de gente porque siempre se muere en público. Pero los asistentes no ven nada de lo que pasa, y por su parte el moribundo no los ve. No es que haya perdido el conocimiento. Su



mirada se centra con una atención feroz en el espectáculo extraordinario que es el único en vislumbrar, seres sobrenaturales han invadido su habitación y se apretujan a su cabecera. A un lado, la Trinidad, la Virgen, toda la corte celestial, el ángel guardián; al otro Satán y el ejército monstruoso de los demonios. La gran asamblea del enfermo. La corte celestial está ahí, desde luego, pero ya no tiene todas las apariencias de una corte de justicia. San Miguel ya no pesa en su balanza el bien y el mal. Ha sido reemplazado por el ángel guardián, más enfermo espiritual y director de conciencia que abogado o auxiliar de justicia. (p. 97)

Cada avance tecnológico abre nuevos caminos en el campo de las comunicaciones y la multiplicidad de las ideas e imágenes. Es justamente es allí donde el artista configura desde su práctica, en mi caso en la gráfica, las herramientas necesarias para ir de la mano con la contemporaneidad, sin dejar a un lado el carácter popular y ortodoxo de la historia que el grabado impreso le regala al papel, un espacio en blanco que acepta todo.

## **Espectrografías Populares: de las Cajas Brillo a las Cajas de Bicarbonato**

Mi relación con el papel y los impresos ha estado marcada desde temprana edad con dos acontecimientos que marcaron este camino, los recorridos en las vacaciones en el Museo de Grabado del Maestro Omar Rayo en Roldanillo, primo hermano de mi abuelo materno, y la magia de los álbumes de miscelánea y tiendas de barrio, y la impotencia de nunca poder haber llenado uno, ya que por negocio se dejaban de imprimir cromos para que los niños incautos como yo no reclamaran los premios. Es así cómo me convertí en un coleccionista, por cierta añoranza y melancolía de las imágenes que por la inmediatez de lo digital pierden su esencia de construcción gráfica, errores de impresión, litográficos y los soportes de papel efímeros.

Las colecciones las he catalogado por volúmenes: billetes de lotería y cajas de fósforos de todo el mundo, billetes de lotería colombianos, empaques plásticos flexográficos de frituras baratas, envoltorios con diseños y una serie de empaques de dulces de supermercados de bajo costo marcados con la fecha de la pandemia, todos estas imágenes son insumos de recientes procesos desde la gráfica seriada. Mi proceso como artista está permeado por la arqueología urbana, la recolección, acumulación y el crear sinergias colaborativas entre artistas multidisciplinares y colectivos, en la misma lógica en la nacen los laboratorios de experimentación gráfica, *workshops*, talleres, ediciones colaborativas y carpetas gráficas a partir de la relación con el otro.

Con el término *espectrografías* hago referencia al cúmulo de imágenes recolectadas y archivadas, y que emergen para con otras, para así descontextualizar el tiempo y el espacio. Así, mediante la reimpresión y el *horror vacui* se pierden y emergen nuevamente del papel, ya que el hecho de imprimirlas nuevamente crea una memoria estática de lo que fue, estas las he usado para la edición de carteles tipográficos, serigráficos y dos ediciones impresas tipo libro de artista como laboratorio de gráfica a distancia.

A pocas cuadras del Instituto Popular de Cultura, se encuentra un sector primordial para los artistas de la ciudad: el barrio San Nicolás y sus innumerables maestros impresores donde trabajan el oficio, algunos desde el empirismo y el cual mantiene su vigencia, considerando que las artes gráficas han sido uno de los campos de las artes que más se ha transformado y adaptado a los nuevos medios donde prevalece más rapidez que un buen diseño o marca que nos quede en la memoria y en los corazones.

La gráfica moderna tuvo un antes y un después con un término creado por Leslie Fiedler y Reyner Banham a mitad de los años cincuentas, el *Pop Art* que equivocadamente se piensa que fue un movimiento artístico ligado a producir arte para el pueblo, pero no es así, pues lo que buscaba era rescatar las imágenes y elementos que estaban en la cotidianidad de las personas, y se extendió también a la escultura, pintura e instalación. La banalización e impersonalidad de la imagen, adquiere mediante la impresión ilimitada de estas, una crítica al consumo masivo y al capitalismo, a la producción y ventas incesantes.

Hacia 1964 Andy Warhol expone su obra *Cajas Brillo*, una serie de copia de los empaques de cartón, pero impresos en serigrafía sobre madera a una escala mayor, junto con otras series con marcas como cereales Kellogg's, Ketchup Heinz y Del Monte. 43 años después, en Cali un grupo de estudiantes de diseño gráfico y artes plásticas de Bellas Artes, reproducen un calco para el programa llamado La Vitrina, de la Fundación Lugar a Dudas, la misma imagen de una marca sencilla y simple realizada por algún publicista e impresa en cartón que valía centavos, a diferencia de los miles de dólares de las impresas por Warhol, escudado en que el artista y su aura convertía cualquier objeto en una obra sacralizada y por ende perdiendo su originalidad. Esta fue mi primera experiencia como artista impresor.

Los nuevos programas de edición de imágenes digitales me han permitido trabajar la serigrafía desde las áreas del diseño, fotografía y las artes, siendo esta técnica la más expresiva y pictórica del grabado. De lo cual vale la pena destacar proyectos como *Espectrografías: Memorias de las Calles* donde se exploró archivos de hemeroteca del *Diario El Caleño*, que durante las décadas de los años 70 y 80 retrataron la idiosincrasia y las duras realidades de

1. Beca de Creación para Dibujantes, Historietistas y Cartelistas El Poder Del Borondo. Estímulos Alcaldía y Secretaría de Cultura de Cali. (2019). Residencia Gráfica Imprenta Tipográfica La Linterna, Escuela Taller de Grabado, Museo La Tertulia. Exhibición: Casa Obeso Mejía / Subterránea: 5ta Feria de Gráfica y Publicaciones Independientes de Cali. Atelier de Serigrafía Instituto Popular de Cultura. Noviembre 2019 (Cali) Colombia. Ver en <https://hermann-yusty1983.wixsite.com/hyr83/espectrografias>



Set de Cajas - Heinz Ketchup, Campbell's Tomato Juice Box, Kellogg's Corn flakes Box, Brillo Soap Pads Box. Andy Warhol. (1964). [Fotografía]. Casa de Subastas Chrities. Recuperado de: [https://www.christies.com/lotfinder/lot\\_details.aspx?from=salesummary&intobjectid=5371696&lid=1&sc\\_lang=en](https://www.christies.com/lotfinder/lot_details.aspx?from=salesummary&intobjectid=5371696&lid=1&sc_lang=en)

Derecha abajo:

*Espectrografías Memorias de las Calles*. Hermann, Y. (Noviembre 2019). [Fotografía]. General muestra en el Atelier de Serigrafía - Instituto Popular de Cultura.



los barrios de Cali, la crónica roja y todo el andamiaje para recrear desde asesinatos pasionales hasta llegar a la raíz de chismes que desencadenaron tragedias familiares. El resultado de las residencias en el taller tipográfico La Linterna y la Escuela Taller de Grabado del Museo La Tertulia, fue una serie de 4 carteles donde la saturación de textos e imágenes simulaban un caos visual y violento, imágenes que quedaban en las retinas de los habitantes de las calles.

Otro proyecto de investigación de fuentes de hemerotecas y gráfica, fue el realizado por el *Colectivo Objeto Workshop*<sup>2</sup> en el 2014, en este caso una intervención urbana con carteles, el *Workshop* denominado *El Péndulo (Fenómenos de Periodicidad)*



---

2. Colectivo Objeto Workshop (Breyher Huertas, Hermann Yusty & Carlos Tamayo). Ver en <https://hermannyusty1983.wixsite.com/hyr83/objeto-workshops>

e *Íconos*)<sup>3</sup> donde se invitó al diseñador y publicista Carlos Duque a crear conjuntamente una serie de carteles en formato pliego, tomando como referencia su trabajo y sus icónicas imágenes, la más famosa de todas es la de Galán, las imágenes ampliadas y carentes de referencias hacia los personajes se pierden en la ciudad; recicladas van perdiendo vigencia en el tiempo. De esta manera, la apropiación surge como una oportunidad y sistema de salvaguardar y resignificar el contenido simbólico y memoria original, así se pierda su original.

Uno de los primeros acercamientos como docente en el nuevo *Atelier de Serigrafía*<sup>4</sup> en el IPC, fue indagar nuevas metodologías para acercarnos a aquellas imágenes que hacen parte de nuestra memoria colectiva como ciudad y como consumidores, a partir del acervo de mis piezas coleccionadas y seleccionando una muy clásica y local: *Las cajas de Bicarbonato de Soda*, que indagando son impresas en San Nicolás y la muy famosa *Caja de Fósforos El Diablo*, cuyo origen se remonta a las décadas de los años 60 y 70 del siglo XX. De esta manera, nos remitimos a la copia y producción en serie de carteles, para empapelar un espacio para la muestra final de proyectos e inauguración del Atelier. Este ejercicio realizado a manera de maquila por los estudiantes de artes plásticas y fotografía artística que ayudaron a

---

3. Proyecto Seleccionado Programa Carteles 2014 La Sucursal CLO, Fundación Camina al Río. Artista Nacional Invitado: Carlos Duque. Boulevard de la Avenida / Museo de Arte La Tertulia / Cali / Colombia.

4. Ver en <https://hermannysty1983.wixsite.com/hyr83/atelier-de-serigrafia>



Workshop El Péndulo  
(*Fenómenos de Periodicidad e Íconos*). Taller Escuela de Grabado Museo La Tertulia. (2014). [Fotografía]. De izq. a der.: Calos Tamayo, Hermann Yusty.

crear el *Jardín Andy Warhol*<sup>5</sup> en el 2018, es un modelo a replicar para los futuros proyectos del Semillero de Investigación de Gráfica Popular en el 2021, y articularlo con ejercicios de laboratorios de creación comunitarios, edición de libros de artista y múltiples ediciones impresas en diversas técnicas.

## Gráfica en Confinamiento y el Taller a Cuestas

La virtualidad nos ha permitido explorar otras maneras de relacionarnos con el que está recibiendo y compartiendo el conocimiento, por estar mi campo de acción (grabado/técnicas de impresión) ligado al espacio de creación como lo es el taller, ahora el poder tener el **Taller a Cuestas** como lo hemos definido con el artista Breyner Huertas<sup>6</sup> se imposibilita debido a que ya el contacto con el otro es peligroso, más aún con la manipulación de herramientas y materiales. El trabajar en casa confinados nos hace obligadamente a diseñar nuestro propio taller y espacio de exploración con lo que tengamos a mano, y también ha sido un espacio donde las familias se involucran

---

5. Ver en <https://hermannysty1983.wixsite.com/hyr83/jardin-andy-warhol-2018>

6. Ver en <http://bhuestas.com/>



propiciando un espacio de confort en medio de la incertidumbre que la pandemia ha generado. La dinámica del Taller a Cuestas consiste en ser nosotros mismos los impresores en cualquier medio y situación, convirtiéndonos casi en unos actores performáticos, llevando consigo no solo los materiales en la maleta, sino, principalmente, la capacidad digerir las imágenes de nuestra cotidianidad y transformarlas desde la serialidad.

Durante este periodo trabajé desde mi casa y posteriormente desde el Atelier de Serigrafía 3 proyectos de Gráfica Experimental a Distancia con artistas del Meta, Manizales y vecinos del instituto. El primer proyecto denominado *Espectrografías/Acacias*

*Cajitas de Bicarbonato de Soda*. Colección personal del artista. (2018). [Impresión litográfica sobre cartón esmaltado].

3°59'20"N 73°45'53"O<sup>7</sup>, que consistió en una residencia artística otorgada por la ONG Espacio Periférico<sup>8</sup> en Acacias (Meta) y que no se pudo trabajar de manera presencial por las políticas del confinamiento. Uno de los objetivos de la Beca articula las prácticas artísticas y el trabajo como artista gráfico, impresor y docente, es decir, la labor artesanal, lo popular y comunitario; trabajar en colaboración, recibir asistencia profesional, intercambiar ideas y experiencias con otros artistas y relacionarse con la comunidad.

Por motivos de la actual crisis sanitaria mundial del Covid-19 se rediseñó la propuesta original para trabajarla desde el concepto de creación en autoconfinamiento, desde el taller del artista en Cali, ya que no se permitía el desplazamiento por el territorio nacional. Es así como se conserva la idea de los recorridos por el municipio de Acacias (Meta), esta vez desde la posibilidad que permitía Google Map de recopilar una serie de archivos digitales fotográficos. Así, quise acercarme al concepto de En Ruta, encontrando relación con *workshops*, laboratorios y residencias artísticas realizadas donde he trabajado la memoria, recuerdo y las huella de la ciudad, elementos arquitectónicos y sus ruinas como un símbolo

7. Beca de Residencias Artísticas en Creación y Circulación 2020, Proyecto de Creación y Producción de Libro de Artista + Workshops de Gráfica Experimental a Distancia. *Espectrografías/Acacias* 3°59'20"N 73°45'53"O - Fundación ONG Espacio Periférico. Ministerio de Cultura / Programa Nacional de Concertación Cultural. (Agosto - Septiembre 2020). Acacias / Meta / Colombia. Ver en <https://hermannysty1983.wixsite.com/hyr83/residencia-artistica-enruta-2020>

8. Ver en <https://www.espacioperiferico.click/>

de transformación, siempre a través de procesos de creación colectiva.

El resultado fue la edición del Portafolio Colectivo *Espectrografías/Acacias 3°59'20"N 73°45'53"O*, y cuyo contenido recopiló la recolección lograda en los recorridos por las calles de Acacias de fragmentos cerámicos, fotografías, entre otros insumos para el trabajo de edición que llegaron por correo; también se propuso entonces la idea de crear un grupo de apoyo con artistas locales del municipio y de otros alrededores como Granada y Villavicencio. Así, gracias a las diversas miradas, el concepto de Taller a Cuestas mutó al del Taller a Distancia Colaborativo, pero conservando su carácter relacional, donde se compartieron las técnicas de impresión que había seleccionado para la residencia: transferencia de imágenes con polvo de tóner y serigrafía, estas experimentaciones las trabajamos en sesiones de talleres virtuales por la plataforma Meet.

Espectrografías es un serie de obras gráficas trabajadas desde el año 2019 en diversas técnicas: tipografía móviles, serigrafía y transferencia con polvo de tóner, en la cual edito digitalmente archivos de ilustraciones impresas con clisés y xilografías, así como imágenes de hemerotecas, también me interesa la saturación, fragmentación y superposiciones de tintas. Para el diseño de las portadas se vectorizaron algunas fotografías de elementos arquitectónicos de Acacias como baldosas hidráulicas, ventanas de forja metálica y tipografías de comercios, siempre desde la herramienta de Google Maps.

El proyecto final fue la digitalización colectiva de más de 50 obras diversas en papel sobre el paisaje

llanero, imágenes de archivos personales como álbumes fotográficos, e intervenciones con collage y frottage. La dinámica terminó con el envío a los artistas participantes de la carpeta impresa, carteles y un archivo digital para acceder a las estampas de los demás y poder reproducirlas para incluirlas en el libro.

Como en 1918, nuevamente, un siglo después, entramos a un periodo de zozobra, ansiedad e incertidumbre a causa de una pandemia, nuestra vida se limitó al contacto virtual, y como nunca antes se había visto en 3 meses se universalizó una nueva era digital. De ahí la importancia del término **Infodemia**, pues engloba un sinnúmero de comportamientos como la desinformación y sobreabundancia de fuentes poco creíbles que se propaga rápidamente sobre una enfermedad o problema de salud público, paralelamente a su propagación o evolución. Así llamamos al proyecto de Laboratorio Experimental de Gráfica seleccionado para participar en el V Festival de Arte Contemporáneo de Manizales, el cual consistió en la creación de la publicación impresa tipo postal colectiva con técnicas del *collage*, *frottage* y transferencia de polvo de tóner con fotocopias.

Este último proyecto es una constante invitación a pensar en el origen de los diseños de bulos, *fake news*, montajes, falsas noticias, por los medios de comunicación de libre acceso como las redes sociales digitales, tales como Facebook, Instagram o WhatsApp. Se debe recordar que en epidemia de la Gripe Española siempre se buscaron las explicaciones para entender la causa y comportamiento del virus a través de los medios impresos, entre ellas estaba el movimiento de tierras y del alcantarillado,



el poco consumo de frut, la harina que llegaba de América en los barcos, el llevarse a la boca la goma de los sellos o el aspirar el humo de los primeros automóviles, y hoy el Covid-19 a generado una multitud de bulos para protegernos del enemigo invisible, pero siempre desde la información gráfica como protagonista.

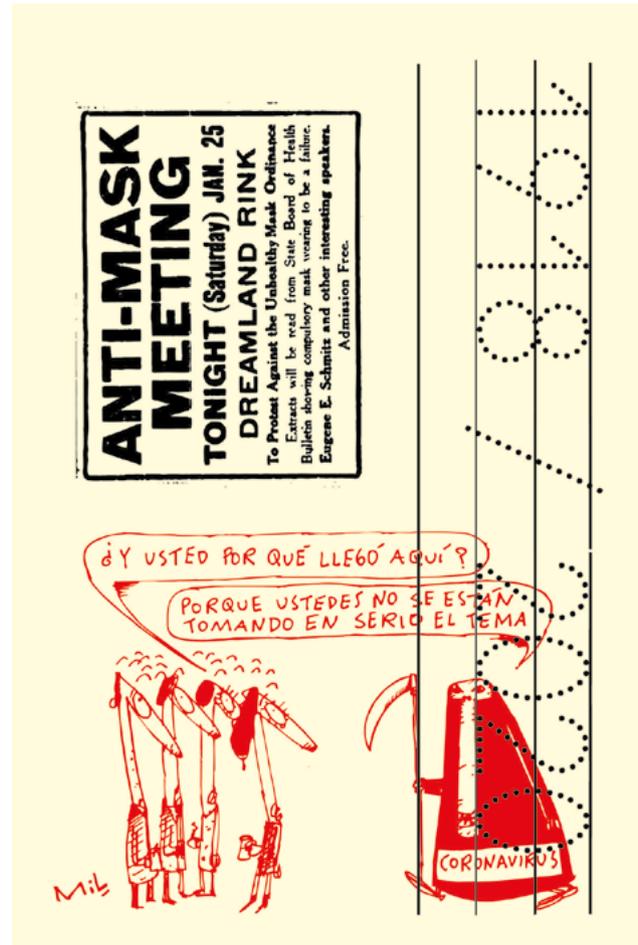
De esta manera, a través de Infodemia se invitó a trabajar con un banco de fotografías falsas y verdaderas de la cotidianidad en 1918 y las de la actualidad en el 2020, y a intervenirlas por medio de dibujos, textos, caricaturas, ilustraciones de pócimas y remedios

caseros antiguos, creando una variedad de imágenes que se diluyen entre la fantasía, la ficción, la verdad e incluso la falta de sentido común. El resultado es una serie de postales donde la sobresaturación de información hace incomprendible las fuentes originales.

## Conclusiones:

La gráfica desde sus más antiguos predecesores ha sido un medio idóneo y protagonista para generar información, ideas y pensamientos, que al unirse con imágenes desde lugares y situaciones remotas e inaccesibles, hacen las veces de testigos de los cambios sociales, históricos y culturales. De esto dan cuenta las paredes con los carteles, la devoción con las estampas y santorales, la universalización de las partituras musicales, la fabricación de billetes y monedas, estampillas y títulos valores, con lo que se llega a las casas de los obreros y personas que no tienen la oportunidad de tener información fidedigna y mucho menos obras artísticas originales. Así, el desarrollo de la inventiva humana ha hecho posible que ciencia, diseño y arte se conviertan en una sola herramienta capaz de transformar las sociedades y modos de ver el mundo, desde la humildad del papel en blanco que capta la huella del hombre y su paso en el tiempo, haciendo indeleble su voz.

Las experiencias compartidas desde el mundo interior del artista y su relación con el mundo del arte ha ofrecido, como en el caso del autor de este texto, la aceptación de la gráfica como un camino indisoluble con la vida personal. Este pequeño escrito es el comienzo de nuevas aventuras desde el Atelier de Serigrafía del Instituto Popular de Cultura que busca ser un centro de desarrollo donde las ideas impresas, no solo desde la imagen sino desde la palabra, generen un diálogo permanente entre los diversos actores culturales de la ciudad y el país, y donde se incluyan nuevas alternativas de impresión amigables con el medio ambiente. Un espacio donde esperamos



que todos y todas podamos abrazarnos nuevamente, como el espacio donde confluyen todas las voces que deseen ser multiplicadas.

## Bibliografía

- Ariès, P. (1983). *El hombre ante la muerte*. Madrid: Editorial Taurus.
- Mills, W. (1975). *Imagen impresa y conocimiento, Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Anónimo. (1475). *Ars Morendi*. Germany: Rosenwald Collection (Library of Congress).
- Estímulos Alcaldía y Secretaría de Cultura de Cali. (2019). *El Poder del Borondo*. Cali : Programa de Residencia de Artes Gráficas. <https://hermannysty1983.wixsite.com/hyr83/espectrografias>
- Instituto Popular de Cultura. (2019). *Portafolio de Proyectos: Atelier de Serigrafía*. <https://hermannysty1983.wixsite.com/hyr83/menu-portafolio-de-proyectos>
- Yusti, H. (2018). *Jardín Andy Warhol*. <https://hermannysty1983.wixsite.com/hyr83/jardin-andy-warhol-2018>
- Yusti, H. (2015) *Workshops Objetos*. <https://hermannysty1983.wixsite.com/hyr83/portafolio-de-proyectos-objeto-work>.
- Huertas, B. (2019). *Breyner Huertas*. <http://bhuertas.com/>
- Lab.producciongrafica. (2013). *GraphiGrupo*. <https://hermannysty1983.wixsite.com/hyr83/residencia-artistica-enruta-2020>

# MIRADA PAISAJISTA Y MODERNIDAD



## Juan Fernando Noreña Quesada

Artista Plástico Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín (2003), Magíster en Artes Visuales Universidad Federal de Bahía (2013). Pintor, dibujante, expone individual y colectivamente desde 2001. Gestor de proyectos culturales y pedagógicos. Candidato a Magíster en Educación Universidad Internacional Iberoamericana. Docente de cátedra en Instituto Departamental de Bellas Artes e Instituto Popular de Cultura.

## Resumen

28

El concepto de paisaje y una cultura eminentemente paisajista surge y se desarrolla en occidente contemporánea a la modernidad, inaugurando nuevas visiones del mundo y nuevas formas de realidad. Pero el paradigma moderno, con su visión racionalista del mundo que instrumentaliza la naturaleza, se muestra opuesto a la esencia de la experiencia del paisaje, porque el paisaje no es una mera realidad objetiva.

En el presente artículo, se expone la esencia de la experiencia del paisaje y la problemática del paradigma occidental moderno clásico, a la luz de lo que Berque (2008) llama el pensamiento “paisajero”. Se expone igualmente la crítica de la pintura romántica a la revolución industrial y en general al proyecto de la modernidad. El paisaje como objeto de consumo promovido por la industria turística nos niega su mirada como una visión entrañable del mundo. Así, se plantea la necesidad de que la mirada paisajista eduque nuestro pensamiento para pasar de una actitud estética a una ética y ecológica en nuestra relación con el mundo.

**Palabras clave:** Paisajismo, mundo, visión, pensamiento occidental, turismo.

## Abstract

The concept of landscape and an eminently landscape culture arises and develops in the West in parallel with modernity, inaugurating new visions of the world and new forms of reality. But the Modern Paradigm, with its rationalist vision of the world that instrumentalizes Nature, is shown as opposed to the essence of the experience of the landscape, because the landscape is not a mere objective reality. In this article, the essence of the landscape experience and the problematic of the Modern Classic Western Paradigm are exposed, in light of what Berque (2008) calls “thinking through landscape”. The criticism of romantic painting to the industrial revolution and in general to the project of modernity is also exposed. The landscape as an object of consumption promoted by the tourist industry, denies it to us as an endearing vision of the world. The need arises for the landscape view to educate our thinking to move from an aesthetic attitude to an ethical and ecological one in our relationship with the world.

**Keywords:** Landscaping, world, vision, occidental thinking, tourism.



**Imagen 1:** *Un paisaje extenso con Ruinas.* Van Ruisdael, J. (1665-1675). [Pintura]. Londres, National Gallery. Fuente: Wikimedia Commons.

## El paisaje como nueva visión del mundo en los inicios de la modernidad

Todo concepto es una construcción cultural; es necesario que pasen generaciones y en ocasiones siglos, hasta aparecer y volverse un término de uso cotidiano aceptado y comprendido culturalmente. Como expone Maderuelo (2005), el concepto de paisaje no existió siempre; y en occidente este demoró mucho tiempo en aparecer. En su libro, Maderuelo expone el proceso de surgimiento de este concepto en el arte, pasando por las villas romanas del siglo I, donde era apenas incipiente, su olvido en la Edad Media, y finalmente el surgimiento de una nueva sensibilidad por medio de la cual Occidente fue llegando a concebir el concepto de paisaje. Es así como la palabra paisaje y sus equivalentes en otros idiomas (landscape, paysage, paisagem, Landschaft, etc.), al igual que un género autónomo de la pintura, y las demás condiciones que constituyen una cultura paisajista solo surgen en el siglo XVII. Podemos afirmar con Maderuelo, que el concepto, el género pictórico autónomo de

paisaje y una cultura eminentemente paisajista en occidente surge en la Holanda del siglo XVII (imagen 1). Maderuelo aclara pertinentemente que cuando esa palabra aparece en textos anteriores al siglo XVII, se debe a traducciones que se hicieron cuando ya existía esa palabra.

Aunque este término es hoy en día utilizado por muchas disciplinas, la mirada paisajista la hemos aprendido del arte, por medio del cual aprendemos a ver el mundo desde nuevas formas. Como argumenta Roger (1997), cada vez que vemos el mundo de una forma nueva, este conocimiento principalmente nos viene del arte. Cada vez que aparece un artista genial, aprendemos una nueva mirada al mundo. La mirada paisajista nos enseña nuevas formas de ver y relacionarnos con el mundo. Es, como diría Berque “una nueva forma de realidad” (2009, p. 82).

Roger (2007) argumenta que estas nuevas formas de ver el mundo provienen de operaciones artísticas que él llama “artealizaciones”, las cuales nos llevan a conquistar en términos estéticos el mar, las montañas, el campo, el desierto.

Con el nacimiento del paisaje, inauguramos en occidente nuevas formas de ver el mundo y también otras formas de entender el arte. Por primera vez desde la antigüedad clásica, la mirada religiosa da paso a una mirada laica. Esta permite la apertura a ver otras realidades de la tierra. Como expone Roger (2007), en la Edad Media era de mal gusto mirar los Alpes, porque su realidad visual estaba ligada al infierno. Esto se debe al temor al conocimiento por los sentidos propio de la edad media, siempre a la base de la concepción religiosa del mundo. Con la llegada de la

modernidad, ese temor se ve reemplazado por una concepción racional, que explica el universo en términos de la razón y de la ciencia.

El arte del paisaje nace en el contexto de la reforma protestante, en pleno siglo barroco, como primera expresión de un arte laico independiente del poder religioso, en el que el artista tiene total libertad de creación. El nacimiento del género del paisaje coincide con el surgimiento de la modernidad, cuando el hombre descubre que, dejando de lado la mirada sobrenatural religiosa, puede transformar la realidad (Maravall, 1976). Como expone Maderuelo (2006), el nacimiento del paisaje en occidente coincide con una serie de conocimientos y necesidades propias de la modernidad, como la necesidad de hacer el reconocimiento de los territorios, y en el caso de la Holanda del siglo XVII, de ganarle terreno al mar. La cartografía, la astronomía, la botánica y la taxonomía son ciencias que se recuperan después de la Edad Media ante la necesidad de explicar el mundo racionalmente, igualmente de sistematizar las experiencias en busca del conocimiento racional y el dominio de la naturaleza, que después constituye el proyecto moderno.

A pesar de que el género pictórico del paisaje inaugura un tipo de arte no narrativo, la evolución del paisaje nos cuenta el tipo de relación que el hombre ha entablado con la naturaleza. Podemos entonces hacer un paralelo entre el desarrollo de la modernidad y la mirada paisajista, y encontrar cómo el paisaje se transforma de acuerdo a la evolución y el desarrollo del pensamiento moderno.

## **Paradigma Occidental Moderno y mirada paisajista**

Es así como la modernidad implica una objetivación de la naturaleza, en donde el pensamiento cartesiano nos muestra un mundo-objeto independiente de nosotros. La mirada científica, desde sus parámetros de todo lo explicable racionalmente no logra enseñarnos un mundo que sea nuestro hogar y nos ligue a él afectivamente.

Seis son los criterios que propone Berque (1995) para la existencia de una pintura paisajista: una palabra que denote el término, un género pictórico, literatura de paisaje, jardines cultivados por el placer de la contemplación, reflexiones sobre el paisaje y arquitectura paisajista. En su libro, Berque (2009) se pregunta por qué en nuestra civilización, que podemos llamar paisajista, porque posee estos criterios, atenta tanto contra el paisaje y la tierra. La prueba es la degradación de los paisajes y de los lugares, de modo que la modernidad, con su paradigma de progreso, nos ha dejado un mundo cuyos vestigios nos muestran una pérdida del sentido profundo del mundo y del paisaje.

El paisaje es el encuentro de la realidad objetiva con la interioridad del sujeto, por tanto, la mirada a la tierra en términos puramente racionales y de valor productivo, elimina la relación entrañable con el mundo. La modernidad entonces presenta esta paradoja: que una cultura paisajista, al mismo tiempo, degrade tanto el paisaje.

Como argumenta Yori (1999) la mirada racional de la modernidad no es suficiente para entregarnos

un sentido profundo del mundo. Para Berque, este sentido profundo del mundo (y del paisaje) está ligado a concepciones míticas, a la palabra y a rituales que celebran una mirada mítica o poética. El sentido profundo del mundo es aquel que nos lo hace entrañable, habitable, un mundo con-sentido.

Lo que Berque (2009) llama el Paradigma Occidental Moderno Clásico (POMC), que consiste en la supremacía de la razón y el esfuerzo por conquistar y dominar la Naturaleza, objetualiza el paisaje, negándole su sentido profundo. Para Berque, este es el gran Matapaisaje (p. 92) porque conoce un universo objetual sin vínculo con nuestra existencia. Por eso, afirma Berque (2009, p. 86):

En todas las sociedades humanas, antes de que suceda en ellas algo que es la modernidad, la práctica habitual engendra bellos paisajes. Las personas implicadas se encuentran o se encontraban bien en ellos y nosotros los encontramos bellos. En las sociedades modernas, sin embargo, sucede exactamente lo contrario: la práctica habitual engendra la fealdad, y por eso nos ocupamos de preservar el paisaje con medidas especiales.

Las fotografías de Edward Butrynski retratan paisajes donde la mano del hombre ha extraído los recursos; donde el mundo se ha vuelto inhabitable, consecuencia de la mirada extractiva a la naturaleza (imagen 2).

## La esencia de la mirada paisajista

Dicho todo lo anterior, se entiende que el paisaje no es apenas algo externo, un objeto al que contemplar, pues el paisaje es ante todo una mirada íntima y personal. Maderuelo (2006), al hablar del famoso texto de Petrarca, que inaugura la literatura de paisaje, le da importancia a esta frase: “iluminé lo visto con los ojos del alma”, con lo que quiere dar énfasis a la mirada interior como condicionante de la experiencia del paisaje (imagen 3).



**Imagen 2:** *Shipbreaking #9a* - De la serie *manufactured landscapes*. Burtynski, E. (2000). [Fotografía]. Recuperado de: <https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/shipbreaking>



**Imagen 3:** *Monje frente al mar*. Caspar David Friedrich (1808-10). [Pintura]. Berlín, Staatliche Museen. Fuente: Wikimedia Commons.

**Imagen 4:** *Paisaje de invierno*. Caspar David Friedrich (1811). [Pintura]. Dortmund, Staatliche Museen. Fuente: Wikimedia Commons.



Entonces, no es la mirada racional y objetiva la que nos permite acceder a la esencia del paisaje. Es la mirada del poeta, capaz de entender que lo de fuera es un reflejo de lo de adentro, porque “el paisaje aunque es una realidad material, tiende a lo espiritual”. Este es el principio de Zong Bing que menciona Berque (2009, p. 81). Igualmente, la tendencia del paisaje a lo espiritual, significa que tiene un componente cultural, pues lo espiritual en el principio de Zong Bing es el bagaje cultural que nos enseña formas de mirar y apreciar el paisaje. Por tanto, la mirada paisajista requiere una actitud desinteresada, una mirada que encuentre en ella valores estéticos, que no son los valores de la productividad, del mercado y del consumo.

## Romanticismo y Revolución Industrial

La modernización implica una mirada más que todo instrumentalizadora de la naturaleza, por ello, la mirada a la tierra en términos de actividad productiva nos aleja de una mirada paisajista, porque la mirada contemplativa requiere de una actitud desinteresada frente a la tierra, una mirada que mire al paisaje iluminado con la visión interior.

En la pintura romántica de paisajes encontramos nuevos valores estéticos hacia la naturaleza, que critican la mirada que la objetiva en términos de valor productivo. El romanticismo crítica los valores de la modernidad: las ruinas nos muestran cómo la naturaleza pervive a la cultura. Para los románticos la imagen de la naturaleza era la imagen de lo divino, donde los artistas encontraban el sentimiento de lo

sublime. En su obra *Paisaje de invierno* (imagen 4), Caspar David Friedrich traslada el valor de lo divino de los templos construidos a la imagen de la naturaleza, al mostrarnos en paralelo un templo al fondo y unos pinos en primer plano. La semejanza en las formas nos remite a ese traslado del símbolo de la divinidad, que antes lo encontrábamos en el templo y ahora, para el romántico, se descubre en las formas de la naturaleza.

Los románticos nos muestran un mundo que no es un mero objeto externo, sino que está ligado al hombre como experiencia vital, proponiendo así una crítica acérrima los valores de la Revolución Industrial y su mirada a la naturaleza como objeto, como despensa de la cual extraemos recursos para obtener una ganancia económica.

## Los viajes y el paisaje como objeto de consumo

Como expone Maderuelo (2006), el viaje es una experiencia que abre la mirada paisajista. Durante la Edad Media, los viajes se reducían a alguna excursión militar de conquista, o a viajes de comercio, pero nunca por motivos científicos o estéticos. Ya en la

ilustración y el romanticismo, el viaje comienza a cobrar interés estético, para comparar territorios, para conocer el mundo o para encontrar el sentimiento de lo sublime.

Una vez superadas las dificultades del viaje, que hacían de este una aventura arriesgada no exenta de incomodidades y peligro, los viajes se vuelven placenteros y nace el turismo. El turismo consume paisajes, no los busca como experiencia estética sino como objetos de placer, que la industria turística nos vende idealizados, excluyendo, no sólo el trabajo sino su realidad social, ejemplo de esto son las postales, que nos venden imágenes alejadas de la realidad. Según lo explica Yori (2006), la publicidad nos vende, manipulando el deseo, un mundo donde no está presente el caos y por tanto, no hay vida. Este mundo lleno de comodidades, lujos y placeres, no puede ser entrañable, al igual que los paisajes de las postales no nos muestran nunca el país real.

El consumo del paisaje genera otros fenómenos que nos presentan una experiencia muerta del paisaje: tal es el caso de lo urbano difuso que menciona Berque (2009), por medio del cual, el trabajo queda excluido y el campo apenas un lugar para reposar de los afanes de la urbe, sin que esa relación entrañe algún vínculo vital.

Como argumenta Yori (2006), la publicidad no nos muestra un mundo vivo, eso es lo que acontece con las postales, que nos muestran un mundo ideal, sin problemas, donde todo está a la medida del deseo. Para trascender esta mirada, Yori propone volver a la reinvención mítico-poética del mundo, pues el mito nos devuelve un mundo cercano, hecho

a nuestra medida, un hogar. ¿Cuál será entonces el mito que logre ayudarnos a trascender la mirada objetivante de la modernidad, que nos devuelva el mundo como experiencia primigénea y afectiva? Tal vez solo nos quede la poética, y como decía Petrarca: “iluminar lo visto con los ojos interiores del alma”.

## **Conclusión:**

### **¿Será posible trascender el paradigma moderno para encontrar un sentido profundo del paisaje?**

Se ha expuesto aquí un breve recorrido por el concepto de paisaje y su relación con la modernidad, dado que ambos tienen un surgimiento y un desarrollo que van de la mano, de modo que un concepto queda ligado al otro.

La reflexión que más inquieta en este punto es saber si esta mirada paisajista tendrá el poder de educar nuestro pensamiento y devolvernos un mundo entrañable, superando así el paradigma moderno. ¿Será que la mirada paisajista tendrá el poder de “re- cosmizar” el mundo como lo plantea Berque? ¿Cuál será la mirada paisajista que nos ayude a superar el paisaje como mero objeto de consumo y nos retorne al mundo entrañable y vital que nos enseña el pensamiento paisajero? ¿Será posible que veamos nuevamente el paisaje como una “realidad material que tiende a lo espiritual”?

Por medio del paisaje hemos aprendido a ver el mundo de nuevas maneras, hemos aprendido a contemplar el espectáculo de la naturaleza, concediéndole valores estéticos y trascendiendo la mirada

meramente instrumentalizada de la modernidad. Que el paisaje (entendido como creación artística) sea un medio para aprender una nueva relación con el mundo que incluya la dimensión ética y ecológica, para crear un mundo más habitable que se constituya en el propósito de una cultura paisajista en la contemporaneidad.

En el mundo contemporáneo, que pasa por una crisis ambiental cercana al paroxismo, se evidencia la necesidad de devolver a los lugares su valor de mundo, ligarnos a la tierra en una relación que supere la mirada instrumentalizadora de la modernidad. La mirada paisajista puede llevarnos de la conquista estética de los lugares, a una ética que logre evitar la catástrofe que se avecina y que será inevitable si no unimos el sentido estético, ético y ecológico a la mirada paisajística y a la reflexión sobre el paisaje.

## Bibliografía

- Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Berque, A. (1995). *Les raisons du paysage. De la Chine Antique aux environnements de synthèse*. Paris: Hazan.
- Maderuelo, J. (2006). *El paisaje génesis de un concepto*. Madrid: Cátedra.
- Maderuelo, J. (2006). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada.
- Marchan, S. (2006). *La experiencia estética de la naturaleza y la construcción del paisaje*. En: Maderuelo, J. (2006). *Paisaje y pensamiento*. Madrid: Abada.
- Marchan, S. (1992) *Los inicios de la pintura contemplativa*. Lápis:. Revista Internacional de Arte. Año X, N.º 90, P. 30-42.
- Roger, A. (2007). *Breve tratado del paisaje*. (Maysi Veuthey Trad.). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Yori, C. (2006). *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Bogotá: Javeriano.

# EL ACTOR FESTIVO



## Misael Torres

Juglar, actor, dramaturgo y director del grupo Ensamblaje de Teatro, con más de 36 años de labores artísticas ininterrumpidas en la ciudad de Bogotá. Precursor de los contadores escénicos de cuentos de Colombia y uno de sus máximos exponentes. Lo suyo es el Teatro Abierto y de espacios no convencionales, por eso ejerce el oficio de Juglar con tanta propiedad y autoridad.

Es un investigador riguroso de la Fiesta Popular y ha configurado una teoría sobre el Actor Festivo, en la que basa la mayor parte de su producción. En el 2020 obtuvo el Premio Ciudad de Bogotá a la trayectoria en Arte Dramático — Idartes—. Por otra parte, es el coordinador del semillero de investigación y creación de artes escénicas al aire libre de la Escuela De Teatro del Instituto Popular de Cultura de Cali.

## Resumen

El artículo es el testimonio de quien ha creado y desarrollado con su grupo teatral un sistema, un método de preparación de actores y actrices que ejercen su trabajo en el ámbito de la festividad, la mayoría de las veces al aire libre. Consta de cuatro memorias: el universo de la fiesta, la juglaría, el actor festivo, y las cuatro claves del actor festivo.

El universo de la fiesta es el contexto donde se desarrolla la investigación. Cómo opera, cómo funciona la estructura festiva, cómo incide y dinamiza la producción escénica.

La juglaría es el camino de preparación del actor festivo. El actor y la actriz que ejercen las prácticas de la juglaría al aire libre sabrán ser actores y actrices para representar al aire libre. El actor festivo es la práctica creativa para crear un modo de enfrentar el reto de actuar al aire libre. Las cuatro claves de actor festivo son las prácticas de preparación de actores y actrices, sustentadas en la práctica y pensamiento del sendero del Guerrero.

**Palabras claves:** Fiesta, Juglar, Actor festivo, Carnaval, Memoria.

## Abstract

The article is the testimony of the person who has created and developed with his theater group a system, a method of training actors and actresses who carry out their work in the festivities, most of the time in the open air. It consists of four memoirs: the universe of the party, the minstrel, the festive actor, and the four keys of the festive actor.

The universe of the party is the context where the investigation takes place. How it works, how the festive structure works. How the stage production influences and dynamizes.

The minstrel is the way of preparation of the festive actor. The actor and actress who practice minstreling in the open air, will know how to be actors and actresses to represent outdoors. The festive actor is the creative practice to create a way to meet the challenge of acting outdoors. The four keys of a festive actor are the preparation practices of actors and actresses, based on the practice and thought of the Warrior's path.

**Keywords:** Party, Juggler, Festive actor, Carnival, Memory.



Grupo Ensamblaje-Teatro

**Obra:** Historia del soldado que ayer llegó de la guerra

**Director:** Misael Torres

(Archivo particular del Grupo)

**A**ctor Festivo es una investigación acerca de la creación de un **sistema** para formar actores y actrices que representan al aire libre. Memoria de un proceso realizado a lo largo de 36 años con el grupo Ensamblaje Teatro. Una agrupación que ha estado en muchos lugares y reside viajando por las geografías de la fiesta. Este trabajo plantea la autogestión como fundamento, una forma de vida tribal, indudablemente contemporánea. En esta propuesta son recurrentes temas como el juego, el rito, el oficio del actor, la juglaría, celebraciones sacras y festivas, teatro en espacios no convencionales al aire libre como objeto de atención y estudio. Ensamblaje es propuesta, laboratorio, acción, resultado y convergen en él como afluentes al río de la fiesta, las artes plásticas, el teatro, la danza, el cine, la música, las artes visuales, a través de sus espectáculos en plazas, calles, parques, teatros, terrazas, cementerios, catedrales y en cualquier sitio donde existe alguien con quien relacionarse.

## 1. El universo de la fiesta

Entré al universo de la fiesta en 1984 cuando llegué a Riosucio, Caldas, donde celebraban su carnaval, más conocido como el Carnaval del Diablo de Riosucio. Llegué a esta población cumpliendo con mi objetivo de recorrer el país por su geografía festiva contando e inventando historias en plazas, calles, atrios de iglesias y escenarios deportivos al aire libre. Tuve la oportunidad de estar antes de la consumación del evento. Fui testigo privilegiado de los últimos tres meses antes de la realización festiva.

La primera impresión contundente fue apreciar y percibir que toda la población estaba involucrada en el evento. Era como si estuvieran preparando una gran obra de teatro. Los ensayos de músicos y cuadrilleros comenzaban tipo 8 p.m. y duraban hasta el amanecer. Debo aclarar que la preparación de este carnaval rio-suceño, dura dos años y el evento es bianual.

Lo otro que llamó mi atención fue que el protagonista de esta festividad era el diablo, pero un diablo con una fuerte carga simbólica que rompía con todos los paradigmas que hasta el momento yo conocía sobre el diablo como símbolo del mal en las culturas judeocristiana e islámicas.

Esta transgresión simbólica fue una constante en diversas festividades en las que he estado, en algunas como participante directo y en otras como testigo que va recogiendo saberes, músicas, danzas, imágenes, amores y desdichas de personajes nacidos en el fondo de la ingeniería popular.

La otra circunstancia que se hizo visible y que se convierte en una ley de sobrevivencia es la de ver el escenario de la fiesta, múltiple y diverso, como un espacio en donde ofertar nuestros productos creativos y formativos. De ahí a consolidar un proyecto estable para un grupo de creadores como el que me acompaña y coordino, fue un salto. Nos comprometimos a buscar en la fiesta aquello que brotaba como una fuente inagotable; la expresión popular: teatro, danza, música, canto, tradiciones orales cantadas y contadas, arquitecturas. El camino fue trazado pensando en ir y participar en la fiesta popular para vivenciar este espacio que se abría ante nuestros ojos y nos indicaba un recorrido, que parecía decir:

si quieres conocer el alma de un pueblo, su memoria, su identidad, celebra con él y entenderás que la fiesta no es solo el jolgorio de gente que baila, bebe, enamora y ríe, sino una estructura de pensamiento que rige el “tiempo festivo”, donde el punto de encuentro es eliminar la “crisis de la presencia colectiva” y ejercer el principio de alteridad a partir del goce, el juego, lo prohibido y las tradiciones como un espacio de auto-reconocimiento y de reconocimiento con sus “otros” que habitan el mismo territorio. Estas reflexiones sobre la práctica festiva me han permitido visualizar la estructura sobre la cual se sostiene el carnaval y la fiesta popular.

### **Las cuatro columnas sobre las que se sostiene la estructura festiva**

- 1. El goce colectivo:** Esta columna se erige sobre el disfrute colectivo. Gozar es el verbo que se conjuga todo el tiempo. El gozo colectivo es una carga fuerte de energía que coloca a la población en realidad acrecentada. Estimulada por el baile, la música y los goces prohibidos, donde toda la comunidad se entrega al disfrute de los sentidos: oír, ver, oler, degustar y tocar. Sin lugar a dudas el goce colectivo resuelve **la crisis de la presencia colectiva**.
- 2. El juego:** Es la convención aceptada en el tiempo y territorio festivo para comunicarse. El juego es el **lenguaje** que los participantes de la festividad utilizan para comunicarse. De ahí derivan ricas y variadas formas expresivas que dan origen a las pantomimas primigenias, a las danzas

dramáticas y a los juegos escénicos que juegan también con las palabras y a su vez inventan juegos que solo se ejecutan en tiempos de la fiesta como el de la vaca loca, basado en un armazón de caña o madera, o varilla de hierro con cabeza de vaca y cuernos llameantes. El juego consiste en torear a la vaca loca, que es manejada por una persona que embiste a los toreros con sus cuernos de fuego. El uso de chanzas, burlas, parodias, engaños, está permitido. El juego es sinónimo de fiesta y todos están de fiesta.

**3. La memoria:** No hay carnaval o fiesta popular que no sea un espacio donde la memoria se expresa en su sentido histórico, mítico, cultural, político, social, entre otros tipos de memorias que componen el tejido social de un pueblo, una comunidad, una región, una nación, donde se expresa y sintetiza el universo de la fiesta. Fiestas profanas o sacras, carnavales, reflejan el espíritu lúdico y creativo de las comunidades que los realizan y representan.

**4. La trasgresión:** Es una condición del carnaval que hace también su presencia en la fiesta popular. El carnaval es por excelencia el espacio, el tiempo, donde se permite ver y aceptar el mundo al revés, en el que el loco es rey y el diablo baila con las once mil vírgenes.

Todo lo que regula la moral y la ética sucumben al torrente de la libido y humor que fluyen en la festividad. Entre más inteligente sea la trasgresión mayor será su impacto en el inconsciente colectivo y el humor como compañero incansable de la acción transgresora que

crea situaciones y acciones que solo son posibles en el espacio y el tiempo de carnaval, como el entierro de Joselito Carnaval en Barranquilla, aún así, el origen del carnaval es incierto. En occidente las primeras referencias son los griegos con las dionisiacas orgias bebidas y comidas, luego pasan a Roma y se llaman bacanales. Los romanos también hacen las saturnales e introducen carruajes y máscaras, mascarones, danzantes y músicos, posteriormente estas expresiones de las saturnales llegan a Francia e Italia y nace el carnaval europeo del medioevo. Estas fiestas paganas son adoptadas y transformadas por la iglesia católica quien determina el tiempo del carnaval; antes de la celebración del martirio de Jesucristo, 40 días antes de semana santa. Por lo general, casi todos los carnavales se rigen por este calendario gregoriano y solo algunos se realizan en otras fechas como el Carnaval de Blancos y Negros en Pasto y el Carnaval de Riosucio en Caldas.

Es en este recorrido por la geografía festiva de Colombia y otros países de América, he ido descubriendo un nuevo escenario para la representación escénica, encontrando en el mapa festivo del país con actores naturales sin formación profesional que han creado personajes perdurables para la memoria colectiva. Personajes como Maria Moñitos del Carnaval de Barranquilla, Tatinez Matachin Mayor de Riosucio, o la Familia Castañeda en Pasto, son dignos ejemplos de cómo la festividad produce en su útero embriones de personajes que al nacer en el territorio de la fiesta se irán formando, cualificando hasta encontrar su madurez escénica con su presencia infaltable en la celebración festiva.

Es en este territorio del universo festivo donde dirijo mi atención como creador del teatro y elijo transitar por dicho sendero, buscando en las raíces de la expresión popular ese sello indeleble que da la identidad de un pueblo, de una nación, un territorio. Así pues, de la fiesta nacen, crecen, se transforman y develan los signos de identidad de lo que somos, fuimos y tal vez seremos. Por eso en este camino hablo ahora del actor festivo, un actor, una actriz, preparados para representar en los fragores de la fiesta. Y aquí comienza este transitar, respondiendo a la pregunta que da origen a esta experiencia: ¿cómo preparar actores y actrices que realicen su trabajo, que representen en los espacios de la festividad?

## 2. La juglaría

Un día después de muchos años de caminar por los caminos del teatro, me di cuenta que mi verdadera vocación era la de contar historias. Decidí entonces recorrer los caminos de la juglaría y descubrir en este hacer, el arte de contar historias. Creo que la aventura humana no se funda en la escritura, sino en la palabra; la palabra es el verdadero fundamento de la humanidad.

En el principio fue el verbo y el verbo se hizo hombre; entre la palabra pronunciada y el acto no había distancia alguna, pues el poder hacer por medio de la palabra es un atributo especial de los dioses. La juglaría es un arte que para un actor o actriz que representa en espacios al aire libre debe conocer, practicar y ejercer como parte de la preparación para actuar en tales condiciones. Esta vivencia indudablemente hará reflexionar y potenciar las herramientas que se utilizan para ejercer nuestra profesión de actores y actrices. En el sistema del Actor Festivo, la juglaría es un medio hacia la creación del personaje. Por eso, en el Grupo Ensamblaje, agrupación con la que he desarrollado la investigación sobre el tema en cuestión desde hace ya 36 años, es una de las facultades que nuestros actores tienen que desarrollar y practicar: el arte de contar historias.

Una de las características principales para ser juglar es la de tener vocación de caminante, alma de viajero, como las botas de aquel cuento del siete leguas, alas en los pies, corazón de pájaro. Nos gusta conocer y viajar por lugares en donde suceden cosas interesantes. Por eso nos gustan las fiestas, las ferias

y los carnavales, porque allí suceden cosas dignas de conocerse y de convertirse en cuentos. En estos eventos y lugares conocemos cómo es el alma de un pueblo, cómo celebran sus juegos y ceremonias, cómo hacen sus máscaras, cómo hacen sus versos, cantos, trovas y poemas, pastorelas y músicas: cómo confeccionan sus disfraces, qué beben, qué comen, y ¡Ah! Algo muy interesante: cómo bailan.

Por eso, los verdaderos juglares son hijos de la fiesta y allí, en el vientre de la celebración inventan e improvisan sus actuaciones. La improvisación es otra de las condiciones fundamentales para ser juglar, tenemos que improvisar por definición del juglar. No se trata, como mucha gente cree, de hacer algo rápido, mal hecho, no. Improvisar es un arte que suma muchos recursos y años de experiencia para poder contar una historia bien contada. Hay juglares que bailan, cantan, miman, declaman, actúan y al sumar todos estos recursos, tras muchos años de práctica dan como resultado hermosas ceremonias de la palabra donde se cuentan historias que vivirán para siempre en el corazón de los humanos. Como Homero, el mítico rapsoda ciego que tocaba su lira y en sus cantos narraba la guerra de Troya, popular por sus héroes como Aquiles, Ulises y Héctor.

Igualmente están los bailarines sufis de la antigua Arabia, que dicen, eran capaces de bailar sobre su propia sombra mientras contaban los acontecimientos de otros pueblos. También estaban los juglares de la edad media que iban de pueblo en pueblo inventando el arte de los saltimbanquis y pregonando las noticias del día. A nivel popular lo primero que registra la antigüedad europea es el mimo, o sea, el

relato sin palabras, la pura gestualidad dramática. La palabra entró en esta tradición por medio del cantar cortesano de la alta edad media, y tal cruce dio nacimiento al juglar. Se trató de un encuentro forzado, pues como consecuencia del renacimiento carolingio y de la influencia clerical, los poetas y cantores cortesianos fueron expulsados de los palacios de la aristocracia, y al caer en los espacios populares debieron enfrentar la competencia de los mimos. Para poder rivalizar con ellos incorporaron sus técnicas narrativas, yendo incluso más allá. Las dos corrientes se fundieron de este modo en el juglar, el que no es sólo poeta y cantor sino también músico y bailarín, cómico, dramaturgo y hasta acróbata, payaso y domador de osos.

Hubo al menos dos tipos de Juglares: el lírico y el épico. El lírico es recitador de versos ajenos, el épico es el juglar de gestas, el más popular, asumió la función social de enseñar la historia y fortalecer un sentimiento de identidad colectiva; fue un juglar de gesta anónima (como casi todos) quien escribió el Mio Cid, hacia el año 1140. Cómicos ambulantes, actores y juglares funden a su vez sus oficios y llegan a la posteridad como patrimonio intangible de la humanidad “la comedia del arte”.

Igualmente sucedió en América, donde los primeros juglares nacen en las comunidades indígenas y son los que offician las ceremonias de la palabra donde se inicia a los niños y jóvenes en el conocimiento de sus costumbres, leyes y convivencia. Entre los Incas, la historia íntegra y secreta sólo estaba al alcance de una reducida élite, que accedía a la misma a través de los Amautas, especialistas de la palabra, alejados por el Inka en las “Casas del Saber”.

Entre los Aztecas, el Cuicacallí era la gran escuela de los señores y sacerdotes donde estos aprendían el manejo del TecpillaTolli que era la lengua culta del poder, de la religión y de la literatura, de ahí surgieron los dueños de la palabra. Entre los Chamacoco del Chaco paraguayo cualquiera puede contar un cuento, pero los mitos cosmogónicos sólo son narrados por los Konsaho, es decir, los chamanes que suelen atesorar una enorme sabiduría. Son los chamanes de nuestra América que a lo largo y ancho del continente con su palabra sagrada fluye en la sangre como fluyen los ríos en las selvas donde habitan.

En el África Occidental, se ha generalizado la figura del Griot, que son los historiadores de la aldea, los que registran, guardan y cuentan, valiéndose para ello de la música, la danza y también la mímica que les permite economizar palabras. Entre los bámbara de Mali se distinguen al menos cuatro tipos de Griots: los Fine, que son genealogistas y preceptores de las familias principales, los Diéli, palabra que significa “sangre” y que son los Griots por antonomasia, que cantan, recitan y cuentan, también están los Gawlo, ricos en innovaciones que preocupan a los tradicionalistas y finalmente los Glaw, poseedores de un saber profundo y apegado a la verdad que no se abre a la risa y al juego ni tranza con la mentira.

Existe entre los Peuls, pueblo de Etiopía, un Griot de bajo nivel que introduce en sus cantos y relatos, obscenidades y toda clase de groserías. Los Griots Dogon se desplazan a caballo y cambian palabras por granos de cereales, de eso viven. Su concepción es de la palabra como grano que germina y por eso prefieren el maní que posee el aceite de la

palabra. Según ellos, el buen narrador debe manejar las “ocho voces” propias de la dicción y el arte poético. Su palabra ha de ser dulce, limpia y corre con fluidez, sin tropiezos ni vacilaciones. Todo error en el encadenamiento de las frases y los episodios, cualquier retroceso y contaminación con otro cuento decepciona al auditorio; el relato debe ser completo, tener un buen cierre y no dejar la impresión de que le falta algo. La condición de Griot no suele estar abierta a cualquier tipo de persona, son gente de regocijo que aleja a las fuerzas nefastas.

En China se privilegiaba a los ciegos como narradores, como también eran en su mayoría ciegos los monjes del Biwa que tocaban un laúd de cuatro cuerdas en Japón; cantaban hazañas de guerreros. Hasta los umbrales de la época contemporánea, Europa estuvo colmada de poetas, cantantes, narradores y actores ciegos tanto errantes como sedentarios. Grandes poetas que cantaban y narraban sus hazañas fueron Homero y Milton, ciegos los dos. Milton narró a su hija para que le escribiera “El Paraíso Perdido”.

En Francia, el ciego fue de los últimos cantores de gesta. En Portugal, durante dos o tres siglos eran los Cegos da Feira, que recorrían el país de feria en feria relatando sus historias y canciones. Quizá, Saramago, el escritor portugués, sea heredero de esta memoria cuando en su novela *Ensayo sobre la Ceguera*, nos relata las vicisitudes de unos ciegos. Estos Cegos da Feira, pasaron luego a Brasil tomando un gran arraigo en los sertones. Esta tradición se mantiene viva hasta hoy en ferias, donde cantan romances viejos y nuevos.

En Colombia, que es la nación de donde soy, son famosos los juglares de la Costa Caribe que llevan y traen las noticias del día o los acontecimientos, componiendo canciones y tocando el acordeón, como Francisco El Hombre, que dicen, derrotó al diablo tocando acordeón una noche en que el maligno con su canto hizo ocultar la Luna y las Estrellas. Igual suceso ocurrió en la desembocadura del Río Changuí en la Costa Pacífica, cerca de Tumaco, donde Don Francisco Zaya, marimbero mayor y contador de historias en verso, derrotó al diablo tocando marimba. Son muy populares también los mentirosos montañeros del Gran Antioquia y los contadores de leyendas de aparecidos y embrujados de los Llanos Orientales y del Tolima.

Hoy, en pleno siglo XXI la semilla de la palabra hablada se ha multiplicado y pasa por una gama muy variada de narradores que ejercen desde lo urbano, guardando en la esencia de sus historias ese cordón umbilical que nos liga a la tierra. Enrique Vargas, Jairo Anibal Niño, Jaime Santos, Carlos José Reyes, y en las nuevas generaciones: Carolina Rueda, Hanna Cuenca, Pacho Centeno, Nicolás Buenaventura, Juan Carlos Grisales, Jota Villaza, Primo Rojas entre otros, destacan un fuerte movimiento que ha ido recuperando el ágora de la palabra compartida y las nuevas ceremonias de la palabra que se offician desde cualquier lugar en donde exista una persona que cuente y otra que escuche.

Sin lugar a dudas y como juglar que he sido, doy fe y testimonio que no existe en América un lugar donde se le rinda tanto culto a la palabra como en Colombia. Extraña paradoja la de los colombianos,

que siendo tierra de narradores, cantores y poetas, los grandes problemas los resuelven a balazos.

La Juglaría le aporta al sistema del Actor Festivo una herramienta fundamental: un método para la creación del personaje, un espacio ritual donde la palabra activa la acción dramática y la convierte en un hecho teatral impregnado de los olores y sabores de la festividad. Le otorga un modo y un estilo en la representación de personajes populares para la escena callejera al aire libre. En la práctica de la Juglaría hemos realizado una indagación sobre fuentes orales en diversas regiones del país, levantando un mapa de memoria viva que constituye la presencia de la memoria de los pueblos con sus creaciones, lamentos, dichas, luchas y esfuerzos.

### 3. El Actor Festivo

#### Lo que he visto

He visto obras de teatro al aire libre en donde algunos personajes han quedado en la memoria de este comediante de plaza; El Burro, El Gato, El Perro y El Gallo de los Músicos Ambulantes, como sucedía con el grupo Yuyachkani del Perú, también el Pinocho y el Gepeto del grupo La Tropa de Chile, el Rambao del Teatro Anónimo Identificador de Manuel Zapata Olivella. Otros emblemáticos personajes de gran recordación como el obrero en Mimografías del Teatro La Mama, los personajes populares de barrio barranquillero de la obra *El Baile*, del grupo Ay, Macondo, el Inventor de Sueños del Teatro Taller de Colombia, actores ambulantes y juglares que han hecho del espacio abierto su escenario.

¿Qué tienen en común estos trabajos tan distintos aparte de presentarse al aire libre? Tal vez, que en la retina de la sensibilidad de este actor de teatro abierto, quedó el trabajo realizado por los actores para representar en un espacio tan difícil como es el escenario abierto. Vi actores que habían “construido” personajes porque fueron capaces de parar el tiempo cotidiano inaugurando el tiempo de la escena y ejercieron el noble oficio de la transformación ante mis ojos. ¿Cuál era su técnica? ¿En dónde residía el poder de los intérpretes? Conversé con muchos de ellos. Intercambiamos experiencias.

Los actores de Yuyachkani, por ejemplo, tienen un entrenamiento corporal, musical y actoral muy disciplinado, con un estudioso conocimiento de las

expresiones populares de su país y esto hace que sus actores sean potentes en el momento de la representación. Igualmente, el grupo Chileno tiene la herencia y la influencia del mimo, la pantomima, el clown, el teatro cómico y el trabajo de animación con objetos, experimentan con esta opción la creación de un comediante popular con capacidades para ofrecer en un espacio público un evento de grandes cualidades actorales.

En los montajes mencionados del Teatro Taller de Colombia, perdura el payaso Varadito creado por Mario Matallana, a partir del esperpento, la alegoría y las máscaras, también lograron un impacto emocional y visual de grata recordación, siendo estos actores pioneros en la creación de personajes parados sobre zancos. Eran actores y actrices con un fuerte entrenamiento corporal y acrobático, uso de mascarones, creando personajes como tótems vivos que se comunicaban con los dioses.

En la exploración del álbum del grupo Tecal, se ven dos elementos interesantes a la hora de la interpretación actoral: la construcción plástica de la imagen del personaje y el carácter de inmovilidad que sugieren los mismos. Todo esto en la línea del trabajo brechtiano de construir personajes que sean mimesis de la realidad social a la que pertenecen. Así, los personajes populares como el bacán, la señora y el señor, la provocativa y todos los prototipos recreados por Ay, Macondo en su montaje *El Baile*, tiene como común denominador un minucioso estudio del gesto, el ademán y el movimiento con un fuerte entrenamiento en el danzón y los ritmos del caribe. Los actores y

actrices lucen fluidos y a través de sus “personajes” bailan el drama de su vida.

Siento olvidar en este escrito el nombre del actor que interpretó a Rambao, la obra del Teatro Identificador, que dirigía Zapata Olivella y presentada en la Plaza de Bolívar de Bogotá. Este era un agricultor y vendedor callejero dotado con la capacidad de convertirse en otro, solo con el encanto de la oralidad y las disciplinas aprendidas de la vida como el baile y el canto. ¿Qué actor natural es capaz de ejercer nuestro oficio? El actor festivo por supuesto, aquel que nace y ejerce en el vientre de la festividad.

Estos son algunos ejemplos, de las muchas experiencias vistas a lo largo y ancho de la geografía teatral y festiva de este continente. Estos ejemplos de lo visto motivaron una pregunta que comenzó a tomar forma cuando representé en los espacios al aire libre: ¿Cómo formar actores que ejerzan su oficio en las calles y plazas, en el espacio abierto?

## Lo que he hecho

Con mi grupo Ensamblaje Teatro he realizado una investigación permanente en torno a esta pregunta, es decir, formar actores para representar en el espacio abierto. La pregunta se ha ido aclarando con el paso de los años y de algunos trabajos que han sido significativos a la hora de reflexionar sobre este cuestionamiento que repica incesante.

- **Las tres preguntas del diablo enamorado.** Con esta obra los actores encarnaron personajes salidos de la imaginería popular. Para lograrlo nos fuimos a vivir a Riosucio, Caldas, durante un año. Allí se realiza una de las fiestas populares más importantes de Colombia, el Carnaval de Riosucio con su diablo como personaje principal, allí bebimos de la fuente popular e impregnamos a nuestros actores con el espíritu de la festividad, como el diablo que hizo Pacho Lozano.
- **Memoria y olvido de Úrsula Iguarán.** Laboratorio creado en conjunto con otras agrupaciones teatrales y dancísticas conocido como colectivo Cien Años de Soledad. Indagamos en la creación de una estructura trágica criolla a partir de la novela Cien Años de Soledad de Gabriel García Márquez, una anciana que recuerda antes de su muerte y un coro que activa un diálogo incesante. En esta propuesta la voz del coro no es masa coral, el coro es la familia Buendía que recuerda la maldición de la sangre. El laboratorio de creación de personajes fue arduo, arriesgado y de una entrega total. Me correspondió (fue el reto que me impuse) interpretar a Úrsula Iguarán. Durante un año presencié la muerte de



Grupo Ensamblaje-Teatro  
**Obra:** Cruci-ficciones  
**Director:** Misael Torres  
(Archivo particular del Grupo)

muchas ancianas y exploré en el universo femenino de la matrona legendaria hasta lograr algo creíble, que los espectadores no se dieran cuenta que Úrsula Iguarán era interpretada por un actor.

- **Los desplazados.** En nuestro espectáculo, la circunstancia estética es la calle, la plaza, la itinerancia, en correspondencia con la travesía y el delirio de la familia Buendía huyendo del terror y del destino. Con esta propuesta jugamos a construir pinturas vivas, actores que manejan un vestuario escultórico, son escenografías vivientes. Recordamos a la Mamasanta creada por la actriz Mérida Urquía y Arcadio el ciego interpretado por Gerardo Torres.
- **Ñaque, historias de piojos y actores.** A partir del texto de José Sanchis Sinisterra iniciamos con el actor Carlos Gómez un laboratorio de teatro y trashumancia para crear a Ríos y a Solano,

personajes cómicos ambulantes de la obra. El entrenamiento diario era recorrer todos los caminos del lugar donde habitábamos y mientras lo hacíamos íbamos conversando como caminantes del teatro y de la vida. Los personajes que creamos nacieron en el camino y en los ensayos al rayo del sol que hacíamos todos los días, ante los ojos complacidos de los vecinos donde residíamos: Taganga, población de pescadores a orillas del mar Caribe.

- **Cruci-ficciones.** El viernes santo del año 1998 en la plaza de Bolívar de Bogotá, estrenamos este laboratorio donde el reto era encarnar personajes míticos de la creencia popular judeocristiana. Fue extraordinario sentir como en aquel contexto de la representación que iniciaba con una itinerancia, las personas se santiguaban y tocaban a nuestros personajes que eran revividos por actores callejeros que lograron la encarnación para hacer posible

esta comunicación entre actores y público. Teatro sagrado al aire libre.

- **La maldición.** Nos preguntábamos cómo representar a Shakespeare al aire libre y surgió este trabajo que lo iniciamos a la orilla del mar. Es una versión para espacios abiertos de *La Tempestad* del autor inglés, estrenada en el Parque Nacional de Bogotá en 1990. Éramos tres actores (Pacho Lozano, Javier Montoya y Misael Torres) y una muñeca en una botella. El espacio era una isla que recreamos en una topografía natural que nos favoreciera y para Calibán cavamos un hueco de 2 metros de profundidad y allí lo pusimos a vivir. Fue un entrenamiento de alto rigor físico, pues además los tres actores que intervenimos teníamos que llenar el amplio espacio propuesto. Acentuamos el laboratorio de creación en la voz, la producción sonora corporal y sus recursos para consolidar nuestros personajes, la voz de Ariel, la voz de Próspero, la voz de Calibán.
- **Fausto nuestro que estás en los cielos.** Laboratorio de creación de personajes de una compañía de cómicos ambulantes que con un tablado popular a la usanza de los cómicos de la legua, van de pueblo en pueblo representando comedias, farsas y sainetes. A partir del Fausto de J.W Goethe, creamos una reflexión sobre lo humano y lo divino, en el que el laboratorio indagó desde el oficio del cómico ambulante, sus técnicas para la representación. Teatro de plaza.

Estos son algunos de los ejemplos que hacen parte de una producción incesante de 36 años de existencia

de nuestra agrupación explorando los terrenos del teatro de la festividad y su intérprete, el actor festivo.

### Lo observado

Cuarenta y nueve años de vida profesional en el teatro y todos ellos dedicados a la actividad escénica en la calle, ameritan una reflexión en torno al teatro al aire libre y el oficio de los actores en esta circunstancia. Pensar por ejemplo en los actores de teatro al aire libre:

- Como formadores de nuevos públicos para el teatro.
- Su permanente presencia en los eventos públicos.
- Como creadores de personajes populares en la dramaturgia colombiana.
- Como creadores de una dramaturgia con una fuerte influencia en las fuentes orales, la expresión popular y la carnavalesidad.

Actualmente ninguna escuela de teatro en el país contempla en su plan curricular el teatro callejero; expresión artística y cultural de gran relevancia en el teatro colombiano. Es paradójico, el teatro que nació emparentado con los rituales al aire libre más antiguo que el teatro que se oficia en los edificios diseñados para su representación hoy día, no encuentra su espacio y sus actores navegan como diría Eugenio Barba, en una canoa de papel.

Por eso saludamos con beneplácito la opción de estimular la creación de un Semillero de Investigación y Creación en Artes Escénicas Al Aire Libre perteneciente a la Escuela de Teatro del IPC, porque al

Grupo Ensamblaje-Teatro  
**Obra:** Las tres preguntas del diablo enamorado  
**Director:** Misael Torres  
(Archivo particular del Grupo)

hacerlo, el IPC como salvaguarda y memoria de las tradiciones y expresiones populares propone un teatro popular contemporáneo y a esto apunta el semi-llero en coherencia con su postulado pedagógico.

#### 4. Las cuatro claves del Actor Festivo

El reto de investigar las relaciones entre teatro y festividad, nos plantea la necesidad de un actor capaz de representar mientras transita por los fragores de la fiesta. Eso no es nada nuevo, siempre que un proyecto teatral investiga en determinada área surge la pregunta: ¿Qué tipo de actor se necesita? Esta pregunta ha aportado claves fundamentales para el arte del actor, desde Grotowsky y sus búsquedas antropológicas, Brecht y su actor comprometido, Stanislavsky y la búsqueda del sí mágico.

En el caso de la experiencia que al frente de Ensamblaje Teatro he venido desarrollando, en la cual indago en la formación de un actor festivo preparado para actuar en los fragores de la fiesta, he sustentado esta preparación en el proyecto: Las cuatro claves del actor festivo, cuya estructura plantea:

**a. El Acecho.** Esta clave trabaja sobre las facultades del ataque al cuerpo y espíritu. El arte del acechador es observar. El espíritu guía al cuerpo por los campos del entrenamiento que debe ir encaminado a desarrollar los reflejos, que desarrollados permiten llegar al movimiento. El no-movimiento es la condición para entrar en relax, que es la naturaleza del acecho, pues en sí mismo produce la tensión. El cuerpo se estira,



salta, corre, toma fuerza, se vuelve ágil. Un entorno natural proporciona el ambiente ideal para esta etapa. Cuando el cuerpo y la mente logran estados de vacío, allí nace el acecho.

- b. El intento.** El intento es la batalla, acción pura. Contrario de lo que parece (la mera intención), el intento simboliza la imagen de la acción que podría asociarse con la acción de improvisar o la representación realizada. El intento contiene la práctica creativa donde se develan los misterios de la creación escénica. Igualmente, el intento proporciona la materia prima que se cualifica con la espera.
- c. El saber esperar.** En este proceso de esperar el actor festivo debe descubrir las leyes del movimiento: fuerza, técnica y espíritu. En la música la expresión se realiza con los sonidos; en el teatro, con el movimiento. Cuando se descubren esencialmente las leyes del movimiento, el actor festivo entrará a recorrer los caminos del saber esperar, es el momento en que el proceso del actor se potencia y se cualifica. En la espera se comprende la cualidad de su acción, del saber esperar.

**d. El Actuar a Tiempo.** Actuar a tiempo es impedir que una burbuja de distracción se cuele en el momento en que reflejo y acción son al mismo tiempo. Un actor debe tener una naturaleza apta para la excitación de los reflejos, por eso es imposible racionalizar el reflejo de transmutarse. La transmutación alquímica donde cuerpo y espíritu sufren el cambio producido por la excitación de los reflejos, creando un tiempo, espacio, mundo y movimiento que son única y exclusivamente de la identidad creada. Actuar a tiempo es lograr eliminar el análisis. Su método es la síntesis. He aquí un gran secreto.

Durante varios años he venido trabajando con actores de diversas procedencias, desarrollando estas cuatro claves con ejercicios que dotan e instrumentan al actor para la acción escénica festiva.

El sistema de contar la historia como una vía para la construcción del personaje, la exploración de las facultades de la oralidad y la acción escénica se ha ido definiendo como un método para la construcción de personajes. Sí, un método. Un modo de enfrentar la creación del personaje. Al descubrir las leyes que rigen la oralidad y el acto mismo de contar, considero que el actor que trabaja en los fragores de la fiesta debe ser un contador de historias, pues el teatro de la festividad debe ser un archivo de memoria viva y el actor festivo deja testimonio de ella; el actor es el guardián de la memoria. Los maestros de los teatros de tradición transmiten su conocimiento a través de generaciones, pese a que en cada época van cambiando sus formas de relacionarse con el público,

aún así, se conserva siempre el secreto aroma de una historia bien contada.

La estructura actor-actuante, actor-personaje, se desarrolla en una dualidad que persigue un objetivo, el arte de contar una historia. La función poética en los actos del habla, la precisión en el gesto y el ademán creado, la significación de lo que se cuenta, tanto para el público como para el que realiza la historia fundamentan esa condición de preparar actores cuya escena sea la fiesta.

### **La creación del personaje**

Laboratorio que desarrolla el método del actor festivo, en donde el actor transita de la oralidad al hecho escénico. El actor recorre los caminos de la oralidad y a partir de ahí forja su propia historia del personaje que va a representar y cuenta su historia en un ejercicio de oralidad escénica. El actor, a partir de la premisa de entrar en estado dramático, indaga en la improvisación, acciones y aspectos del mundo del personaje que él ha creado desde la oralidad. En este laboratorio irá creando un escorzo físico y psicológico del personaje a partir de este ejercicio cotidiano, el actor estará en capacidad de realizar el ejercicio final de actuación así:

- a. El actor cuenta a través de la narración oral la historia del personaje que él va a representar en 45 minutos, luego en treinta y al final en quince minutos.
- b. El personaje creado, cuenta a través de la narración oral su propia historia. En los mismos límites de tiempo que el ejercicio anterior.



c. El personaje cuenta, a través de la narración oral, la historia del actor que lo representa en treinta minutos.

Así se irán develando las líneas y el estilo de actuación que este teatro popular al aire libre necesita: de la máscara prototípica al personaje de riqueza psicológica y social.

### A manera de conclusión

Desde el 2019 La Escuela De Teatro del IPC ha venido realizando ciclos, talleres y experiencias creativas en torno a los postulados del actor festivo y su sistema de preparación de actores y actrices: las Cuatro Claves del Actor Festivo. En el marco de esta investigación, El IPC explorará los postulados del Maestro Manuel Zapata Olivella y su Teatro Anónimo Identificador que busca la creación de un teatro popular nacido en las comunidades agrarias populares, como comparsa de Diablos, Matachines y Saltimbanquis, así vamos dejando la huella de los cómicos ambulantes en los albores del siglo XXI.

**Comparsa:** Los Hijos del Cóndor IPC

**Obra:** Universo Pacífico

**Director:** Misael Torres

**Asistencia:** Wilkin Rojas

### Bibliografía

- Dubatt, J. (Coord). (2009). *Historia del Actor II*. Buenos Aires: Teatro Colihue.
- Bergson, H. (2001) *La risa, ensayo sobre el significado de lo cómico*. Buenos Aires: Ediciones Godot. Recuperado de <http://biblioteca.gob.ar/archivos/investigaciones/Bergson-ensayo%20sobre%20la%20risa.pdf>
- Bronislaw, M. (1995). *Estudios de psicología primitiva*. Barcelona: Altaya.
- Eco, H., V.V. I & Rector M. (1984). *Carnaval*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cárdenas. R. & Hall C. (2002). *Chiloé: Manual del pensamiento mágico y la creencia popular*. Isla Grande: Chiloé: Olimpho.
- Columbres, A. (1997). *Celebración del lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- Massip, F. (1992). *El Teatro Medieval*. España: Editorial Montesinos.
- Montoya, H. Zapata A. (1984). *Cantares al Diablo, Aproximación histórica al Carnaval de Riosucio*. Aphicar.

# CREACIÓN COLECTIVA Y PRODUCCIÓN ESCÉNICA EN MEDIOS VIRTUALES

Experimentaciones en  
tiempos de pandemia

50



**Julián E. Pantoja**

Estudios de Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo, Universidad de Buenos Aires. Ingeniero industrial de la Pontificia Universidad Javeriana de Cali y egresado de la Escuela de Música del Instituto Popular de Cultura de Cali, donde se desempeña como docente actualmente. Ganador de las becas de Estímulos Mincultura 2015 y Estímulos Secretaría de Cultura de Cali 2015, 2016 y 2017. Ganador del premio al mejor actor del XIV Festival de Teatro Ascuncultura 2011. Nominado a los Premios Shock 2011 con su banda Kolectivo K. Miembro de LARAS (Latin Grammy) como productor musical y SAYCO como compositor.

## Resumen

El presente artículo busca documentar el proceso de investigación y creación de un producto escénico, en medio del aislamiento obligatorio preventivo decretado por el gobierno colombiano a causa de la pandemia por Covid-19, que obligó a desarrollar nuevas formas de producir y circular los proyectos artísticos de las artes escénicas sin necesidad de salir de casa. De esta manera, dado que la creación se realizó dentro del contexto de un taller con estudiantes de las escuelas de Música, Teatro, Danza y Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura con fines de investigación artística, en este artículo se hace una revisión de algunos conceptos como: creación colectiva, taxonomía de Bloom para la era digital, constructivismo, *transmedia*, *crowdsourcing* y cultura colaborativa *on-line*. Estos, fueron utilizados con el fin de llevar a cabo un tipo de proyecto que se puede desarrollar desde los hogares por medio de la creación colectiva, en el que se involucran diferentes disciplinas artísticas de una manera innovadora, aprovechando los recursos limitados que tienen los estudiantes de esta institución.

**Palabras clave:** Creación colectiva, cultura colaborativa, *transmedia* storytelling, *crowdsourcing*, Taxonomía de Bloom, constructivismo.

## Abstract

This article has the objective to document the process of research and creation of a scenic product, amid the mandatory preventive isolation decreed by the Colombian government due to the Covid-19 pandemic, which forced the development of new ways of producing and circulating artistic projects of the performing arts without leaving home. In this way, given that this creation was made in the context of a workshop with students from the schools of Music, Theater, Dance and Plastic Arts of the Instituto Popular de Cultura for artistic research purposes, this article reviews some concepts such as: Collective Creation, Bloom's Taxonomy for the digital age, Constructivism, Transmedia, Crowdsourcing and online collaborative culture. In order to carry out a project that can be developed from homes through a collective creation, in which different artistic disciplines can be involved in an innovative way, taking advantage of the limited resources that the students of this institution have.

**Keywords:** Collective creation, collaborative culture, *transmedia* storytelling, *crowdsourcing*, Bloom's Taxonomy, constructivism.

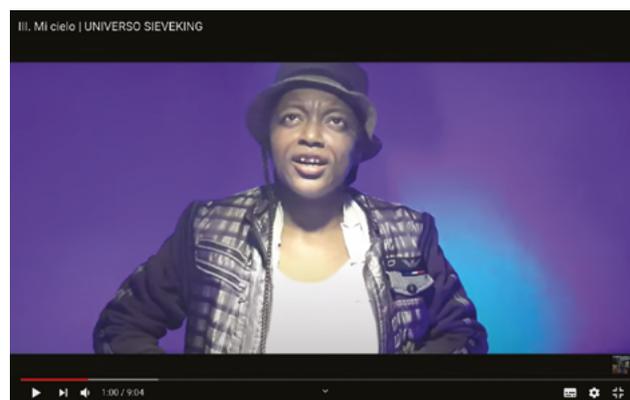
## 1. El problema

Desde la expedición del decreto por parte del gobierno, mediante el cual se declaró un Estado de Emergencia Económica, Social y Ecológica en todo el territorio nacional (Presidencia de la República de Colombia, 2020); las actividades culturales masivas del orden de espectáculos como las relativas a las artes escénicas fueron prohibidas en el país debido a la pandemia por Covid-19, y desde el Estado se promovió y alentó a los artistas a “reinventarse”.

Esta reinención por parte de los artistas escénicos, ha sido realizada por medio de presentaciones virtuales a través de las redes sociales como Instagram, Facebook y YouTube. Algunos incluso, lo han hecho como parte de los programas de #CulturaViral producidos por la Secretaría de Cultura de Cali desde el Teatro Municipal. No obstante, esta adaptación en algunos casos requiere de la reunión presencial de los miembros de los grupos; músicos, bailarines o actores, para ensayar, llevar a cabo las presentaciones y hacer la transmisión vía *streaming*. Esto de alguna manera pone en riesgo de contagio del coronavirus a los artistas.

Por otro lado, las instituciones educativas, tanto públicas como privadas, fueron obligadas a pasar de la educación presencial a la educación virtual, suponiendo nuevos retos para los docentes de las artes escénicas, quienes han tenido que buscar alternativas para desarrollar nuevas metodologías en función de la investigación y creación de obras adaptadas a los medios virtuales. Durante el primer semestre de 2020 no fue posible hacer ningún tipo de reunión

presencial, clase, montaje o ensayo, obligando a que este tipo de producciones se hicieran utilizando los dispositivos electrónicos de los estudiantes y docentes. Por esta razón, la mayoría del contenido dramático que se ha creado bajo estas condiciones ha sido de carácter individual, orientado principalmente a monólogos u obras en las que se dificulta desarrollar una conversación o interacción en tiempo real entre los personajes, sino que la realiza cada uno desde su casa por separado o con ayuda de su familia, con las personas que conviven los actores o se graban los diálogos de manera asincrónica (como se hace en cine o televisión), desterrando la posibilidad de la acción-reacción de la actuación en vivo, que es tan propia de las artes escénicas.



Ejemplo de la muestra de teatro del IPC 2020-A hecha como monólogo: Universo Sieveking. Dirigido por la maestra Marleyda Soto. (2020). [Captura de pantalla].

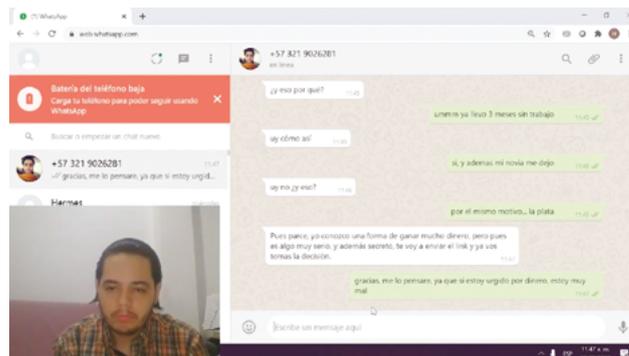
Uso del chat de Whatsapp para desarrollar un diálogo ficticio. (2020). [Captura de pantalla].

Adicionalmente, cualquier producción que deba desarrollarse bajo estas condiciones debe estar mediada por una cámara de video, exigiendo la creación de las obras a integrarse al lenguaje audiovisual, incluso a crearse desde estas plataformas. Esto supone la introducción en la escritura de los libretos de conceptos como: planos, puntos de vista, secuencias, tiros de cámara, diseño de sonido, entre otros; lo cual termina acercándose más al cine o la televisión como lo menciona Pérez (2004):

El afianzamiento del cine como arte específico y dotado de un lenguaje propio no implica, sin embargo, una ruptura total con el arte escénico pues las relaciones entre ambos se mantendrán de modo permanente, si bien con periodos de mayor o menor fluidez, en un diálogo mutuamente enriquecedor (p. 575).

Adicionalmente, se presenta la posibilidad de crear contenido multiplataforma, *transmedia* o *crossmedia* (Pedraz, 2017; Prádanos, 2012) que permita contar una historia a través de las redes sociales y otros dispositivos, ampliando las opciones narrativas más allá de lo audiovisual para crear todo un universo ficcional a su alrededor, dejando el camino allanado para una futura presencialidad posible de la obra.

El arte popular, como bien lo expresa García Canclini (1987): “consiste cada vez menos en lo tradicional, lo local y lo artesanal; se reformula como una posición múltiple, representativa de corrientes culturales diversas y dispersas, que reclaman dentro de un sistema cuyo desarrollo tecnológico establece una intercomunicación masiva permanente” (p. 6). Por esta razón, en las condiciones de incertidumbre



que se viven en medio de una pandemia, en donde no se sabe en cuánto tiempo regresará la normalidad, o si esa normalidad que conocíamos seguirá siendo la misma; se hace necesario encontrar nuevas maneras de investigar, crear, producir y circular las artes populares contemporáneas, sin exponer la salud de las personas involucradas en su proceso. Al mismo tiempo, fomentando el trabajo en equipo y la creación colectiva a través de las nuevas tecnologías.

Pese a lo anterior, existe la resistencia de muchos creadores de las artes escénicas a adaptarse a los medios virtuales, principalmente en razón a la concepción tradicional de que el teatro debe ocurrir en comunión presencial con el público. Sin embargo, es importante poner de manifiesto que, pese a las restricciones de la virtualidad, en la actualidad se abren nuevas posibilidades y desafíos para contar historias frescas, mundos y experiencias inéditas que, desde su génesis, están pensadas para usar los medios digitales en todas sus etapas, en lugar de hacer adaptaciones de obras que fueron concebidas originalmente desde y para lo presencial (Sánchez, 2013).

Dicho esto, la propuesta del taller tuvo como misión crear un contenido artístico multiplataforma, *transmedia* o *crossmedia* que contenga elementos de las artes escénicas y audiovisuales, mediante el uso de las redes sociales, apps y dispositivos digitales, tanto para la creación y producción, como para su

Escena de la obra *Adrenocromo* actualizada por medio de videollamada. (2020).  
[Captura de pantalla].

difusión y circulación; de acuerdo a las restricciones establecidas durante la pandemia de 2020.

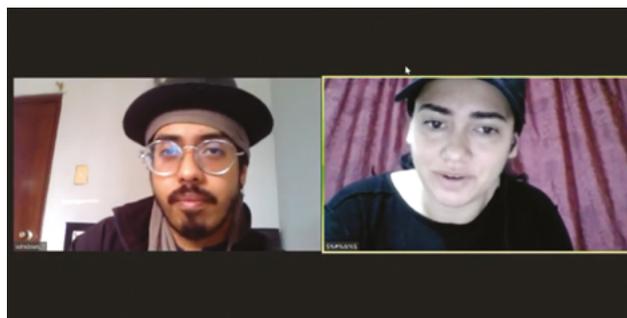
## 2. La virtualización de las metodologías

De esta forma, se hizo una adaptación de la metodología de la creación colectiva desarrollada por el maestro Enrique Buenaventura a una manera completamente virtual, utilizando la web y sus diferentes herramientas, teniendo en cuenta lo que dice Garzón (2009):

Se debe resaltar que durante este acercamiento a la obra por parte de los actores, músicos, intérpretes, escritores, escenógrafos y demás, se produce la expresión del método, esto es, un grupo de personas que, dejando la idea del Director como centro, se embarcan en la creación, imaginación, concepción, producción de la obra, logrando unos aportes multidisciplinarios integrales y ricos (p. 112).

Este proceso, fue realizado por medio de reuniones virtuales con el grupo de artistas seleccionados de la asignatura de Taller de Teatro Musical a la que pertenecían estudiantes de las escuelas de Música, Teatro, Danzas y Artes Plásticas del Instituto Popular de Cultura, dirigidos por el docente Julián Pantoja, a través de aplicaciones de videoconferencia como Google Meet o Zoom y la plataforma de educación virtual Google Classroom.

En cuanto a la metodología pedagógica del taller, se apoyó en la Taxonomía de Bloom, cuya revisión para su aplicación en la era digital fue escrita por Andrew Churches en 2009 (Churches, s.f.), de la

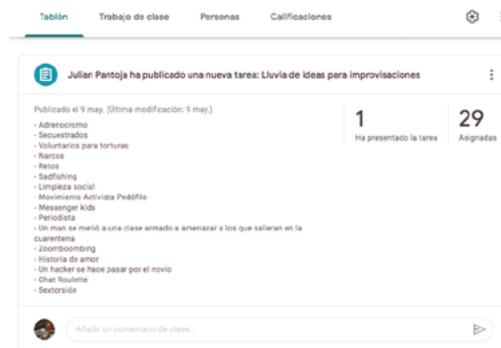


cual se han extraído las recomendaciones de enseñanza para los docentes del siglo XXI. Estas promueven que los estudiantes desarrollen diferentes actividades como: buscar o “googlear”, resumir, grabar audio y editar; que son clasificadas como habilidades de pensamiento de orden inferior. A la vez que se hizo especial énfasis en aquellas habilidades de pensamiento de orden superior como: colaborar, trabajar en red, investigar, debatir, ensayar, opinar, filmar, cantar, narrar historias, dirigir, producir y publicar.

En consecuencia, por medio de la web, se llevaron a cabo investigaciones relacionadas con la temática, el acercamiento de diálogos, la perspectiva dramática, los referentes creativos y estéticos, el estilo de escritura, las herramientas digitales para la creación (*apps* y *software*), el libreto literario y el guión audiovisual. Posteriormente, se realizaron las exploraciones escénicas de los actores, grabadas con sus dispositivos móviles y computadores, con los cuales se desarrolló una historia que, a partir de sus improvisaciones e ideas individuales y grupales, se pudo adaptar a diferentes modos de lenguaje: audiovisual, chats, videollamadas y contenido de las redes sociales, contando una ficción que se puede desarrollar de manera coherente e interesante a través de estos medios virtuales.

Igualmente, se alentó al uso de *freeware* y contenidos con licencias Creative Commons de libre uso y a la creación de música propia. De este modo, por

Lluvia de ideas de temáticas de los estudiantes para improvisaciones compartida por Google Classroom. (2020). [Captura de pantalla].



tratarse de un proceso enteramente virtual en todas sus fases, se debió garantizar la conexión a internet, ya sea por planes de WiFi en los hogares o planes de datos de sus celulares.

Por otro lado, la escritura del libreto se hizo de manera colectiva a través de Google Docs, que permite que varias personas puedan editar un mismo documento escrito en tiempo real a manera de *Crowdsourcing*, “una nueva forma de entender la acción comunicativa en la que el creador deja de ser único y solitario, para pasar a convertirse en un autor plural, trabajando hermanado con una colectividad de co-participantes del acto creativo” (Alberich-Pascual & Telo, 2009, p.86).

### 3. La experiencia

Se ha sabido que algunas experiencias de trabajo audiovisual colaborativo por internet, a pesar de la distancia entre los diferentes participantes, han tenido amplias libertades en cuanto a las locaciones a utilizar, los equipos de filmación y el número de personas que se pueden reunir de manera presencial en cada grupo de trabajo (López, 2012). Pero, a diferencia de estas, en el caso de nuestra investigación se requería que ninguno de los participantes saliera de su casa debido a las restricciones de movilidad y el peligro de contagio durante la pandemia, que utilizarán como medio de producción las cámaras de sus propios dispositivos.

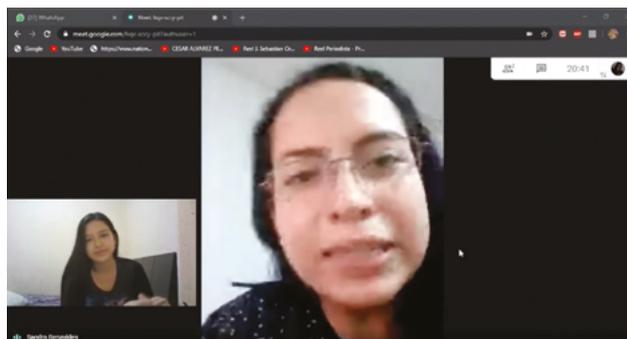
Como consecuencia de estas restricciones, la primera tarea por resolver fue definir la temática mediante el proceso de indagación propuesto desde el método de creación colectiva, teniendo como tópico

las relaciones humanas a través de internet. A partir de esa premisa, los estudiantes encontraron toda una serie de situaciones, relatos, noticias y anécdotas que ocurren gracias a la existencia del internet. Se entabló la discusión para definir qué es lo que se quiere contar (se recopilaron historias de amor, graciosas y criminales), la intención del mensaje para el espectador, el género dramático, el tono de actuación con el que se quería narrar la historia y la relevancia para la coyuntura histórica que se estaba viviendo en el mundo durante la pandemia.

La siguiente tarea fue definir la focalización (que se refiere al punto de vista cognitivo del relato) y la ocularización (que se refiere a la relación entre lo que la cámara muestra y lo que el personaje ve) (Gaudreault & Jost, 1995). Para esta investigación se decidió usar la focalización cero, en la que el espectador tiene mayor información que la de cualquiera de los personajes. Por otra parte, se decidió utilizar la ocularización interna primaria “que permite que el espectador establezca un vínculo inmediato entre lo que ve y el instrumento de filmación que ha captado o reproducido lo real” (Gaudreault & Jost, 1995, p. 42). Esto con el fin de evitar el tipo de ocularización que suele ser utilizada en el teatro filmado, en el que la cámara no participa dentro de la fantasía.

Para ello, se buscaron referentes de historias que pudieran contarse totalmente sin salir de casa,

Diferencias en la resolución de las cámaras de los estudiantes y la calidad de su conexión a internet. (2020). [Captura de pantalla].

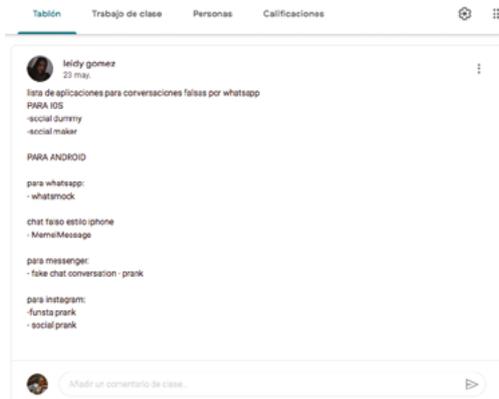


con la firme convicción que el punto de vista de las cámaras de grabación de los dispositivos digitales hicieran parte del mismo mundo ficcional. De esta manera, se encontraron los primeros referentes audiovisuales en el género cinematográfico denominado *metraje encontrado* (Filmaffinity, s.f.), con películas como: *Holocausto Canibal*, falso documental (Deodato, 1980); *El Proyecto de la Bruja de Blair*, Terror (Myrick & Sánchez, 1999); *Proyecto X*, Comedia (Nourizadeh, 2012); y *Proyecto Almanaque*, Ciencia Ficción (Israelite, 2015); “que provocan la sensación de que todo puede ser registrado. El mundo es sustancial de ser filmado, nada queda excluido [...] nos hace preguntarnos cómo nos relacionamos todos culturalmente con las nuevas tecnologías en la sociedad de las pantallas” (Castillo Aira, 2017, p. 817-819).

Se pensó entonces en crear una obra que se pudiera presentar en vivo y en directo a través de Zoom, con el público haciendo parte de la misma videollamada y aprovechando la opción que tiene esta aplicación de colocar diferentes fondos de pantalla que servirían de escenografía virtual. Pero las pruebas que se hicieron de esta idea presentaban un gran problema, dado que los dispositivos de filmación disponibles por los estudiantes eran sus teléfonos celulares y computadores, con diferentes calidades de imagen y con la calidad de la conexión a internet que difería mucho entre ellos. Esto no permitía tener muchos usuarios conectados, le quitaba ritmo a la escena y hacía imposible sincronizar los textos hablados o cantar entre varios actores. Por estas razones se desechó esta idea.

Se debían encontrar entonces, otros referentes audiovisuales contados desde las pantallas de los dispositivos, incluyendo chats, música y videos reproducidos desde el computador de los personajes y sus redes sociales, que justificara la diferencia técnica entre las diferentes calidades de imagen, pixelaciones, retrasos e interrupciones de la señal de internet de los personajes y que le diera un sentido de veracidad al relato. El resultado de esta investigación concluía que, al parecer, el precursor de este tipo de narraciones es el cortometraje *Noah* (Berkowitz, 2013), mostró por primera vez esta manera de contar una historia, seguido por otras aproximaciones más comerciales como *Open Windows* (Vigalondo, 2014), *Eliminar Amigo* (Gabriadze, 2014), el episodio *Connection Lost* de la serie de televisión *Modern Family* (Levitan, 2015) y la bien criticada película *Searching* (Chaganty, 2018). Cabe anotar que, a pesar que estas producciones dan la ilusión de haber sido filmadas desde un solo computador, en realidad requirieron grandes recursos económicos, técnicos y cinematográficos para su producción.

Posteriormente, se debía resolver la manera de crear conversaciones de chats y redes sociales falsas de los personajes de una manera económica, para evitar los altos costos en los que incurrieron las películas referenciadas anteriormente, que se tuvieron que crear desde cero y requirieron emular totalmente



Investigación de una estudiante para crear chats y perfiles falsos de redes sociales. (2020). [Captura de pantalla].

los entornos, aplicaciones y perfiles utilizados en sus producciones (Los Angeles Post Production Group, 2017). Finalmente, se tomó la decisión que cada estudiante creara un perfil para su personaje en las redes sociales y se grabarían las conversaciones mediante aplicaciones de captura de pantalla.

El siguiente paso fue la escritura de una estructura dramática realizada por el docente, a partir de las ideas, conversaciones, debates y aportes de los estudiantes. A partir de esta, se establecieron grupos de trabajo por escenas, en las que cada equipo se reunió de manera virtual para hacer improvisaciones, dirigir las y grabarlas de manera autónoma, para luego elegir o desechar las escenas que se incluirían en la historia. Una vez compilado este material, se procedió a escribir el guión literario, que se realizó en jornadas de trabajo a través de Google Docs en las que se propuso que todos los estudiantes escribieran sus propias escenas. En este proceso, todos podían ver y editar el libreto en tiempo real, complementando la escritura de los demás y añadiendo o modificando el contenido. Al finalizar este proceso, se estableció que las tres personas con mayor habilidad de escritura terminarían por definir el texto final.

Posteriormente, se procedió a grabar las escenas definitivas de acuerdo al último libreto escrito,

corrigiendo o regrabando de acuerdo a las recomendaciones del docente en cuanto a actuación, duración de las escenas (no podían durar más de tres minutos) y detalles técnicos con relación al uso de la cámara y la manera de grabar los chats.

Hubo un hallazgo interesante en este último aspecto. Al momento de grabar un chat, solo se puede ver la perspectiva de lo que ve en la pantalla uno de los dos personajes. Esto implica que cuando la otra persona está escribiendo no sucede nada en su pantalla diferente al letrero que dice “escribiendo...”; pero no ocurre nada más y se podría volver aburrido para el espectador al quitarle ritmo a la narración. Por el contrario, del lado del personaje a quien el espectador si puede ver su pantalla, aparece un recurso narrativo único e interesante, que es poder leer el pensamiento interno del personaje, cuando escribe algo, pero se arrepiente y lo borra antes de enviarlo.

Finalmente, se hizo el acopio de todas las grabaciones para su montaje, edición, musicalización, efectos de sonido y se hizo la publicación del resultado en YouTube.



Escena de la obra Adrenocromo. (2020).  
[Captura de pantalla].

## 4. El resultado

El producto de esta investigación se puede ver en el siguiente enlace de video: <https://youtu.be/JcFSzqBJMQ>.

En él se puede apreciar que el proceso no fue culminado debido a limitaciones de tiempo que no permitieron que los estudiantes llevaran a buen término la producción dentro de un solo semestre académico, pese a que la obra sí fue escrita por completo.

Queda planteado entonces, continuar con este ejercicio de investigación para incluir las escenas que no fueron grabadas y realizar las etapas narrativas que se contemplaron desde la concepción del proyecto *transmedia* y *crossmedia*, para utilizar las redes sociales como medio para contar otros aspectos de la historia, adicionales a lo que aparece en el video que fue publicado, para expandir el universo creado a partir de esta ficción.

## Bibliografía

- Alberich-Pascual, J. & Telo, A. R. (2009). *Creación colectiva audiovisual y cultura colaborativa on-line. Proyectos y estrategias. REVISTA ICONO 14 N° 15, ISSN 1697-8293*. pp. 85-97.
- Berkowitz, J. (10 de septiembre de 2013). *You Need To See This 17-Minute Film Set Entirely On A Teen's Computer Screen. Fast Company*: <https://www.fast-company.com/3017108/you-need-to-see-this-17-minute-film-set-entirely-on-a-teens-computer-screen>
- Castillo Aira, I. D. (2017). *Found footage horror. Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, N°. 26. 815-823.
- Chaganty, A. (Dirección). (2018). *Searching*. [Película].
- Churches, A. (s.f.). *Taxonomía de Bloom para la era digital*. Eduteka ICESI: <http://eduteka.icesi.edu.co/articulos/TaxonomiaBloomDigital>
- Canclini, N. G. (1987). *Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?*. *Revista Diálogos de la comunicación*, N°. 17. 6-11.
- Deodato, R. (Dirección). (1980). *Holocausto Canibal*. [Película].
- Gabriadze, L. (Dirección). (2014). *Eliminar Amigo*. [Película].

- Filmaffinity (s.f.) Géneros y topics. *Metrage encontrado*. <https://www.filmaffinity.com/co/movietopic.php?topic=811296&nodoc>
- Garzón, M. C. (2009). *El método de creación colectiva en la propuesta didáctica del maestro Enrique Buenaventura: anotaciones históricas sobre su desarrollo*. *Rhec Vol. 12. No. 12, año 2009*, 105-121.
- Gaudreault, A., & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Israelite, D. (Dirección). (2015). *Proyecto Almanaque*. [Película].
- Levitan, S. (Dirección). (2015). *Conexión Perdida. Modern Family*. [Serie de televisión].
- López, N. (23 de mayo de 2012). *The Owner, cine colaborativo por internet*. <http://www.ocendi.com/cine-3/the-owner-cine-colaborativo-por-internet/>
- Los Angeles Post Production Group. (4 de septiembre de 2017). *Connection Lost - Modern Family Post Workflow* | LAPPG. YouTube: <https://youtu.be/h3t2EJpzUbk>
- Myrick, D. & Sánchez, E. (Dirección). (1999). *El proyecto de la bruja de Blair*. [Película].
- Nourizadeh, N. (Dirección) (2012). *Proyecto X*. [Película].
- Pedraz, P. (11 de julio de 2017). *Transmedia & Crossmedia: el poder de la narrativa*. <https://www.alaluzdeunabombilla.com/2017/07/11/transmedia-crossmedia-el-poder-de-la-narrativa>
- Pérez, J. A. (2004). *Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial*. *Arbor CLXXVII*, 699-700 (Marzo-Abril 2004), pp. 573-594 <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/596/598>
- Prádanos, E. (2 de marzo de 2012). *¿Cuál es la diferencia entre Transmedia, Crossmedia, multiplataforma, merchandising y productos licenciados?* Eduardo Prádanos: <https://eduardopradanos.com/2012/03/02/cual-es-la-diferencia-entre-transmedia-crossmedia-multiplataforma-merchandising-y-productos-licenciados>
- Presidencia de la República de Colombia. (17 de marzo de 2020). *Decreto 410 del 17 de marzo de 2020*. <https://dapre.presidencia.gov.co/normativa/decretos-2020/decretos-marzo-2020>
- Sánchez, C. C. (2013). *Narrativas Transmedia Nativas: Ventajas, elementos de la planificación de un proyecto audiovisual transmedia y estudio de caso*. *Historia y Comunicación Social*. Vol. 18. N° Especial Diciembre. Págs. 561-574: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/44349/41908>
- Vigalondo, N. (Dirección). (2014). *Open Windows*. [Película].

# DESAFÍOS Y OPORTUNIDADES DEL TEATRO DURANTE LA PANDEMIA

Algunas experiencias desde la virtualidad

**Lida Fernanda Cardona Díaz**  
Magíster Estudios Avanzados en  
Teatro. Universidad Internacional de  
la Rioja (2018).

60



*Video gitanos macondo: El día que macondo se tiñó de insomnio. Embeleko Teatro. (Octubre, 2020). [Fotografía]. Archivo Embeleko.*

## Resumen

El artículo trata de las vivencias de la escuela de teatro en el año 2020, semestres A y B durante la pandemia del Covid-19, los desafíos y oportunidades que el teatro en la virtualidad debió superar, tanto docentes como estudiantes. A su vez recopila el trabajo de creación e investigación de la docente Lida Cardona en sus asignaturas de la escuela de teatro del instituto popular de cultura, el trabajo con el grupo representativo Embeleko, el semillero embeleko y taller central, dando a conocer dos técnicas: Alba Emoting y técnica de improvisación William Layton.

El objetivo es resaltar la creatividad del cuerpo docente en la emergencia sanitaria mundial teniendo como base el uso de dispositivos móviles y plataformas virtuales para el desarrollo del trabajo interpretativo con los estudiantes de la escuela.

La pregunta de investigación se responde a través del análisis de las muestras finales del semestre y el impacto que deja la pandemia en el teatro a nivel regional, nacional e internacional.

Las respuestas recibidas llevan a la conclusión que no es teatro el trabajo en lenguaje audiovisual, que las nuevas tecnologías aplicadas a la escena apoyan el hecho escénico pero en su totalidad el teatro se precisa del contacto directo de actores y espectadores.

**Palabras Claves:** Teatro, Pandemia, Creación, Virtualidad, Espectador.

## Abstract

The article deals with the experiences of the theater school in 2020, semesters A and B during the covid-19 pandemic, the challenges and opportunities that theater in virtuality had to overcome, both teachers and students. In turn, it compiles the work of creation and research of the teacher Lida Cardona in her subjects at the theater school of the popular institute of culture, the work with the representative group Embeleko, the embeleko seedbed and central workshop, revealing two techniques: Alba Emoting and William Layton improvisation technique.

The objective is to highlight the creativity of the teaching staff in the global health emergency based on the use of mobile devices and virtual platforms for the development of interpretive work with the students of the school.

The research is answered through the analysis of the final samples of the semester and the impact that the pandemic leaves on the theater at a regional, national and international level.

The responses received lead to the conclusion that work in audiovisual language is not theater, that the new technologies applied to the scene support the scenic fact but in its totality the theater requires the cont direct act of actors and spectators.

**Keywords:** Theater, Pandemic, Creation, Virtuality, Viewer.

## El confinamiento y el cuestionamiento

Desde el 16 de marzo de 2020 el Instituto Popular de Cultura en consonancia con las decisiones gubernamentales, decidió confinamiento de carácter urgente para sus docentes, estudiantes y personal administrativo por la pandemia del Covid-19.

Se adelantaron dos semanas de las actividades académicas del semestre 2020-A, en todas las escuelas del Instituto Popular de Cultura, las clases pasaron a ser en su totalidad virtuales, un reto muy grande para una institución dedicada al arte y que en el caso particular del Teatro precisa de la reunión del grupo, de la absoluta presencialidad para llevar la obra al escenario.

Confinados coordinador y docentes, desarrollamos una adaptación al proceso de enseñanza. Lo primero era dar clases online de todas las asignaturas y adaptar nuestros planes de aula en ejercicios individuales para formato de pantalla. La pregunta urgente fue: ¿cómo hacerlo? No discutir con la pandemia y sacar la voz de aliento para que nuestros estudiantes no abandonaran su proceso. No fue nada fácil. Cada uno de los docentes transmiten saberes y conocimientos frente a cualquier tipo de dispositivo con los que cuentan los estudiantes en sus casas; ellos fueron los más afectados pero a la vez los más recompensados académicamente, ya que cada uno de forma individual tuvo que trabajar escénicamente en cada una de las asignaturas para las muestras de final de semestre. Por ellos y para ellos todo se da siempre. Los claustros y las clases transcurrieron también de manera virtual, la idea era no parar y no lo hicimos.

La desigualdad, los conflictos sociales y violencia que vive Colombia, dejan huella en la dramaturgia nacional, por eso el compromiso que toda mujer y todo

hombre dedicado al teatro es el de contar y representar la memoria de su país en las tablas. Entre la alegría y la muerte se debate la tragedia nacional hecha poesía en la escena, desgarrada de dolor y de sangre.

El teatro a nivel mundial sufrió una de sus catástrofes más importantes de los últimos tiempos. Infinidad de teóricos, dramaturgos, directores, actores, escenógrafos, técnicos y productores entraban en constantes diálogos entre sí acerca de si el trabajo desde la virtualidad era o no teatro. Nuestro caso en la escuela también conflictuó tanto a los estudiantes como a los docentes, observando los desafíos que la situación nos ponía y las dificultades de no sentir que “se hace teatro”.

Nos encontrábamos con un nuevo proceso creativo y la pregunta era: ¿es posible la creación teatral a través de un soporte virtual? ¿Es posible orientar a los estudiantes de teatro desde la virtualidad? Con los teatros cerrados en todo el mundo y el porcentaje de desempleo que significó la pandemia, el panorama mostraba de forma más aguda la situación precaria del sector teatral en nuestra región, en el país y en Latinoamérica.

¿Cómo hacer teatro en medio del Covid-19? La única alternativa que nos daba la Organización Mundial de la Salud era el aislamiento social, así que nos preguntamos por el futuro del teatro, en esas experiencias audiovisuales donde se encuentra distante el cuerpo del emisor (actor) y el cuerpo del receptor (espectador).

Sin pensarlo el teatro se digitalizaba en esquemas de soportes virtuales: Google Meet, Facebook, Instagram, YouTube, cada grupo, compañía, escuela de teatro y festival inició su travesía de llevar a la nube sus resultados artísticos, una realidad con la que no podíamos discutir, sino adaptarnos,

convirtiendo la dificultad en una oportunidad. Las nuevas tecnologías aplicadas a la escena aparecieron en el país aproximadamente hace veinte años, es decir, el audiovisual como parte de la narrativa escénica ya se venía incorporando en las compañías profesionales, con el propósito de dar sentido a las posibilidades expresivas y narrativas en relación con los tres elementos esenciales sobre los que se sustenta el hecho escénico: espacio, tiempo y acción. Abogando por el diálogo entre el lenguaje escénico y el lenguaje audiovisual para una ejecución óptima del hecho dramático y concretamente, la comunicación del montaje que dé sentido y sustente el espectáculo.

Así pues, el propósito era evitar perder la esencia teatral, mantener las teatralidades a través del audiovisual y sobrellevar las dificultades del aislamiento para encontrar los hallazgos de la interpretación en dispositivos, uniendo así el lenguaje audiovisual al lenguaje teatral. Como resultado, la escuela de teatro en sus muestras del semestre 2020-A contó con 66 ejercicios audiovisuales en las asignaturas de Actuación, Expresión Vocal, Taller Central, Dramaturgia y dirección, Historia y Taller musical, y se pueden encontrar en las redes de la institución. He aquí algunos enlaces:

- <https://www.facebook.com/112421938840850/videos/261105081942123/>
- <https://www.facebook.com/112421938840850/videos/686355338588151/>

## La técnica de improvisación de Layton

Particularmente, en mi trabajo como docente de la Escuela de Teatro, orienté la interpretación a través de dispositivos móviles con la técnica de improvisación del Maestro William Layton (1990) planteada en su libro *¿Por qué? trampolín del actor*, el cual indica:

La técnica de improvisación es la capacidad de vivir real y sinceramente situaciones imaginarias. Vivir realmente: es aprender a vivir lo que está pasando en este momento, no lo que debe pasar sino lo que pasa, no lo preconcebido, sino lo que ocurre aquí y ahora. Captar lo que sucede a mi alrededor, y actuar conforme a esas provocaciones. Vivir sinceramente. es aprender a vivir en escena desde mi propio yo, desde mi verdad y mi conocimiento emocional. A menudo los seres humanos ignoran totalmente la riqueza y posibilidades de su propio mundo interior. (p. 15)

Layton nos plantea la necesidad de que el aprendiz de teatro comprenda qué es estar en el escenario en situaciones imaginarias desde su verdad interior y conocimiento emocional, desde el estudio de escenas de teatro, pero también se aplica a actores que trabajan en cine o televisión. El actor tiene sus cinco sentidos concentrados en su compañero de escena, recibiendo poco a poco de la situación imaginaria, con sus “antenas” dispuestas a recibir y provocar la escucha, algo tan importante y difícil para el aprendiz. Lo anterior implica aprender también a llevar una ficha técnica en donde le dé orden y sentido a sus improvisaciones. Este lenguaje nuevo, el del audiovisual, para la mayoría de los estudiantes exige comprender el movimiento de los dispositivos, el manejo de un espacio escénico, en lenguaje técnico: el set de grabación, cómo lo ilumina y cómo se debe mover en



Formato virtual - *El día que Macondo se tiñó de insomnio*. Embeleko Teatro. (2020). [Captura de pantalla]. Archivo Embeleko.

un espacio delimitado, tan diferente a trabajar en la caja negra con espacios grandes, telones, iluminación, escenografía, actores y espectadores.

En el trabajo particular del grupo representativo Embeleko teatro, gracias a ser seleccionados para participar en el Festival de Teatro Alternativo de Bogotá 2020, dirigido por la Maestra Patricia Ariza, se hizo parte de uno de los festivales más importantes del país, y una de las vitrinas teatrales más potentes a nivel nacional. Las funciones se realizaron de manera virtual a través de la plataforma de la Corporación Colombiana de Teatro, quienes llevan este festival hace 30 años, con 15 ediciones hasta el momento.

Como resultado audiovisual se grabaron puestas en pantalla y se editaron con imágenes de la obra en funciones presenciales; fuimos partícipes de más de 1.500 reproducciones de la obra *El día que Macondo se tiñó de insomnio* el día 1 de julio de 2020, durante 24 horas que estuvimos activos en la plataforma digital del festival. Allí evidenciamos como los festivales más importantes del país se abrían a esta nueva posibilidad de difusión teatral.

## Semillero Embeleko y la técnica Alba Emoting

También es importante resaltar el trabajo del semillero Embeleko, que inició en 2018, con el cual se

realizó una investigación de la obra *El Montallantas*, escrita en 1997 por el dramaturgo y director Rodrigo Rodríguez, del grupo Ditirambo Teatro. Se tuvo la oportunidad de llevar a cabo el análisis del texto dramático, extrayendo los temas principales, el conflicto de la obra, los personajes, sus características y deseos, igualmente las relaciones entre ellos dentro del contexto social y político donde se enmarca la obra. Igualmente, se desarrolló un taller de dramaturgia para intervenir el texto y dar como resultado las escenas que montamos. Así, en diciembre de 2019 presentamos el primer acto de la obra y se decide para el semestre 2020-A terminar el segundo acto.

Con la llegada de la pandemia el proceso escénico tuvo que parar. Por eso, se aprovecharon las sesiones virtuales para trabajar la parte emocional de los personajes con la técnica del Alba Emoting de Susana Bloch en su libro *Al Alba de las emociones* (2002), donde la creadora del método indica que está basado en experimentos científicos, que permite a todo individuo a conectarse físicamente con sus emociones básicas a través de formas de respirar bien determinadas. Estas respiraciones van a acompañadas a su vez de posturas corporales y gestos faciales correspondientes. Estas acciones respiratorias, corporales y faciales precisas, le ayudan a cualquier persona a expresar, reconocer y modular



*Embeleko Teatro - El día que Macondo se tiñó de insomnio. Bolaños, J. (2019). [Fotografía]. Archivo Embeleko.*

creativamente sus propias emociones, a reconocerlas mejor en los demás y a transmitir las a terceros sin ambigüedad. Este método basado en experimentos científicos, implica aprender a reproducir ciertos patrones respiratorios, posturales y faciales específicos que han sido registradas para cada una de las emociones básicas.

Nos orienta a reconocer las seis emociones básicas: rabia, miedo, tristeza, alegría, ternura y erotismo, igualmente a saber que todos los seres humanos tienen emociones de carácter biológico, ante las cuales el método nos enseña a surfearlas a través de patrones efectores entre el cuerpo, gesto y respiración. Siendo importante poder entrar y salir de la emoción y no perder el control, ya que se puede quedar instalado en ella y dar lugar a lugar a la neurosis, pues las emociones se convierten en tónicas crónicas y pierden el carácter de ser básicas e inherentes al ser humano. Por razones como las enunciadas, la técnica Alba Emoting de Susana Bloch es muy muy útil para

los actores, ya que la emoción hace parte de una de sus vitaminas, es el motor que conduce a la acción y se hace interpretar de manera franca si te encuentras dentro de ella de forma correcta.

Desde el trabajo del método, el grupo de semillero aprovecha el confinamiento para hacer un ejercicio individual de los personajes de la obra, llevándolos desde el pasado hasta el futuro y observando las emociones para comprender su emotividad y las circunstancias que los llevan a ellos. En el laboratorio resultan ejercicios maravillosos, que desde los lugares donde viven el confinamiento, pueden aprovechar para su trabajo de interpretación frente a dispositivos móviles.

En el proceso de alternancia del semestre 2020-B, el grupo de semillero Embeleko inicia la grabación de la obra *El Montallantas*, un laboratorio escénico audiovisual, en donde se grabó cada una de las escenas con escenografía, vestuario, iluminación y sonido en el teatrino Enrique Buenaventura de la sede El



*El montallantas.* (Diciembre 2019). [Fotografía].  
Semillero Embeleko. Teatrino Enrique Buenaventura,  
sede Porvenir. Luis Gonzalez y Oswaldo Londoño.

Porvenir del IPC. En el laboratorio los participantes tuvieron la experiencia vivencial de realizar una producción audiovisual, a partir del concepto de la pieza teatral comprendida, improvisada y escenificada. El resultado de este ejercicio se difundió a través de las redes sociales del IPC con motivo de las muestras finales del semestre 2020-B. La experiencia marca un interesante inicio para la investigación escénica audiovisual que persigue el semillero y puede ser el paso inicial de un laboratorio teatral que trabaje todo el proceso creativo: la elaboración del guion, la producción, la técnica, la interpretación y la grabación audiovisual, dejando de lado el texto dramático y buscando así nuevas historias y narrativas que se puedan transformar y sean útiles para la investigación individual y colectiva.

El ejercicio del semillero puede encontrar un momento similar dentro del proceso de formación de la escuela, desde la asignatura de Taller Central, en la que se trabajan estas dos técnicas anteriormente mencionadas: técnica de improvisación de William Layton y técnica del Alba Emoting de Susana Bloch.



Monólogo de la Madre - Cara de fuego. Taller central  
2020-A. (2020). [Captura de Pantalla]. Diana Carolina  
Hernandez.

La asignatura de Taller Central, es el espacio de investigación escénica creada por el maestro Enrique Buenaventura, cuando era docente de la escuela de arte dramático de la Universidad del Valle de 1983 a 1995 y que dentro de la malla curricular es un laboratorio escénico.

Cada semestre se aborda un tema de interés consensuado en claustro por los profesores de la escuela. La metodología es muy interesante: se tienen cuatro talleres que son dirigidos por cuatro profesores, los grupos de estudiantes se distribuyen de los cuatro semestres, integrando así a todos los estudiantes de primero a cuarto semestre. Cada profesor con su equipo aborda el tema y al final de semestre se realiza una muestra del proceso.

En el semestre 2020-A se realizaron monólogos en pantalla de la obra *Cara de Fuego* (1997) escrita por el alemán Marius Von Mayenburg, la pandemia no permitió hacer un trabajo de escenas, sino exclusivamente un trabajo individual de los estudiantes.

El semestre 2020-B en alternancia, nos permitió realizar un trabajo escénico con los estudiantes



*La Siempreviva. Taller central 2020-B.*  
(2020). [Fotografía]. Oscar Montoya y  
Johana Leguizamo.

de manera presencial, en este caso se trabajaron escenas de la obra *La Siempreviva* (1985) escrita por el dramaturgo y director Miguel Torres.

### **A manera de conclusión**

Lo anterior nos da una muestra de la capacidad de adaptación en la virtualidad y en la alternancia de los semestres 2020-A y 2020-B de la escuela, en la que se desarrollaron con creatividad los contenidos de las asignaturas del programa. La experiencia desde la construcción de la obra y la circulación no es la misma desde la virtualidad y no tenemos certeza de cuándo y cómo volveremos a los escenarios con una sala llena de espectadores. Solo podemos comprender que debemos aprovechar estas nuevas posibilidades para marcar nuevas tendencias creadoras y buscar la inspiración que nos da la presencialidad: el ensayo, las giras y las funciones.

Hoy más que nunca el estudiantado comprende la importancia de un ensayo, de no faltar a clase, de un encuentro, de una discusión creadora, del

contacto directo entre los actores y su director, entre estudiantes y sus profesores. Esta pandemia ha azotado fuertemente a la humanidad, y en especial a las personas que trabajamos por y para el arte, los artistas se encuentran en un desaliento, incertidumbre y desazón; afortunadamente tenemos el teatro como herramienta de resistencia y resignificación de la realidad compartida y esta pandemia nos pone a prueba como artistas e investigadores en artes.

### **Bibliografía**

Bloch Susana. (2002). *El alba de las emociones*.

Retomado de <https://www.kimerius.es/app/download/5788985606/El+alba+de+las+emociones.pdf>.

Layton, William. (1990). *¿Por qué? trampolín del actor*. España: Editorial Fundamentos.

# UNA MIRADA IPECIANA HACIA LA DANZA TRADICIONAL Y EL SER POPULAR

68



## **Paola Andrea Salazar Caicedo**

Fisioterapeuta de la escuela nacional del deporte y egresada de la escuela de danza del Instituto Popular de Cultura, directora general de la Compañía Artística Manglares, entidad cultural que se preocupa por el cuidado al medio ambiente con un sentido social. Ha representado a Colombia en varios países de Europa, en el 2019 participó en el Festival Tambores por la Paz en el Cairo (Egipto), actualmente cursa la maestría en Estudios Culturales en la Universidad Autónoma de Occidente en la ciudad de Santiago de Cali.

## Resumen

El presente documento pretende visualizar aspectos, ideas, conceptos y percepciones, impartidas como docente de danza en el Instituto Popular de Cultura, entidad que año tras año recibe estudiantes que despliegan la diversidad cultural colombiana, estas nuevas generaciones globalizadas se encuentran ávidas de estímulos corporales, formativos y cognitivos, es por esta razón la evidencia del increíble potencial artístico e intelectual de los estudiantes, donde todo inicia por el cultivo del ser, reconocerse y explorar nuevos sentidos de su realidad. Como docentes estamos obligados a motivarlos, planteando nuevas estrategias y metodologías para formar cuerpos pensantes, que proponen, investigan y crean.

Recordados y admirados maestros líderes, con un pensamiento más avanzado para su generación como lo fue Guillermo Abadía, Delia Zapata Olivella, Miguel Zapata Olivella, Yolanda Azuero, entre otros, son de gran referente para la creación de este texto, el crecimiento y preservación de la tradición y la cultura desde las danzas folclóricas. Así como ellos, pueden surgir nuevos pensamientos, formas y corrientes de para tener viva la tradición por medio de la investigación y el fomento del pensamiento crítico, apoyados, en las herramientas tecnológicas.

**Palabras clave:** pedagogía, didáctica, danza, folclórica, popular, investigación, disciplinas, enseñanza, aprendizaje, tecnología, pensamiento crítico.

## Abstract

This document aims to visualize aspects, ideas, concepts and perceptions, taught as a dance teacher at the Popular Institute of Culture, an entity that year after year receives students who display Colombian cultural diversity, these new globalized generations are eager for bodily stimuli, formative and cognitive, it is for this reason the evidence of the incredible artistic and intellectual potential of students, where everything begins with the cultivation of being, recognizing and exploring new senses of their reality. As teachers we are obliged to motivate them, proposing new strategies and methodologies to form thinking bodies, which propose, investigate and create.

Remembered and admired leading teachers, with a more advanced thinking for their generation such as Guillermo Abadía, Delia Zapata Olivella, Miguel Zapata Olivella, Yolanda Azuero, among others, are a great reference for the creation of this text, the growth and preservation of tradition and culture from folk dances. Just like them, new thoughts, forms and currents can emerge to keep tradition alive through research and the promotion of critical thinking, supported by technological tools.

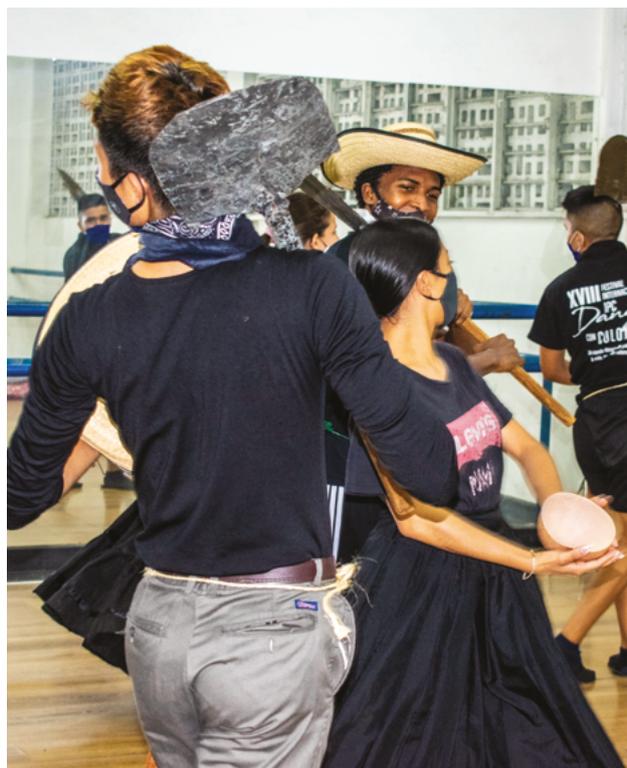
**Keywords:** pedagogy, didactics, dance, folkloric, popular, research, disciplines, teaching, learning, technology, critical thinking.

## Danza no es repetir

Habitualmente, en el campo de la danza en el formato tradicional, se opta por una metodología en donde el estudiante hace su formación bajo algunos lineamientos tales como la oralidad de la herencia tradicional, aprestamiento musical, repetición del movimiento. Limitándose desde un inicio, pues no se le da el espacio al SER y se convierte en un reproductor, en donde cada acción que ejecuta en escena se encuentra preestablecida por su maestro, limitando las diferentes opciones que este como artista puede brindar, con lo cual se ofrece una pedagogía unidireccional al igual que su producto.

La danza tradicional es un axioma que habla del pasado, trata renacer en el presente y se convierte un legado para el futuro.

Los métodos para la transmisión del conocimiento han evolucionado, en la actualidad crecen generaciones con mayor acceso hacia la información a través de tecnologías digitales. Sin embargo, este auge hace que se piense que todo está dicho y que no hay más que investigar, por eso, muchos de los portadores siguen partiendo, llevándose consigo el saber. Igualmente, las nuevas generaciones visualizan otros conocimientos o migran a las ciudades, haciendo que cada vez sea más reducida la población que se preocupa por perdurar la tradición, particularmente cada vez es más habitual ese despertar, esa sensación de



querer experimentar un sentir folclórico desde una perspectiva directa, es decir, a través de portadores que hablan de su cotidianidad e investigadores que sigilosamente registran ese saber de la población, que sienten su realidad y se encuentran inmersos en ese tesoro invaluable llamado cultura popular, reflejando su fuerza y poder a través de la danza.

Es por eso que se hace necesario el llamado al proceso epistemológico del aspecto pedagógico de la danza, en donde el ejecutante deja de ser un imitador de movimientos y secuencias preestablecidas, convirtiéndose así en un intérprete que siente, vive, transforma y divulga el saber dancístico, este movimiento preestablecido se puede ejecutar incluso después de haber presentado un acercamiento previo o por fuera

Estudiantes de primer semestre,  
Movimiento. Salazar P. (2020).  
[Fotografía]



del aula, la particularidad es la transmisión a través de su mirada, de la intención única, se trata de dar la libertad de expresión del movimiento por medio de las herramientas que ofrece el aula, como un constante sentir desde la apertura a manera de laboratorio.

### ¿Qué ocurre con la metodología tradicional?

La palabra tradición se deriva del verbo latino *Trado* que significa “yo entrego” y es, por tanto, todo lo que unas generaciones entregan a las siguientes, es el origen de la palabra folklore (Landino, 2014. p. 12).

Al encontramos inmersos en nuestras actividades de la vida diaria, estamos en cambios permanentes, a lo cual se debe sumar una globalización en donde se puede apreciar que efectivamente la danza que llamamos tradicional cambia; surgen diferentes maneras de registrarla, diversas formas de investigarla y hablar de ella. Razón por la cual, efectivamente hay que preservar el conocimiento que nos han dejado

portadores e ilustres maestros, los cambios en los escenarios, en las formas de condensar ese sentir folclórico. El hecho que esto suceda no significa el desvirtuar la tradición popular, por el contrario, significa “mantener la tradición en tiempos de globalización”.

Entonces, desde la pedagogía en la danza tradicional es importante evidenciar que la cultura se transforma, evitando la resistencia al cambio, antes bien, es una oportunidad para crecer, para llegar a más personas, mostrar lo cambiante, natural y vivo de la danza, por que circunda la cultura en lo cotidiano, es influyente, nos abre a diversas alternativas y perspectivas de creación.

### Calidad en la formación del estudiante de la danza folclórica

El proceso formativo del estudiante debe ser constante, supone indagación con un enfoque pedagógico, diseño de experiencias sistematizadas, pues la danza no es un agente exclusivo a la remembranza o la historia. Se trata mejor de poder reflejarla en

temas basados en nuestra realidad, en el campo creativo, en la tecnología, en la cultura, en los valores, sin dejar a un lado la base psicomotora de la sensibilidad, estética y ética, teniendo la posibilidad de un desarrollo individual y grupal para la realización de procesos investigativos de difusión y creación de la danza folclórica. Para ello, es vital una metodología dinámica y creativa cuya prioridad es la conciencia y la identidad cultural. Una de las formas para desarrollar el aprendizaje significativo en los estudiantes ha sido a través de la propuesta de David Kolb (1984, p. 40), el cual identifica cuatro fases encargadas de orientar de manera cíclica, desglosando un enfoque que se puede aplicar hacia el área de la danza:

- **Fase 1 Experimentación:** Permite el diseño de actividades en donde el estudiante obtiene una experiencia concreta a partir de un saber previo.
- **Fase 2 Reflexión:** Es la creación de espacios para la reflexión y retroalimentación sobre lo experimentado, permitiendo así un espacio para conectarse con lo realizado y el resultado, fomentando así un aprendizaje constante.
- **Fase 3: Conceptualización:** Dar acceso a la información sobre la experiencia vivida identificando conocimientos más profundos. Sumando a esto la reflexión que el estudiante pueda extraer para producir conclusiones, que posteriormente le permitan crear acciones de mejora.
- **Fase 4: Aplicación:** Consiste en poner en práctica las conclusiones generadas en la fase 3 poniendo a prueba su validez, siendo un referente para resolver nuevos problemas o situaciones que tengan

alguna relación con la experiencia observada. También que le permitan corregir la experimentación de la fase 1, obteniendo así fundamento para cambiar, modificar o mantener lo realizado.

De esta manera, se proporciona a los estudiantes un avance permanente, facilitando el aprendizaje y una mejor comprensión de su proceso en donde construye con el otro como territorio.

### **Pensamiento crítico en la danza**

En las afueras del concentración de Auschwitz-Polonia se puede visualizar el siguiente texto en polaco “*Kto nie pamięta historii, skazany jest na jej ponowne przeżycie*” el cual traduce: “El que no recuerda su historia está obligado a revivirla”. A raíz de esta frase pretendo mostrar la importancia que tiene el conocer la historia, nuestro origen, esta refleja notoriamente que las representaciones culturales surgen por medio de ella, referente vital que permite ese acercamiento, haciendo visible el pasado y presente.

Una de las competencias a alcanzar dentro la cátedra de Danza en el proceso de formación es que el estudiante dé su punto de vista frente lo aprendido, enriqueciendo en sus producciones investigativas la involucración de lo contemporáneo y su perspectiva frente a lo social, lo político, lo sacro o religioso, entre otros. Siendo claro esto, dentro de la pedagogía crítica se aplican los siguientes lineamientos:

- Relación sujeto-sujeto.
- Se construye a través del diálogo intersubjetivo.

- El aprendizaje considera el conocimiento de los tres mundos: objetivo, social y subjetivo.
- Defensa de la razón comunicativa.
- Convergencia entre los intereses individuales y los colectivos.
- Búsqueda de la igualdad en función del respeto a la diferencia.
- El educador como facilitador del diálogo.
- Aprendizaje entre iguales. (Ayuste, 1994. p. 80)

El planteamiento de la pedagogía crítica moderna visualiza la razón comunicativa a través del diálogo y el estrecho vínculo del sujeto-objeto, mostrando la democracia como un elemento benéfico para el individuo, en este caso el estudiante y su aporte a la sociedad.

“Habermas permite ver al individuo como un producto de tradiciones, pero, al mismo tiempo, como iniciador de actos, con capacidad para la creación, la innovación y para orientar el curso de su propia historia. El mundo de la vida aparece como un depósito de autoevidencias o de convicciones incuestionadas, creencias, prejuicios, ideologías sobre las que hay un consenso generalizado, pero que en un momento determinado se pueden tornar relevantes en una conversación, por tanto, susceptibles de problematización y cuestionamiento” (Ayuste, 1994. p.92)

Es importante seguir a Habermas, pues concibe al individuo como un producto de tradiciones y efectivamente lo somos, sin dejar a un lado la capacidad para innovar, instruir y crear. Esto significa abrir el mundo y la visión del estudiante, proporcionándole la

posibilidad de cambiar su forma de pensar, escuchar o evidenciar las visiones de otros.

Un ejemplo de ello, es la asignatura de Danza Folclórica I y II, pues además de facilitarle a los estudiantes métodos y formas de aprendizaje desde el lenguaje dancístico y la expresión corporal de una región determinada, les proporciona herramientas en las cuales ellos exponen su postura frente a situaciones que han perdurado con el tiempo (violencia, desigualdad social, las repercusiones que consideran relevantes frente al sincretismo cultural, etc.). Con esto se induce a los estudiantes a una constante reflexión y autocrítica en su rol, aporte a la sociedad y la gran responsabilidad que implica el difundir la tradición y el saber popular manteniendo su punto de vista.

Estos elementos de la cotidianidad popular se pueden apreciar a través de la música, la danza y la literatura, incluso se puede comprender el por qué a pesar del tiempo siguen permeando a la sociedad. Durante las actividades pedagógicas del aula se pretende llevar al estudiante a la reflexión para que visualice su realidad como individuo y proyecte sus conclusiones parciales, es decir, una inmersión cultural que le permita tener opciones y crecer desde la danza.

### **Visión periférica de la danza**

Según Pilar Plou (2007) el concepto de la visión periférica es: “la habilidad de localizar, reconocer y responder a la información de distintas áreas del campo visual alrededor de un objeto sobre el cual se fija la atención”. Al enfocar este término a la danza folclórica implica que como observadora se registra un foco

Estudiantes de segundo semestre,  
Direccionalidad Corporal.  
Salazar P. (2020). [Fotografía]



alrededor de cada estudiante, igualmente circundan muchos elementos que hablan de su historia, la cual está permeada por una realidad en la que está presente el reconocimiento a la memoria, historia, al contexto y la exploración del sentir que enmarca la tradición y lo popular, respetando los valores culturales con exigencia y compromiso de ser multiplicadores de saberes.

## Formación desde la práctica para la integralidad dancística

A la luz de lo dicho hasta aquí, como maestra de la Escuela de Danzas del IPC, me he propuesto visibilizar al estudiante desde un aspecto pedagógico bidireccional, para evidenciar un crecimiento mutuo. Así, durante su proceso el estudiante puede manifestar inquietudes y como docente se direcciona o encamina a ese saber, teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

- **Introspección sensorial:** Involucra las sensaciones que afloran al tener el primer contacto con la música, generando un efecto a nivel de los sentidos para así ser expresados y manifestados desde lo corporal.
- **Interacción en el otro:** Durante este proceso es determinante que la manifestación dancística folclórica esté conformada por un conjunto de personas, que intervienen creando lazos y vínculos, siempre sacando el máximo provecho de la diversidad.
- **Presencia corporal:** Esta involucra el momento de alerta corporal, de lo que sucede y circunda a su alrededor. Esta habilidad permite localizar, reconocer y responder a la información percibida. A su vez, estos componentes le brindan al estudiante un progreso en el nivel interpretativo (expresión y movimiento) y el propositivo (apropiación de nuevos elementos del lenguaje corporal).



*Estudiantes de primer semestre, Moña. Salazar P. (2020). [Fotografía]*

## **Investigación para la danza**

En todo proceso de estudio se encuentra presente un principio de intencionalidad, inmersa en nuevas visiones, perspectivas y transversalidad, factores determinantes para cumplir con el objeto de estudio. Así, el propósito es fomentar la actitud intelectual y corporal como unidad, en producciones que aún siguen en vigencia como las realizadas por la maestra Delia Zapata Olivella y su hermano Manuel Zapata Olivella, cuya labor investigativa marca una trascendencia con el pasar de los años, la cual pretende registrar la importancia de la investigación para la preservación, a través de una indagación orgánica, congruente y evolutiva. El cambio de las poblaciones se refleja en sus necesidades, formas de sustento y celebración; ahí se encuentra algo que se mantiene a través de los años, el saber popular de un pueblo.

El cuerpo es el primer territorio, siempre contando con sus características y particularidades que exige la función del maestro a establecer desde la cátedra objetivos dinámicos, didácticos y metodologías que encamine reflexión, a dar respuestas al qué, cómo y al para qué, brindando actividad al cuestionamiento. Esto se ve reflejado en sus producciones escritas, audiovisuales y podcast. Siendo así la danza un puente creador de vínculos con la comunidad reflejado en la experiencia, tejiendo una memoria corporal imborrable en donde el docente y estudiante construye un conocimiento a través de la danza, dándole así valor, respeto, sentido, identidad y pertenencia.

### Características del enfoque cualitativo de investigación (Iñíguez, 1999)

Ahora bien, este cambio en la sensibilidad investigadora implica articularse y ponerse a tono con las siguientes dimensiones:

- a. Sensibilidad histórica: supone estar atento a los procesos sociales como hechos temporales y poseedores de historia.
- b. Sensibilidad cultural: significa que cada proceso social está enmarcado y obedece a un entorno cultural particular.
- c. Sensibilidad sociopolítica: se refiere a que toda práctica social se enmarca en un contexto político concreto.
- d. Sensibilidad contextual: considera de vital importancia el contexto social y físico en el que se está produciendo el hecho social a estudiar.

En la investigación predomina inicialmente la teoría que brinda elementos para la conceptualización de objetos y procesos de estudio, siendo así la investigación social una práctica participativa. Algunas otras opciones habituales en materia de teoría, que solo serán enunciadas de manera muy breve, son:

- **Fenomenología:** Según Martin Heidegger (1998), su perspectiva de los sujetos en el que busca comprender cómo estos experimentan e interpretan el mundo social construido en interacción o *ser con los otros*.
- **Hermenéutica:** El filósofo alemán Hans-Georg Gadamer (1979), determina que debe ser observada



dentro de un contexto de constante fusión del pasado y presente en continuo diálogo.

- **Interaccionismo simbólico:** Propina relevancia al lenguaje, el cual actúa como medio para la construcción social, siendo así un lazo de expresión de las experiencias compartidas.

### Métodos y técnicas de investigación cualitativos:

Para hacer claridad entre los diferentes términos y retomando a Iñíguez (1999), se tienen presente los siguientes lineamientos para la investigación cualitativa. Esta se aplica con los estudiantes como un determinante de detección de población, cuya labor es potencializar el trabajo investigativo promovido desde el aula y fuera de ella.

1. Metodología
2. Método
3. Técnicas

El enfoque cualitativo, involucra mayor participación ya sea de manera directa o indirecta. Algunas posibilidades para ello son las siguientes:



Estudiantes de segundo semestre Entrega.  
Salazar P. (2020). [Fotografía]

- **Investigación etnográfica:** Germina de la antropología cultural, encargada de los medios de registro de interacción que refleje los aspectos corporales, sociales y la cultura de un grupo o comunidad.
- **Teoría fundamentada GT. (Ground Theory):** La teoría fundamentada es una metodología general que permite el desarrollo teórico a partir de datos que han sido analizados.
- **Análisis del Discurso:** Se rotulan diversas prácticas que se apoyan en diferentes fundamentos teóricos, entre ellos el sociolingüístico. A través del discurso se ejecuta la comunicación entre los que intervienen en el contexto social encargado de mantener y promover las relaciones sociales.

## Tecnología como aliada

Todo lo anterior, permite decir que el trabajo investigativo deja de ser la labor de una persona para convertirse en una manifestación colectiva que involucra maestros, portadores, sabedores, entre otros, donde se teje y construye en red. Así, evidencia la importancia de la digitalización de dicho material para la preservación y mantener el acervo cultural para nuevas generaciones, esto implica estar a la vanguardia que es de vital importancia en la globalización del mundo en donde efectivamente se da y conviven las artes populares, asumiendo los elementos tecnológicos como un aliado para la difusión y preservación.

En momentos álgidos de la pandemia causados por el Covid-19 se hizo evidente la riqueza que tienen este tipos de medios, se abrieron las puertas a la difusión del saber tradicional, se crearon más espacios virtuales para lo pedagógico, para resaltar aún más la labor que lleva años adelantando la institución en cuanto a la salvaguarda del patrimonio de los colombianos.

## Conclusión

En la formación de la danza folclórica se le brindan al estudiante herramientas metodológicas y pedagógicas para su crecimiento corporal e intelectual, permitiendo así observar y ejecutar la danza no como un fin en el cual se refleja en una puesta en escena, por el contrario, pasa a ser un medio en donde alberga información relevante, estrategias, técnicas de aprendizaje y la indagación al pensamiento crítico. Durante la aplicación de estos conceptos en el aula se reflejan varios estadios en los estudiantes, la preocupación constante por darle calidad a sus productos, la retroalimentación y el cuestionamiento constante frente al gran reto y responsabilidad que implica ante la sociedad el ser un etnoeducador.

Finalmente, se puede concluir que la formación en danza folclórica visualiza lo integral de las competencias brindadas al estudiante y personal perteneciente a la escuela de danzas del Instituto Popular de Cultura, cuya labor se enmarca en la expresión de las formas de vida comunitaria en diálogos constantes con distintas tradiciones.

## Bibliografía

- Abadía, G. (1995). *ABC del Folklore*. Bogotá: Panamericana.
- Ayuste, A., Flecha J., Lopez, P. & Lleras, J. (1994). *Planteamientos de la pedagogía crítica: Comunicar y transformar*. España: Graó.
- Baquero, P. (2005). *Línea de Investigación Pedagogía y Didáctica*. Universidad la Salle. Recuperado de, <https://ciencia.lasalle.edu.co/cgi/viewcontent.cgi?article=1142&context=ap>
- Campo, P. (2007). *Bases fisiológicas del entrenamiento visual*. Recuperado de, [https://www.researchgate.net/publication/277226118Vision\\_periferica\\_propuesta\\_de\\_entrenamiento](https://www.researchgate.net/publication/277226118Vision_periferica_propuesta_de_entrenamiento).
- Gadamer, H. & Boehm, G. (1979). *Seminar: Philosophische Hermeneutik*. Alemania: Gottfried.
- Habermas, J. (1985). *Zur Logik der Sozialwissenschaften*. Alemania: Suhrkamp.
- Heidegger, M. (1986). *Sein und Zeit*. Alemania: Max Niemeyer.
- Iniguez L. (1999). *Investigación y evaluación cualitativa: Bases teóricas y conceptuales*. Atención Primaria. Vol. 23. N°. 8. Recuperado de, <https://aprenderly.com/doc/3174962/investigaci%C3%B3n-y-evaluaci%C3%B3n-cualitativa-bases-te%C3%B3ricas-y>
- Kolb, D. (1984). *Experiential Learning: Experience k the Source of Learning and Development*. New Jersey: Englewood Cliffs.
- Landino, V. (2014). *Pensar en danza, simposio, modos y métodos de la investigación*. Bogotá: Ministerio de Cultura, Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.



