

**FORMATO****RESUMEN ANALÍTICO EN EDUCACIÓN - RAE**

Código: 2014177027

Versión: 01

Fecha de Aprobación: 11-03-2020

Página 1 de 2

**1. Información General**

<b>Tipo de documento</b>	TRABAJO DE GRADO
<b>Acceso al documento</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. BIBLIOTECA FACULTAD DE BELLAS ARTES
<b>Título del documento</b>	Diálogos entre dramaturgia y circo: Dimensiones Técnicas y Poéticas en la producción de contenido didáctico para la infancia.
<b>Autor(es)</b>	Velásquez Gaitán Alejandra
<b>Director</b>	Ángela Valderrama Díaz
<b>Publicación</b>	Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional, 2020. 78 p.
<b>Unidad Patrocinante</b>	UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL. UPN
<b>Palabras Claves</b>	Técnica, poética, <i>poiesis</i> , contenido didáctico, infancia, ficción dramática, circo, dramaturgia, investigación creación

**2. Descripción**

El presente proyecto se inscribe en el marco de una investigación-creación que analiza las dimensiones técnicas y poéticas que determinan la producción de contenido didáctico para la infancia. Como investigación-creación consolida una obra de circo contemporáneo para niños titulada "Amapola", con una duración de 40 minutos; y entrega un documento adjunto que presenta las fases y análisis del proceso de investigación-creación, aún en experiencias de recepción de la obra.

Como producto creativo –*poiesis productiva*- Amapola configura un material efímero -didáctico teatral- que aborda el tema de la Familia como círculo de desarrollo elemental y atemporal para la crianza y desarrollo del ser humano. Amapola el héroe de historia de esta producción, juega entre la delgada línea de la ficción de una vida flotante dentro del mar y la realidad de una sociedad civilizada. Reflexiona, a través de pequeños recuerdos que le quedaron de su amado abuelo sobre el poco tiempo que comparte con su familia, su madre. Acompañada de Tartaruga, su "amiga" favorita, se enfrenta a la comprensión de un duelo en un acto de resiliencia, logrando finalmente reconciliarse con su familia. Amapola reconoce que su madre es su presente y sabe que el ser y hacer familia es una responsabilidad compartida donde ella también tiene mucho que proponer. Cual héroe épico esta pequeña hace un viaje de crecimiento dentro de su propia habitación. Intentado revivir y compartir las enseñanzas de la gran y brillante estrella del norte... su abuelo, quien deja para ella un adiós eterno acompañado de un legado de respeto por la vida y un llamado a la unidad, a través del que Amapola comprende que el tiempo nunca vuelve y que el amor en familia nunca muere, incluso para las tortugas del mar.

### 3. Fuentes

- Alatorre, (1998) Análisis del drama. Editorial: Gaceta.
- Cassari y Dona, (2007) Artes tragedia y técnica. Editorial: Prometeo libros.
- Deleuze, (2012). Lógica del sentido. Paris- traducción: Miguel Morey. Les editions de Minuit.
- Dubatti, (2012) Introducción a los estudios teatrales. Editorial: Libros de Godot.
- Eguizábal, Raúl (2012). El gran salto. La asombrosa historia del circo. Barcelona. Editora: Península Atalaya.
- Gadamer. (2006). Estética y hermenéutica. Editorial Metrópolis.
- Heidegger (1994). La pregunta por la técnica, Revista de filosofía: traducción por Francisco Soler.
- Hiriart, (2015). El juego del arte. México. Editores Marginales TusQuest
- Jordán, Mella (2009). La arquitectura de la ficción y el lector infantil: Conjetura sobre el proceso de la articulación literaria. Chile. Estudios pedagógicos.
- Kohan, Adela. (2003). Escribir para niños. Editora: Alba.

### 4. Contenidos

La presente investigación se estructura en cuatro partes: Un Prólogo, Primera y Segunda etapa y para cerrar un Epílogo. Donde presento el desarrollo sucesivo de Amapola (Producto de la investigación) correspondiente a ¿Cómo las dimensiones técnicas y poéticas inciden en la producción de contenido didáctico para la infancia? Para esto, se exploran elementos técnicos de la creación dramática que posibilitan la producción de contenido didáctico para el espectador infantil, y se analiza el proceso de creación de la producción artística, con el fin de estudiar el alcance que tiene el contenido didáctico en el espectador infantil. Durante las etapas, se presenta el desarrollo sucesivo de Amapola, describiendo y analizando el proceso de creación (Producción artística) de la siguiente manera:

**PRIMERA ETAPA:** Expone los aspectos preliminares para la producción artística en donde se fundamenta el problema por lo técnico y lo poético como lugares de construcción y problematización del pensamiento. Allí se presenta la indagación teórica inicial del proceso que corresponde al estudio de las categorías conceptuales técnica y poética (*Poiesis*). Dicha indagación fundamenta el cuestionamiento de la investigadora respecto a la comprensión del arte como productor de sentido, de conocimiento. Posteriormente, se ingresa en la descripción del proceso creativo que fue desarrollado de manera paralela a la indagación teórica citada. Dicho proceso surge de los denominados pre-textos dramaturgicos, textos de indagación inicial para la creación escénica, que posibilitaron el diálogo productivo -poético- entre la dramaturgia y el circo. No solo se describen los tres pre-textos utilizados y la respuesta creativa que da la investigadora ante los mismos, sino que se ingresa, de manera preliminar, en el análisis de los hallazgos y problemas iniciales que permiten encontrar una correlación entre lo estudiado teóricamente y lo acontecido en las primeras resoluciones escénicas.

**SEGUNDA ETAPA:** Esta etapa de la investigación, denominada construcción dramaturgica abarca las diferentes tomas de decisión correspondientes a la consolidación del contenido didáctico, la fabricación o modificación de objetos y la puesta en escena, que llevaron a la investigadora del presente proyecto a determinar la producción artística, la cual estaría dirigida a un espectador infantil. Lo que atañe al presente proyecto de investigación creación corresponde en una segunda parte a la exploración de elementos dramaturgicos que permiten consolidar una producción artística, aquí se presenta en una primera instancia los esbozos conceptuales referentes a la producción de contenido didáctico y la relación de la infancia con la ficción dramática para comprender los lugares posibles de consolidación y construcción de sentido para el espectador infantil que se da a partir de la articulación de las aproximaciones escénicas realizadas en el apartado anterior. Seguidamente, se ingresa a la descripción y análisis del proceso creativo realizado de manera simultánea a la investigación teórica mencionada, pero que aquí profundiza en la manera en la que la investigadora toma la decisión de abordar el contenedor temático: La familia que le permitiría definir el contenido didáctico de la producción artística.

### 5. Metodología

Para el desarrollo de este proyecto de grado se utilizó la metodología de Investigación Creación la cual responde al desarrollo de un producto artístico y un cuerpo teórico que respalda las decisiones estéticas y conceptuales que se toman durante el proceso creativo de la producción artística. En el presente proyecto se propone recopilar las memorias del proceso creativo a partir de: Bitácoras de trabajo, material audiovisual y aproximaciones escriturales correspondientes a las exploraciones escénicas y dramatúrgicas.

## 6. Conclusiones

Amapola como producción artística para la infancia del presente proyecto responde y soluciona los objetivos propuestos a lo largo de este proceso de investigación creación. En tanto logra establecer relaciones de construcción de sentido entre lo poético y lo técnico en el acto consolidado. En lo que respecta al carácter de lo productivo, Amapola logra establecer unos lugares de identificación para el espectador infantil, pues no solo se instala en el contenido sobre la familia y la importancia de compartir con las personas y animales que le conforman, sino que invita al espectador a reconocerse dentro del universo ficcional desde diferentes situaciones que convergen en las dinámicas familiares: como lo es el tiempo compartido con los padres, las responsabilidades, normas y acuerdos, los recuerdos, la pérdida o ausencia de un ser querido y la resiliencia familiar. Estas situaciones para ser desarrolladas en la producción artística, se establecen en la obra a partir de Amapola el personaje de la obra, pues su conducta y comportamientos representan sus propias contradicciones existenciales, es decir Amapola es una niña que vive cuestionando su rol y el de su familia, por lo que los signos utilizados a través de la palabra y los objetos por medio de los cuales se hace presente su abuelo y su madre hacen remembranza en los integrantes y vínculos de la familia de Amapola lo que puede llegar a vincularse directamente con la realidad social en lo que respecta a los vínculos y formas de ser familia en la sociedad actual, pues si bien irrumpe con la estructura tradicional (Padre, madre hijos, y parientes) y propone un contexto y circunstancias que enfrentan de manera directa al espectador y lo invitan a la reflexión, pues Amapola no solo queda en el inconformismo en relación a las obligaciones laborales de su madre y el duelo a la pérdida de su abuelo, sino que trasciende y evoluciona su propia ideología de cómo ser una familia y como su rol también es importante para construirla. Esto, permite identificar a este personaje no como una construcción aislada a una realidad, sino por el contrario es una sumatoria de circunstancias y relaciones de una realidad social que percibe e interpreta la creadora de su propio contexto. Lo que le permiten determinar características, gestos y comportamientos que soportan el discurso de Amapola como acontecimiento escénico que produce contenido didáctico. Por lo tanto, trasciende la idea de personaje como elemento estructural que conduce el relato y se convierte en portador de signo, es decir se transforma en una suerte de objeto que significa y refleja un contexto social real con el objetivo de provocar, movilizar, la crítica y la reflexión respecto a un contenido didáctico: El compartir la familia.

<b>Elaborado por:</b>	ALEJANDRA VELÁSQUEZ GAITÁN
<b>Revisado por:</b>	ÁNGELA VALDERRAMA DÍAZ

<b>Fecha de elaboración del Resumen:</b>	12	03	2020
--	----	----	------

# Amapola

PROCESO DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN EN EL MARCO DE PROYECTO DE GRADO





*“La investigación creación nace de un deseo paradójico- o quizá absurdo- cuando el creador quiere conservar lo efímero, así de alguna manera el tiempo que se escapa, la experiencia que queda y la creación escénica que se esfuma, tras el pequeño instante de la representación”*

*Juliana Reyes – L’explose*

Aquí se reconstruyen los fragmentos, los retazos, las piezas, anécdotas, y recuerdos de un proceso que transita entre el pasado-presente. Aquí y ahora, es donde se compartirán los acontecimientos grandes y pequeños de un proceso, en el que la vida misma muestra lo variable del tiempo y el viaje sobre el tiempo recorrido de la producción artística. Amapola.

#### Agradecimientos

A mi maestra y guía Ángela Valderrama, por su acompañamiento, entrega y conocimiento compartido y vivido a lo largo de esta odisea.

A cada una de las personas participes que aportaron al desarrollo de este proyecto creativo e investigativo desde su sabiduría, experiencia y experticia.

A mi familia por ser los cómplices perfectos para que Amapola se cultivara.



# DIÁLOGOS ENTRE DRAMATURGIA Y CIRCO

*Dimensiones técnicas y poéticas en la producción de  
contenido didáctico para la infancia*

*Título original:*

Diálogos entre Dramaturgia y Circo: Planteamientos técnicos y poéticos en la producción de contenido didáctico para la infancia.  
Bogotá, 2019

Alejandra Velásquez Gaitán.  
Código: 2014177027

Asesora.  
Ángela Valderrama Díaz

Licenciatura en Artes Escénicas  
Facultad de Bellas Artes  
Universidad Pedagógica Nacional

## PRÓLOGO

*De niña quería ser artista de circo para cruzar fronteras. De grande quiero ser artista de circo para que los demás crucen fronteras  
Brunitus.*

### ¿Y qué terminamos siendo?

Personas, sujetos, individuos, cuerpos, unidos, fragmentados. Comunes diversos y adversos. Cruzados, sentidos, chocados, fascinados, conocidos, desconocidos. Encontrados y des encontrados. Cuerpos con cerebro. Rebotamos giramos, nos estremecemos encogemos y expandimos. Nos cansamos, renovamos ¡Cuestionamos! ¿Qué terminamos siendo? Eco, tedio, miedo, risa, llanto. Somos esto. Un cuerpo que se construye, un cuerpo con experiencias, un cuerpo que aprende y desaprende para aprender de nuevo. Nos desarmamos y observamos para comprender ¿Qué terminamos siendo?

Comenzar desde el principio siempre fue un riesgo. Seis años atrás me desconocía, la premura por iniciar una carrera universitaria albergaba cada rincón del hogar, el azar marcó el destino para comenzar un proceso, un ciclo de crecimiento personal y formación profesional. Sin embargo, la incertidumbre, la duda y el miedo siempre estuvieron allí presentes desde el momento en que ingresé hasta el día de hoy en el que digo adiós al hogar de la montaña, el hogar en el que conocí los viejos y ancianas chamanes del teatro, magos de las letras y la literatura y tantos sabios y locos que con sus artimañas me pusieron frente a él, el caballero volátil disciplinado y rebelde que hacia volar los cuerpos entre los árboles y tejados, convertía profes de artes en astutos matemáticos lanzando objetos de una mano a otra, y por si fuera poco alteraba la perspectiva de la realidad poniendo a las personas a cargar con sus manos el peso de su propia humanidad. Fue un descubrimiento sorprendente con el que inicio la travesía.

Así que me armé una maleta dejándola abierta y dispuesta a asumir los retos, superar los límites y miedos de un proceso que parecía alterno al que ya había iniciado. Allí, llevar el cuerpo más allá de su propio limite comenzó a ser un hábito, la exigencia física para el aprendizaje y repetición de un movimiento era alimento diario para el cuerpo durante largas horas de trabajo. La exploración y hallazgo de otros roles era cada vez mayor, la funambulista, el lanzador de cuchillos, el dúo acrobático, el antipodista, el payaso y tantos otros que vislumbraron la fascinación y admiración por la habilidad que desarrollaba la entrega total a este caballero. Sin embargo, a lo largo del proceso, dicha fascinación generada por el logro, la frustración por el fracaso o la apreciación a otros, generaron en mí la confrontación frente al hacer y el aprendizaje sobre este caballero provocando cuestionamientos respecto a ¿Qué hay más allá de la técnica? ¿Cómo supero la frustración al aprendizaje? ¿Cómo supero o soluciono la dificultad técnica? ¿Cómo produzco arte desde lo aprendido? ¿Cómo pongo en práctica lo aprendido en diálogo con lo pedagógico y lo artístico? ¿Cómo llevar el circo a mis escenarios de práctica docente? ¿Cuáles son mis lugares de enunciación artística y pedagógica? ¿Cuál es la proyección que le doy al lenguaje encontrado? Fueron estas algunas de las preguntas que comenzaron a surgir a lo largo del proceso formativo en la Licenciatura en Artes Escénicas en la Universidad Pedagógica Nacional y aprendizaje empírico en espacios alternos formación y entrenamiento. El circo y la academia expandieron mis perspectivas y proyecciones frente al hacer artístico como una labor pedagógica, en la que se tiene una responsabilidad social, en tanto uno como creador docente e investigador debería permanecer en una constante búsqueda en lo que respecta a los lugares propios de enunciación pues allí es donde comparte, provoca, problematiza, cuestiona, ayuda y motiva a producir conocimiento y sentido con y para la comunidad que le rodea. El circo me enseñó la disciplina, me enseñó a sobrepasar y transformar lo que creí imposible, me demostró que es importante creer en lo que uno crea y sueña, el circo me atrapó bajo su lona y me insistió en que se debe hacer lo que se ama, en tanto la academia despertó en mí la necesidad de dejar huella, instaló lugares de confrontación, me insistió en el aprendizaje sobre el error, me hizo consciente de que ser docente y estudiante de artes no es solamente ejecutar repeticiones o aprender técnicas que me

muestren sabia, o estar frente a un escenario, haciendo y repitiendo movimientos aprendidos para pasar el tiempo remunerado. Ser docente de artes escénicas es un signo de resistencia y tiene sus propias implicaciones en un contexto que arde entre la rebelión, el amor y la absorción de la masa. Es por esto, que surge esta investigación. Surge de la inconformidad, del aburrimiento, la desorientación profesional y la proyección pos gradual, del ¿Y ahora qué?, y también del ¿Qué voy a hacer cuando salga del hogar de la montaña?

Considerando que el problema que me aborda, está basado en los diálogos posibles entre la dramaturgia y el circo, propongo a partir de un análisis a las dimensiones técnicas y poéticas que determinan la producción de contenido didáctico para la infancia, desarrollar unos esbozos conceptuales correspondientes a: *La Producción artística y la relación dada entre técnica y poética*, y *la producción de contenido didáctico para la infancia*, que me permitan analizar el proceso de creación e investigación afrontado.

Ahora, el hecho de reconocer la infancia como público espectador de la producción artística, me implicó visualizar que el contenido a desarrollar, debía responder a los procesos de desarrollo de esta etapa del ser humano, debido a que es el momento en que se tienen constantes riesgos, paradigmas, estereotipos, códigos de comportamiento impuestos por la vida social, modelos dominantes que responden a un ser-saber-hacer social. Es esta, la etapa en la que el individuo construye sus primeras relaciones con el mundo al cual pertenece. Trabajar la producción artística para un espectador infantil me invita a pensar la producción artística desde mi ser y hacer, como un acontecimiento pedagógico, no solo porque este pueda o no tener un impacto en la vida del espectador y movilice una suerte de contenidos, sino porque es una producción que aporta a los procesos de formación, movilización y construcción de pensamiento del pequeño@ a partir de la experiencia.

Reconozco que al ser este un proyecto que involucra la creación en diálogo con la investigación, encuentro necesario teorizar y sistematizar dicho proceso, el cual surge una formación dentro de la academia. En la Licenciatura en Artes Escénicas de la UPN se comienza a consolidar una base investigativa alrededor de los procesos de investigación creación/formación donde este proyecto puede entrar a ser lugar de referencia a futuras investigaciones de la academia. Además, que en su desarrollo puedo aportar a los procesos de investigación que actualmente se vienen desarrollando, no solo en la universidad, sino también a nivel distrital y nacional junto al Ministerio de Cultura sector Teatro y Circo, entorno a la producción artística de circo contemporáneo como constructora de conocimiento.

Por lo tanto, confieso que al momento en que este proyecto llegue a las manos de un lector, o sea visto su producto artístico/pedagógico, pueda ser una experiencia que no solo movilice los sentidos, sino que también produzca crítica y reflexión, además de ser una experiencia placentera y divertida, tanto como mi propia fascinación, al desafío de asumirla y desarrollarla con pasión.

### ¿Y cuál es el problema?

Si la producción artística problematiza el sentido de lo creativo, la producción de conocimiento cuestiona los lugares de enunciación constituidos. En la contemporaneidad de las artes, la estética es comprendida como un problema de pensamiento que posibilita la construcción de conocimiento a través de la experiencia. Dicha experiencia exige un proceso de percepción, apreciación y enunciación que apelan a la sensación y la razón para la comprensión de la realidad y del hombre. De este modo, el arte se desinstala de su imitación y representación hacia un lugar de diálogo, entendimiento e interpretación, haciendo de la producción artística se constituya en la construcción de sentidos por medio de lenguajes específicos, los cuales se rigen a una serie de conocimientos constituyentes de saber técnico. De ahí que la percepción, apreciación y enunciación, tengan una vinculación directa con el ser, el saber hacer y hacer del hombre. Dado que, permite desarrollar capacidades interpretativas de información frente a la obra de arte. Estas capacidades transitan por unas experiencias estéticas del productor de arte que se constituye con procesos previos y vigentes desarrollados dentro a lo largo de su formación y se ponen en función de la creación artística.

Ahora bien, el problema de estos tres aspectos de la estética, el proceso de creación /formación artística dentro del circo, se establece en una subordinación de la técnica a la construcción poética. Es decir, el arte pierde su función, capacidad y significación expresiva. Haciendo que la estética se encuentre al servicio de

la técnica y no la técnica al servicio de la estética, esto consiste en un diálogo de elementos basados y fundamentados netamente en la forma por el simple hecho de su novedad.

Tal cual sucede hoy en el arte, pero, en la medida en que la técnica pueda sobrepasar lo que concierne a la virtud, a un lugar de construcción de contenido poético dentro en un acontecimiento artístico- pedagógico, como vehículo de aprendizaje y comprensión para cada sujeto de la realidad, posibilita no solo la reflexión, sino que también estaría en la posibilidad generar crítica, reflexión y transformación, tanto para el que produce la obra como para el espectador de la misma. Es ahí, donde aquel acontecimiento no solamente es artístico sino también pedagógico, en la medida en que éste afecta y moviliza de manera directa el pensamiento no solo del espectador respecto a la estimulación y reacción con relación al producto artístico que aporta a la formación-aprendizaje en su propio contexto, sino también al productor artístico el cual se encuentra en una constante toma de decisiones frente a los elementos técnicos y poéticos para desarrollar la obra de arte, y que esta sea comprensible a los ojos del espectador.

Sin embargo, para que dicho acontecimiento surja como un hecho pedagógico, es necesario que transite como experiencia significativa y estética tanto para el espectador como para el docente/Artista/Creador. La producción artística antes que nada debe seducir y movilizar la labor investigadora del creador quien dialoga con un conjunto de saberes y a su vez tiene toda una responsabilidad educadora como sujeto social. En esa medida, para efectos de esta investigación busco que la producción de contenido didáctico por medio de una producción artística, apele al entendimiento y la razón, en un carácter crítico y participativo, que sensibilice al espectador, tanto en lo sensible como en lo racional.

Había mencionado anteriormente que este proyecto aborda al ser humano en su etapa primaria - La infancia- debido a que, durante esta etapa el hombre desarrolla diferentes procesos mentales, además de gestar y construir sus primeras relaciones con el mundo exterior. El sujeto es artífice de universos que tienen como punto de partida dichos relacionamientos, lo cuales aportan al desarrollo de su pensamiento cognitivo, físico y socio afectivo. En esa medida el presente proyecto de investigación creación parte de dos preguntas provocadoras: la primera: ¿Cómo se consolida una puesta en escena de circo contemporáneo para esta población en pro de la producción de contenido? Y la segunda: ¿Cuál es la percepción que tiene el sujeto al asistir a obras de circo? El proyecto pretende de manera general: Analizar las dimensiones técnicas y poéticas que determinan la producción de contenido didáctico para la infancia. Por lo que emerge la siguiente pregunta de investigación con 2 líneas de acción en detalle:

*¿Cómo las dimensiones técnicas y poéticas determinan la producción de contenido didácticos para la intervención efímera en la infancia?*

1. Explorar elementos de la creación dramática que permitan la producción de contenido didáctico para el espectador infantil, a partir de los elementos técnicos del circo.
2. Analizar el proceso de creación de la producción artística consolidada, con el fin de estudiar el alcance que tiene el contenido didáctico en el espectador infantil.

Finalmente, este documento se estructura en cuatro partes, el Prólogo, Primera Etapa, Segunda Etapa y Epílogo. Durante las etapas, se presenta el desarrollo sucesivo de *Amapola*, describiendo y analizando el proceso de creación (*Producción artística*). Allí, la primera etapa expone los *Aspectos preliminares para la producción artística* en donde se fundamenta el problema por lo técnico y lo poético como lugares de construcción y problematización del pensamiento. La segunda etapa *Construcción dramatúrgica: Toma de decisión del contenido didáctico para la infancia*, analiza lo correspondiente a la producción de contenido didáctico en la producción artística y por último se estudia encuentro poético en términos de lo productivo y el convivio de la producción artística.

# *Primera Etapa*

*ASPECTOS PRELIMINARES DE LA CREACIÓN  
(PRODUCCIÓN ARTÍSTICA)*

*15 de febrero al 21 de marzo del 2018*

## PRIMERA ETAPA

En este apartado, se ingresará en la descripción y análisis de la primera etapa del proceso de investigación-creación que indaga este proyecto, llevada a cabo del 15 de febrero de 2018, al 21 de marzo de 2018. Dado que el problema cuestiona el cómo las dimensiones técnicas y poéticas determinan la producción de contenido didáctico para la intervención efímera en la infancia, se expondrá la indagación teórica inicial del proceso que corresponde al estudio de las categorías conceptuales *técnica* y *poética* (*Poiesis*). Dicha indagación fundamenta el cuestionamiento de la investigadora respecto a la comprensión del arte como productor de sentido, de conocimiento.

Posteriormente, se ingresa en la descripción del proceso creativo que fue desarrollado de manera paralela a la indagación teórica citada. Dicho proceso surge de los denominados pre-textos dramatúrgicos, textos de indagación inicial para la creación escénica, que posibilitaron el diálogo productivo -poético- entre la dramaturgia y el circo. No solo se describen los tres pre-textos utilizados y la respuesta creativa que da la investigadora ante los mismos, sino que se ingresa, de manera preliminar, en el análisis de los hallazgos y problemas iniciales que permiten encontrar una correlación entre lo estudiado teóricamente y lo acontecido en las primeras resoluciones escénicas.

### Dimensiones técnicas y poéticas en la producción de contenido didáctico para la intervención efímera en la infancia

#### La producción Artística: Relación entre Técnica y Poética

En su afán de asignar sentido a la existencia, el ser humano emprende búsquedas constantes que permiten atrapar – *prendere* – el sentido de lo existente. Sin embargo, la acción misma de atrapar no recae en una superficie lisa, sino que plantea en sí misma una complejidad, pues no se captura un objeto, sujeto o situación estático sino una unión – *con* – que permite descubrir el sentido de lo percibido, experimentado, o producido: *comprender*.<sup>1</sup>

Dentro de un proceso de acción y reflexión sobre creación artística, y con el fin de *comprender* la técnica y la poética como elementos que posibilitan, en el marco de una experiencia estética, la construcción de un saber, insistiré en que, si bien dicha experiencia integra la apreciación, también contiene la producción. En este sentido, la enunciación de una apreciación frente a una obra, o la materialización de una idea en un producto artístico, es un proceso estético experiencial que posibilita la comprensión del mundo y auto-comprensión del individuo mediante la relación que este entabla con la apreciación o producción del objeto en cuestión. A continuación, se abordan las categorías técnica y poética, situadas desde el paradigma de la producción de conocimiento en la creación artística. Esto, a partir de los planteamientos de filósofos expertos en el campo de estudio: Hans Georg Gadamer, Martin Heidegger, Cassai Massimo y Dona Massimo.

Los conceptos de Técnica y Poética merecen ciertas aclaraciones. Sin embargo, partiremos del problema principal que los alberga. La Estética que, como disciplina de la filosofía, estudia desde sus orígenes la producción artística, ha movilizad sus planteamientos al trasladar el problema de lo estético concebido como juicio culto sobre los principios que permiten juzgar una obra de arte: belleza, armonía, equilibrio, etc., hacia lugares de comprensión más amplios en los que la experiencia del encuentro, entre el sujeto y la obra, es la que configura el sentido de lo estético, y, por ende, del conocimiento que emerge de dicho encuentro.

Comprender el estatus de la experiencia estética en las disertaciones contemporáneas -que sitúan el arte como lugar de construcción de conocimiento-, implica reconocer el carácter productivo de la práctica mimética en el arte a partir de los planteamientos aristotélicos; y el reconocimiento de las facultades intelectuales implicadas en una experiencia estética desarrollado por el pensamiento kantiano.

---

<sup>1</sup> Comprender del latín *comprehendere*.

Los planteamientos aristotélicos, refieren a la creación artística como una actividad práctica y productiva en la cual se identifica al ser humano como artesano y se le diferencia de la naturaleza. En otras palabras, esta actividad le permite al hombre hacer lo que la naturaleza es incapaz de hacer por sí sola, y el hacer del objeto fabricado por el ser humano refleja un acto de imitación de la realidad. La “mímesis caracteriza y define una actividad productiva por medio de la cual el hombre fabrica por medio de sonidos, imágenes, movimientos o palabras, ciertos artefactos que le sirven entre otras cosas para aprender y razonar acerca de sus propias acciones.” (Suñol, 2012 p. 22) Así mismo, podría afirmarse que, en la comprensión aristotélica, la producción artística - fabricada por el hombre- si bien articula procesos de pensamiento dados en el desarrollo del mimesis – o representación-, también genera procesos similares en la “observación” de la obra. La *catarsis*, no es más que un proceso de identificación con el objeto artístico, es decir, un proceso de reconocimiento de las implicaciones que eso que se narra en el relato poético, tienen o no que ver con la existencia de los hombres que observan.

Por su parte, Kant (1724-1804) avanza en la reflexión estética al situar el territorio de la subjetividad y la “facultad humana de conocer” en la recepción del arte. Lo estético refiere entonces a cómo “el sujeto se siente a sí mismo tal como es afectado por una representación”. En otras palabras, la capacidad que desarrolla el ser humano para reflexionar, razonar y determinar el sentimiento que la obra provoca en su experiencia individual. Entendiendo que para el autor la facultad de conocer – analizada en el juicio de la razón pura – agrupa tres propiedades: la sensibilidad, el entendimiento y la razón, “ninguna de las propiedades es preferible a la otra. Dado que: sin sensibilidad ningún objeto nos sería dado y, sin entendimiento, ninguno sería pensado. (...) las dos capacidades no pueden intercambiar sus funciones. Ni el entendimiento puede intuir (...), ni los sentidos pueden pensar nada. El conocimiento puede surgir de la unión de ambos” (Gonzales, 2004 p. 274).

La sensibilidad, refiere al conocimiento basado en la experiencia vital, como capacidad de percepción del mundo y de lo que en él se encuentra. El entendimiento, comprende la facultad de pensar en términos de unión, relación, causa, efecto y contingencia. Y, finalmente, la razón es el lugar en el que se encuentra y llega el conocimiento.

En ese sentido se le atribuye al arte una función cognitiva que se obtiene a partir de la experiencia del individuo expuesto a la representación del arte. Función mediada por el juicio estético, juicio mediante el cual se le atribuye a la obra de arte una cualidad estética entre lo sublime, lo grotesco, lo trágico, lo cómico, en donde “El sentimiento de placer y/o dolor fundan una nueva facultad en el individuo totalmente particular de discernir y juzgar en la que el espíritu adquiere conciencia en el sentimiento de su estado” (Kant, 1997, p 199).

Puede afirmarse entonces, que la obra pone en movimiento las facultades del conocimiento, para producir una sensación que se liga de modo inmediato a un sentimiento de placer o displacer. Tal sentimiento surge como respuesta del acuerdo, correspondiente al predicado en este juicio sobre el gusto, que parte de la percepción de la obra de arte, que al ser mediada por la experiencia es interpretado para emitir un juicio que procede a la validación de un objeto de manera subjetiva.

Sin embargo, y en lo que a este proyecto respecta es importante que lo estético “no solo privilegia la experiencia del espectador frente a las del productor de arte. Puesto que el arte no solo se aprecia, el arte se hace y tan interesante y pertinente para explorar su naturaleza es una actividad como otra” (Hiriart, 2015, p. 23). Por esta razón, y para efectos de esta investigación, se analiza el proceso que lleva la construcción de una producción artística para un público específico, la infancia. Aquí, el productor tiene consigo la responsabilidad de desarrollar contenido comprensible y comunicable, que lo haga ser un artificio de ideas estéticas y no un mero Tecnista (*Techniques*). Es decir, el arte es un trabajo humano que propicia la manifestación del ser y para ello se necesitan no solamente técnicas que posibiliten la producción, sino el reconocimiento de los lugares de enunciación del creador para que dichos saberes técnicos adquieran un sentido dentro de la práctica y el saber hacer del creador.

## Técnica: del instrumento para el fin, al hacer y saber hacer el fin.

A partir del siglo XIII, se irá marcando paulatinamente las bases una comprensión moderna, donde la técnica es el conjunto de máquinas en funcionamiento que responden a procedimientos rutinarios, bajo la lógica materialista, dicha lógica hace referencia a las cosas que se transforman en instrumentos como grandes fuentes de suministros que pueden ser calculados, almacenados y extraídos, los cuales, hacen referencia a la construcción del conocimiento instrumental, que responde al condicionamiento de operación en donde se potencian las destrezas. El individuo actúa a partir de la repetición bajo los fines pragmáticos y específicos según sea la acción a desarrollar.

Sin embargo, afirma Heidegger (1994), apoyado en los griegos, que la técnica no solo es nombre para el hacer y el saber hacer en un sentido práctico manual, sino también es nombre para el arte, ya que pertenece al proceso de pensamiento y conocimiento que es fundamentado en la producción artística. En otras palabras, una acción de la *poiesis* ligada a las formas de conocimiento del ser humano (Lenguaje, percepción sensorial, emoción, razón, intuición, memoria, imaginación, entre otras). En ese orden, lo técnico refiere, de manera general, a un saber productivo a través del cual podría hacerse efectivo un objeto artístico, y este a su vez posibilitaría en el individuo observador-creador, la experiencia estética, por lo que es importante situar el estatus potencial de lo técnico como saber, que en el campo de la producción del arte posibilita la construcción de sentido implícita en el acto creativo.

En Heidegger (1994) se pueden identificar dos perspectivas respecto a las dimensiones de lo que corresponde a la técnica:

1. Técnica como medio para unos fines: Corresponde al objeto que el hombre utiliza para desarrollar una acción

2. Técnica es un hacer del hombre: Atañe al componente práctico y productivo de un saber hacer.

La técnica, es una instalación, dicho en latín: Un *Instrumentum*, que busca la producción y modificación de un objeto útil. En esa medida, si se piensa la producción artística y la Técnica (*Techne*) como *poiesis* (objeto obra y producción), ambas hacen referencia al trabajo humano para traer algo a la existencia, ahora, ¿cómo acontece la producción, en la naturaleza o en el arte?

La acción productiva significa un traer-ahí-delante (*Her – vor - bringen*) (...). *Poiesis*, no es solo el fabricar artesanalmente, no es solo el traer- a- aparecer (*zum- Sheinen*), traer-la- imagen (*ins- Bild-Bringen*) artístico poético (...) Es también emerger (brotar) desde- si- mismo (*Von- shi- her- Aufgehen*) es incluso *poiesis* en el más alto sentido, porque lo *Physei* tiene en sí mismo el principio del traer- ahí- delante, por ejemplo, el principio de las flores en la floración. En cambio, lo traído-ahí-delante de un modo artesanal y artístico, por ejemplo, la copa de plata, no tiene el principio del traer-ahí-delante en él mismo sino en otro, en el artesano y el artista. (Heidegger 1994, p .14)

Conforme esta perspectiva del acontecer o de hacer visible algo, el autor alude a dos tipos de producción, una que responde a la producción artificial que surge por naturaleza fuera y con la voluntad del hombre, y otra que da cuenta de lo que es producido por el artista, debido a que no tiene la posibilidad de producirse no solo naturalmente sino que alude al conocimiento como experiencia y como posibilidad para la creación, permitiendo así comprender que el rol del arte desde lo *poietico* tiene un rol fundamental y es como lo enuncia el autor “emerger desde sí mismo” es decir, apelar a la experiencia estética del individuo en relación con el mundo, el cual le permite enunciarse a partir de un lenguaje artístico.

Hay que señalar, además que la pregunta por la técnica como saber que rige la teoría de Heidegger (1994) remite a pensar la relación del hombre con la esencia de la técnica, es decir, ese fenómeno que se oculta en los objetos o dispositivos técnicos. Ese fenómeno llamado conocimiento, que es el que interpela al ser y las relaciones que establece con el mundo, las cuales le permiten el desarrollo de las facultades humanas mencionada anteriormente: la memoria, inteligencia, la intuición, y raciocinio de la estética, en donde el artista se ve enfrentado a trasladar la mecánica de la vida como carácter propio de la técnica más allá del mero hacer o fabricar hacia un lugar de provocación a la producción poética.

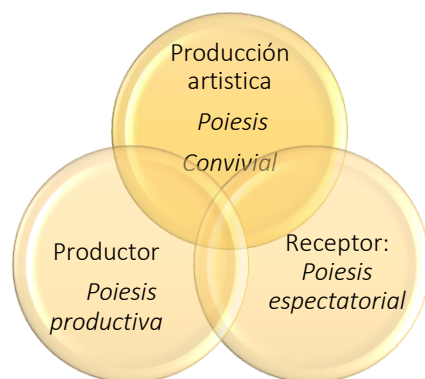
## Lo Poético: una construcción de lenguaje

Hasta aquí, podría comprenderse lo técnico como una acción de la *poiesis* ligada a las formas de conocimiento del ser humano (Lenguaje, percepción sensorial, emoción, razón, intuición, memoria, imaginación, entre otras). La técnica y la poética en el arte no buscan una meta o finalidad objetiva, sino, por el contrario, provocar o modificar la realidad mediante la aplicación de conocimientos que, por medio del arte permitan producir conocimiento sobre la realidad. Así, la técnica como parte de la *poiesis* no es un mero accesorio, sino que implica una actividad interior, es decir, la interiorización de un saber – hacer que Heidegger denominaría como el conocimiento previo para llevar a cabo el acto productivo.

Ahora bien, para considerar la técnica no como medio y fin operativo, sino como un fundamento y posibilidad que problematiza el pensamiento, implica comprender que la técnica y la estética en el arte, vistas desde la producción poética *poiesis* concentran el trabajo sobre las formas para habitar lo sensible y lo conceptual, abandonando la perspectiva de mimesis sobre la realidad. Por ejemplo, si se imagina un cuadro que no se pasa al lienzo no se habría producido una obra, más simplemente imaginado, o, por el contrario, si se reproduce una obra determinada de forma mecánica no se estaría tampoco produciendo, por más que el trabajo sea de orden artístico simplemente se está reproduciendo algo. En cambio, si se piensa una obra en la cual el productor hace una transposición de su propio bagaje técnico a una construcción semiótica (construcción de signos) en función de la producción artística -*Poiesis*- esta, representa por sí misma un fenómeno hermenéutico: Un fenómeno de auto comprensión del individuo y comprensión del mundo en el que el sujeto es sumergido al lugar de la interpretación y construcción de sentido.

En esa mediada, la concepción hermenéutica de Gadamer insiste en que el pensamiento del productor de arte es historia, por lo tanto, refiere al acontecimiento de una verdad, la comunicación de un sentir que hay que comprender e interpretar (Gadamer, 1998). La obra de arte quiere comunicar algo, esto significa que la obra enuncia algo, “se trata de una manifestación de lo que permanece oculto, manifestación que vislumbra y advierte acciones, (...) es una acción que manifiesta acción y lo hace con pretensión de verdad” (Guadañar, 1998.p 26). El productor de arte está en un momento en el que la técnica no se centra en el fin mismo de la acción, si bien, estéticamente si busca comunicar algo específico, la producción artística se cuestiona por ese saber técnico no como mero medio o acción en el campo de lo virtuoso, por el contrario como un conocimiento en el que la “potencia de la forma no prevalece sobre la potencia de verdad” (Massimo, 2009, p77) ya que el sujeto se moviliza dentro de formas determinadas que interpelan y apelan a sus propias experiencias. Normalmente el sujeto se presenta como hijo de las formas estructuradas y codificadas, donde el aprendizaje técnico se da mayoritariamente en la constitución de la memoria, a partir de la construcción del movimiento y la tradición que hace transmitir un legado de los procedimientos técnicos que se inscriben en los cuerpos bajo un pensamiento direccionado a la acción allí, la técnica se da a través de un contexto de acción mutable y adaptable a desarrollar por sí mismo en soluciones experimentales a partir de procesos de imitación.

Existe en toda práctica una acción que se basa en la superación de límites, en el desafío del movimiento donde los procesos de imitación permiten la asimilación además de la comprensión sobre la práctica. Sin



Manifestaciones de lo poético. Basado en Dubatti (2012)

embargo, posterior al dominio técnico en su acepción básica de saber hacer, se consolida un universo semiótico, técnico-poético, un lenguaje que en el acontecimiento teatral específico instaura un esquema de relaciones. Si el saber productivo del arte es comprendido como *poiesis*, que si bien integra el saber productivo - técnico - del arte, es importante observar las implicaciones amplias de lo poético. Como acontecimiento, lo teatral contempla por los menos tres manifestaciones de lo poético, afirma (Dubatti<sup>2</sup> 2012): “la compleja dinámica de la *poiesis* en el teatro (...) exige atender las siguientes consideraciones, la *poiesis* en tanto producción, la *poiesis* convivial, y una *poiesis* espectacular o receptora.” (p.4).

En su argumentación “Lo espectacular no se limita a la contemplación de la *poiesis*, sino que además la multiplica y contribuye a construirla: hay una *poiesis* productiva generada por el trabajo de los artistas y otra receptiva, que se estimula y fusiona en el convivio, y dan como resultado la *poiesis* convivial. (Dubatti, 2012, p,20).

En este sentido, las implicaciones amplias de lo poético, que integra lo técnico, permiten comprender y estudiar el acontecer de la obra, como un lugar de construcción de sentido, del uso de la sensibilidad, la razón y el entendimiento no solo en el proceso de recepción, sino también en el de producción. “Cuando se trata de poesía y de poetizar, el hacer interpretativo y la producción artística se unen debido a que, tanto para el productor como para el receptor, interpretar no significa explicar o concebir, es comprender, hacer ex génesis, todo interpretar no señala hacia un solo objetivo sino solamente una dirección, es decir, mostrar el sentido del signo. De ahí, que los elementos a partir de los cuales se constituye el lenguaje y se configura la poesía sean la construcción semiótica: Son signos que solo en virtud de su significado pueden convertirse en elementos de la configuración poética. (Guadañar 1998, p,73). La estética no busca ordenar ni secuenciar, mucho menos clasificar el arte, pues este es experiencia para quien lo experimenta en un presente instantáneo, es un acontecimiento poético en el que el objeto entra en un proceso de transformación.

## APROXIMACIONES A LA CREACIÓN

En este apartado se describirá y analizará el proceso creativo. Como se enunciaba en la introducción de la presente etapa, dicho proceso parte de unos pretextos frente a los cuales la investigadora aborda, de manera inicial, la creación. El abordaje enunciado responde a una acción comprometida donde no solo se resuelve un problema planteado “pre-texto” sino que se toman decisiones estéticas de todo orden: contenido, técnica, objetos escénicos, sonoridad, espacio, palabra y acción, es decir corresponde a una acción efectiva que materializa la interpretación-enunciación de la creadora frente a la relación con el material con sus experiencias previas.

### *Sobre los Pre-textos*

Los denominados pretextos dramáticos corresponden a textos que podrían entenderse como “Elementos didácticos implementados por la profesora Ángela Valderrama para realizar aproximaciones a la producción artística”, (San Juan, 2019, p,45) se denominan como pre-textos en tanto se presentan como textos detonantes que provocan a la construcción dramática en la medida en que convoca a la de toma de decisiones dentro de un proceso que empieza a desarrollar la producción artística. Dichos pretextos están constituidos por una parte introductoria que sitúa unas indicaciones generales respecto a lo que podríamos denominar: tema, argumento y acción.

---

<sup>2</sup> Introducción a los estudios teatrales 2012.

## DE UN ADIÓS Y OTRAS DESPEDIDAS MÁS EJERCICIO DE COMPOSICIÓN DRAMATÚRGICA

*El argumento imaginado: el relato pasajero de una despedida. De un movimiento. De un cambio. De un presente que conoce el ciclo que se cierra y vislumbra el que vuelve a empezar.*

*A continuación, encontrará un fragmento que, a modo de manual de instrucciones, busca provocar una exploración.*

*La exploración, le invita a realizar lo que podría denominarse un estudio del movimiento a partir del trabajo sobre distintas acciones en las que se le sugieren algunos enunciados.*

*Interprete las acciones que se le proponen. Quizás encuentre que unas incitan al desarrollo del movimiento en grande o en MACRO-acciones donde todo el cuerpo está comprometido de manera evidente; y otras, que evocan la construcción de MICRO-acciones o lo que podría intuirse como el trabajo en detalle sobre una parte del cuerpo que, a modo de zoom cinematográfico, invita al observador a concentrarse en el detalle particular del movimiento. Un ejemplo simple: en lo macro, un pescador lanzando una atarraya; en lo micro, las manos del pescador tejiendo su atarraya.*

*Introducción a los pretextos dramáticos (Valderrama, 2018)*

Afirmamos que la introducción a los pretextos, sitúa un posible tema en tanto el título, “De un adiós y otras despedidas” tiene desarrollo en el contenido introductorio, sin bien postula dos posibles problemas: el adiós y la despedida, dichos problemas tienen una relación equivalente en su significado. Es decir, resultan siendo un principio organizador en tanto refiere al contenedor y/o asunto de la idea concreta, que no definen modo de desarrollo sino el núcleo en torno al cual se alude un mismo universo temático: la despedida.

En ese sentido el argumento dentro la fase introductoria a los pretextos

refiere al relato que acontece en un presente determinado el cual la creadora debe resolver, este sitúa un tránsito temporal en términos de lo que se deja atrás y lo que se vislumbra al continuar que podría asumirse o interpretarse como el clímax del relato a desarrollar, debido a que confronta la acción previa y posterior a la despedida que contiene el adiós, el duelo.

Además, dichos pretextos que tienen como objetivo la provocación hacia la exploración y estudio del movimiento para la construcción de sentido desde la acción, son interpretados por la creadora a partir de sus objetivos iniciales los cuales responden a la exploración y creación escénica, en esa medida cabe aclarar que este material no define lugar o lenguaje artístico, por medio del cual deba ser resuelto. La acción, aquí es asumida en primera instancia como indicación para desarrollar la contradicción cuando invita al desarrollo en macro y/o micro acciones lo cual permite comprender de entrada que la construcción de sentido desde el movimiento no apela solamente a la magnitud del mismo por ello la misma introducción acude a un ejemplo sobre un pescador para clarificar lo que refiere el sentido en la construcción de acciones, las cuales deben ser claras en la exploración y creación de la creadora.

Ahora bien, entendida así la acción en el enunciado del pretexto como el efecto del hacer se invita a la creadora, no solamente a interpretar sino también a tomar decisiones que evidencien en la creación las indicaciones propuestos en cada uno de los pretextos respecto a la acción, el lugar de la acción. Basado en lo anterior, se reafirma que los pretextos dramáticos buscan despertar la acción creadora por medio del estudio del movimiento a partir del uso de objetos definición de acciones, lugares, el pasado de la situación, las opciones, la utilería.

A continuación, se expone, en la primera fase de desarrollo de este proyecto de investigación creación, el cómo la creadora-investigadora de este proyecto resuelve, de manera autónoma, los enunciados dados en los tres pretextos recibidos<sup>3</sup> en dicha fase. Dicha resolución se da a partir del diálogo entablado con los

<sup>3</sup> PRETEXTOS DRAMATÚRGICOS: **1. Estudio del Viaje de Supervivencia:** Este pretexto dramático es recibido el 15 de febrero del 2018. Se propone la soledad como acción en un lugar indeterminado, donde se intenta sobrevivir con pocas posibilidades de movimiento. **2. Estudio de la Huida:** Pretexto dramático entregado el 5 de marzo del 2018. Este propone la idea de laberinto como lugar de acción, en que el que se separa lo que ve el espectador y el mundo interno de la autora. **3. Estudio Habitar el Silencio:** Este pretexto dramático se entrega simultáneamente con el anterior, comenzándose a trabajar a partir del 18 de marzo del mismo año. Donde el silencio es la puerta que abre el proceso creativo con preguntas que apelan de manera directa la vida y cotidianidad de la autora.

elementos técnicos del circo y la construcción de situaciones dramáticas para la creación escénica. Aquí la producción artística es tan real como la vida misma apela de manera consciente e inconsciente a las experiencias previas de la creadora respecto a su formación profesional y personal, además de sus relaciones con el mundo del cual hace parte, desde allí construye sus lugares de enunciación y tomas de decisión.

A continuación, se presentará el proceso de creación desarrollado en cada uno de los pretextos dramáticos mencionados anteriormente, junto con sus reflexiones de contraste en relación al proceso investigativo.

## 1. Estudio del Viaje de Supervivencia

1. Estudio del viaje de supervivencia	
<b>Acción:</b>	Subsistir, permanecer, mantenerse. Sobrevivir. El solo hecho de respirar le permite aferrarse a la vida. Aun cuando es difícil conseguir lo que busca, todo el empeño puesto en ello le permite alcanzar su objetivo.
<b>Lugar:</b>	En medio del mar. A la derecha: agua, a la izquierda, al frente y atrás AGUA. NO hay tierra a la vista.
<b>Contexto:</b>	Viene de decir adiós a algo o alguien. No un adiós eterno. Un pasajero, pero importante. Surge una sensación contradictoria incomoda. Sabe que no quería irse, pero necesitaba hacerlo. Era inevitable. Por tanto, emprendió un camino, una ruta.  Lleva dos días en alta mar. Sin reservas. Sin conservas. Sin ningún bebibible o comestible cerca.
<b>Opciones:</b>	1- Pescar, 2-Cazar.
<b>Objeto:</b>	Utilice una piedra pequeña, en dimensión y altura, que lo obligue a estar anclado a un espacio fijo, sin gran posibilidad de desplazamiento. La sensación para el que observa es la de un desequilibrio constante. Vértigo. Riesgo... que usted debe equilibrar. Aun estando muy cerca al piso, su acción debe producir la sensación de desequilibrio infinito. meditación interrumpida en un rascacielos.
<b>Herramienta:</b>	Premisa fundamental: economía del objeto accesorio. Para el desarrollo de su acción solo puede contar con elementos básicos: Punto y línea: componiendo en un plano. Cuerdas pocas, palos pocos, etc.

*1 Estudio del viaje de supervivencia (Valderrama, 2018)*

El pretexto dramático “Estudio viaje de supervivencia” convoca a sobrevivir en un determinado momento luego de un suceso específico allí definido: un adiós pasajero, este suceso invita a la construcción de un tránsito de espacio tiempo, en tanto se debe decidir a qué o a quién se despide, para que dicha acción lleve la situación al punto de emprender el cambio encaminado a la supervivencia en condiciones adversas, teniendo en cuenta que en la convención del lugar no se tiene mayor alcance de salida. Cuando se convoca a la acción se puede identificar el conflicto dramático al que suscita la acción y el pasado de la acción, dado que determina fuerzas en pugna de la condición humana haciendo referencia a sentimientos o emociones, anhelos o deseos que le hacen vulnerable ante una situación que muta. Pese a la situación contradictoria se mantiene una voluntad férrea para alcanzar un objetivo el cual debe definir la creadora al momento de su resolución.

Adicionalmente, el material recibido invita a pensar en lo que podría ser la noción de desequilibrio, que relacionado con las características físicas mencionadas en el pretexto respecto al objeto tiene consigo un elemento de índole simbólico (piedra) el cual la creadora debe llenar de sentido en la acción creadora. Para dominar dicho desequilibrio se debe tener presente que no se refiere solamente al dominio físico sobre el objeto, sino que el pretexto en sí mismo propone la situación contradictoria de la acción, la cual debe provocar en el espectador “Vértigo, desequilibrio y riesgo”. Y dirige de manera casi directa el pensamiento creativo hacia la construcción de sentido dado que el cuerpo es puesto en unas condiciones específicas, que no apelan al desarrollo desde la ejecución técnica sino por el contrario al desarrollo desde los enunciados allí propuestos.

### Descripción de la escena ejecutada.

Una mujer de espaldas acurrucada canta:  
 Cuando canta el gallo negro es que ya se acaba el día  
 ¡Si Cantara el gallo rojo otro gallo cantarí!  
 ¡Ay! Si es que yo miento

Que el cantar que yo cante lo borre el viento  
(Fragmento. "Los gallos" Ferlosio Sánchez chico)

Se levanta dando un giro y poco a poco se ve una marioneta atada de sus pies. Mujer y marioneta caminan juntas hacia el proscenio de lado izquierdo donde encuentra una pequeña armella atada con un hilo que atraviesa el espacio de lado a lado en la parte delantera, la marioneta, toma la armella, y poco a poco comienza a enrollar el hilo en su brazo hasta que a sus manos llega un barco de papel hecho de mapa viejo, lo toma entre sus brazos y cae al suelo en un sueño profundo.

La mujer hace un retorno diagonal a una corta distancia de la marioneta y el mapa quedándose lentamente dormida (Pausa). En crescendo se escucha una canción:

Siempre oí las historias de los hombres  
Y canciones de viejos marineros  
De las olas adentrándose en las calles  
Y los cerros derrumbándose en el puerto  
Yo recuerdo que mi abuelo siempre quiso  
Abrazar la dureza de las piedras  
La nobleza de madera, el viejo roble  
Se elevó en medio de un abismo.

(Fragmento. "Historias de los hombres". La Burning Caravan)

El sombrero siendo manipulado por la mujer despierta luego de estar posado sobre la cintura de ella. Observa. Al terminar la canción, el sombrero cae lentamente sobre la cabeza de la mujer. Ella despierta de un sueño profundo, apoyándose de un palo se levanta, camina hacia el barco representado con unas botellas de vidrio, saca de su bolsillo una pluma que parecía antes no existir. Se dispone y sube sobre el barco. Rema una, dos, tres, cuatro, hasta cinco veces. Al estar en medio del mar toma el silbato, silba con fuerzas (pausa) nadie responde. Del otro lado, observa algo a la distancia toma su sombrero y eleva su mano que al lapso de un corto tiempo cae lentamente. Con la desolación en su rostro bebe un poco de agua y justo en ese momento se oye el silbar de un barco, ella rápidamente se levanta, toma su silbato intentando una vez más. Toma una botella que le sirve como catalejo y observa a un lado y al otro, encuentra una botella de vidrio donde anteriormente estaba el barco de papel, se dispone a pescarla. Toma el palo que tiene consigo una cuerda, la lanza una dos y tres veces hasta atraparla. Una vez conseguido observa que dentro trae un mensaje difícil de descifrar.

*Registro Fotográfico: 23 de febrero 2018*



*Marioneta de papel*

*El remar del marinero sobre las botellas*

## 2. Estudio de la Huida

ESTUDIO DE LA HUIDA	
<b>Lugar:</b>	Laberinto de esos invisibles e infinitos que solo ve usted y confunde al que observa, no sabe si es laberinto de selva, de muros de fuego, de agua o de piedra. De rejas de mangle de asfalto de caña.
<b>Pasado:</b>	Aquel que no tiene vuelta atrás, pero que determina el sentido total de la urgencia.
<b>Acción:</b>	Algo vio, algo supo, algo olfateó, algo pensó, algo vivió, algo sintió que no debía haber visto conocido olfateado vivido pensado o sentido. Ahora solo debe huir, escapar de aquello que lo persigue y casi toca sus talones.
<b>Opciones:</b>	Correr, nadar, saltar, callar todas las anteriores.
<b>Objeto:</b>	Una pequeña tula, ningún otro usted su cuerpo ante un laberinto inmenso. Imágenes las que quiera.
<b>Utilería:</b>	Antes de escapar solo pudo empacar una pequeña tula con lo más importante sabe que no va a regresar pronto, mejor intuye que no va a regresar nunca.

*2 Estudio de la Huida (Valderrama, 2018)*

El presente pretexto dramático “La huida” tiene como principio en su enunciado la construcción de un laberinto de cualquier índole artificial en el que sus encrucijadas tiene el papel de confundir desorientar el ojo del espectador, pues dicho lugar nunca será enunciado como laberinto pero si tendrá bifurcaciones que harán alusión a lo citado en las opciones de desarrollo, en donde el desafío

puede centrarse en recorrer el camino que puede tener como finalidad proteger o evitar que algo o alguien salga de ese lugar, lo que podría provocar la confusión frente a lo que acontece “En el laberinto uno no se pierde, se encuentra, en el laberinto, uno no encuentra al minotauro, se encuentra a sí mismo” (Hermann Kern) Sin embargo, se propone la huida, como escape a un conflicto de algo o alguien, dicha reacción podría estar vinculada al deseo de alejarse de aquello que genera perturbación.

Por otro lado, al aclararse en el pasado que no hay vuelta atrás podría asumirse esta posición, como la decisión más racional respecto al pasado de la acción, dado que la lógica del enunciado indica de entrada que tiene que huir de ese lugar para ponerse a salvo.

Ahora bien, lo que respecta a la utilería y objetos aumenta la dificultad, en vista de que cada elemento puesto allí puede adquirir un sentido relevante para definir el lugar al que se dirige, las necesidades que prioriza, los objetos que le son importantes en reacción a lo que se enfrenta anteriormente.

### Descripción de la escena ejecutada

Se parte de la premisa del laberinto que propone el pretexto recibido para la creación total de la escena de la siguiente manera:

Una mujer lee una carta, el viento intenta arrebatársela de las manos dejándola a ella toda de cabeza (Pausa). Ella insiste en tomar la carta, con sus manos deslizándola lentamente por su cuerpo se dirige a guardarla en su libro. Allí encuentra un papel rojo, lo rompe con rabia y justo en el momento en que decide cerrar aquel libro, el papel vuelve a aparecer. Asustada venda sus ojos y parece entrar en un laberinto. Sus pies abren y cierran el libro sigilosamente su cuerpo va y viene en diferentes formas. Cada acercamiento al él parece un reencuentro con alguien o algo. Un abrazo al aire la llevan a tomarlo con firmeza entre sus brazos. Es como si algo quisiera salir de aquel libro viejo. Un pájaro que vuela sobre su cabeza, un mar a la distancia que observa través de un telescopio. Se estremece y su cuerpo da vueltas y vueltas, y sus pies quedan apuntando al cielo como flechas, en diferentes posiciones y variadas ocasiones. Descubre sus ojos en medio del laberinto, intenta leer nuevamente el libro y mantenerse, cae subitamente en el suelo con el libro sobre un pie y observa nuevamente por el ojo del telescopio. No está sola.



### 3. Estudio Habitar el Silencio

ESTUDIO HABITAR EL SILENCIO	
<b>Acción:</b>	Soportar el silencio. Recorra a sus hábitos cotidianos ¿Qué suele hacer cuando se siente invadido por la soledad? ¿Cómo habita el silencio? Ese silencio que es incómodo para usted
<b>Lugar:</b>	Indeterminado. Espacio vacío. No decorados.
<b>Pasado:</b>	Luego de una discusión acalorada con alguien, o si lo prefiere, luego de una charla deliciosa con ese alguien, no hay más que decir. Silencio. Vacío.
<b>Opciones:</b>	1- Cantar. 2- Hacer música con lo primero que encuentra cerca. 3- Bailar. 4- Lo que usted quiera inventar.
<b>Objeto:</b>	Su cuerpo se encuentra como suspendido en un espacio inmenso. Usted está sobre, dentro de una caja que lo contiene.
<b>Utilería:</b>	Palos de diversos tamaños. Cuerdas. Piedras. Elementos rústicos y primitivos

3. Estudio habitar el silencio (Valderrama, 2018)

El desarrollo de este pretexto dramático “Estudio del sonido. Habitar el silencio” Introduce el silencio como posibilidad creativa y lugar habitable que puede utilizarse para establecer comunicación y construcción de sentido. Aquí, se enuncia el silencio a partir de preguntas que invitan a hacer memoria sobre la propia experiencia, convoca a la reflexión sobre la reacción en una situación específica – la soledad - Ahora, el pasado de la acción propone dos rutas de desarrollo completamente opuestas, que puestas en relación con las preguntas enunciadas determinan la reacción sobre la acción situada.

Por otro lado, el pretexto propone un lugar indeterminado lo que podría hacer referencia a un espacio desconocido, incierto o impreciso en el que la creadora se ve en total libertad de definir o no. Sin embargo, el objeto enunciado evoca a una caja, caja que puede ser interpretada como lugar de acción dado que sitúa a la creadora en un espacio específico, ya la manera de interpretar dicho objeto o relación que pueda establecerse dentro de la resolución, podrá o no estar justificada desde las acciones del pretexto o las opciones que brinda.

#### Descripción de la escena ejecutada

Una mujer camina, líneas verticales y horizontales marcan su desplazamiento, su velocidad varía al igual que su destino. Observa curiosa el instrumento. Interpreta una melodía.

#### Reflexiones de contraste

En la primera parte de este documento, situábamos la producción de la obra de arte, en su aspecto técnico y poético, como lugar para la construcción de sentido, de conocimiento. Profundizando en esta aproximación, podemos avanzar en la definición del hecho poético comprendido como “el conjunto de componentes constitutivos y sistemáticos del ente poético en su doble articulación de producción y producto:

(...) Proceso, técnicas, directrices conceptuales y materiales que constituyen el proceso del ente poético (...) como generador de sentidos.” (Dubatti, 2012, p 62). Insistimos en que la producción y problematización de conocimiento en el arte tiene que ver directamente con la producción de sentido, en otras palabras una toma de decisión de la investigadora-creadora respecto a lo que, aun de manera preliminar e intuitiva, quiere enunciar en el hecho escénico. Así mismo, una toma de decisión respecto a los elementos externos e internos que integra para hacer efectivo el acto comunicativo que busca enunciar.

En este sentido, indagar los elementos constitutivos de la *poiesis* productiva, en su primera fase, implica analizar asuntos específicos asociados a lo que podríamos comprender como los “materiales” y “técnicas” -esta última en su sentido básico-; esto debido a que aún no concluye el “proceso” en su totalidad, y no se materializa lo que podría llamarse una “directriz conceptual”, que para el presente proyecto de investigación, más que directriz termina consolidándose en una toma de decisión de un contenido didáctico que será descrita en la siguiente Etapa.

A continuación se expondrán, preliminarmente, los hallazgos obtenidos en cada uno de los abordajes realizados frente a los tres pretextos resueltos en la primera etapa de este proyecto. Dichos hallazgos se estructurarán en dos grandes contenedores de lo poético productivo, *los materiales* entendidos como aspectos de orden concreto y abstracto vinculados en la resolución que hace la investigadora creadora respecto a cada pre-texto recibido; aquí se referencian asuntos relativos a la acción dramática, el carácter, el espacio, los objetos escénicos y la música. Por su parte, *las técnicas* -como ya se mencionó en su acepción reduccionista del instrumento que manifiesta un saber hacer-, revisarán el uso de aquellos principios técnicos, en su mayoría, devenidos del circo.

### Reflexión 1. El Viaje de Supervivencia

Dentro de la exploración realizada para resolver el pretexto dramático recibido, podemos ver que dicha exploración acudió a elementos técnicos como la marioneta, las botellas de vidrio, el bastón, el pito y vestuario para construir relaciones y sentidos de un espacio escénico, el cual es asumido por el enunciado del pretexto. Vale reconocer que en esta exploración no se utilizó la palabra hablada, sino que se acudió a los elementos-objetos para construir relaciones, sentidos ficcionales y ser llevados a la exploración escénica.

#### Carácter.<sup>4</sup>

En esta exploración, el carácter de quien se expresa no era determinado ni por el pre-texto, ni por la creadora, no existía ninguna intencionalidad concreta de representar un personaje que excediera en su dimensión existencial a la creadora misma. Sin embargo, en la resolución ejecutada se logra asociar la referencia a un *marinero* como posible personificación. Esto sustentado en tres motivos: el primero relacionado con la condición espacial provocada en el pre-texto “Lugar: En medio del mar. A la derecha agua a la izquierda, al frente y atrás AGUA.NO, hay tierra a la vista” (Valderrama, 2018) . El segundo, relacionado con la canción elegida, “Historias de los hombres de la Burning Caravan”, que materializaba en la escena la alusión a un espacio ficcional concreto: el mar. Y, finalmente, el atuendo utilizado, que en su primera aproximación remitía a la configuración de un sistema de significación alrededor de un “Marinero” que decide irse sin conocer su destino, adquiriendo un poder expresivo e interpretativo que se desarrolla a lo largo de la escena debido a las acciones y objetos que determina utilizar la creadora.

---

<sup>4</sup> Si bien, podría comprenderse el carácter como “la ilusión de una persona humana, constituida por un conjunto de los rasgos físicos y morales (...) sometidos a la acción.” (Pavis 2000.p, 63), podemos además de situar dicha comprensión en el sujeto que responde a lo que existe predeterminadamente en asociación a un personaje, a aquel sujeto que existe o puede llegar a existir en la construcción del creador que ejecuta la acción, en definitiva, al sujeto configurado por unas características y cualidades que le son propias al personaje ficcional, o al ser a que ejecuta y/o representa la acción.

## *Objeto escénico<sup>5</sup>.*

Marioneta y barco de papel: Es elaborado con un mapa viejo y se presenta como el objeto pescado por la marioneta de papel. Ella establece la primera relación en términos de abstracción espacial, debido a que construye una acción que se repite a través de un objeto en un mismo lugar, como si tratase de una imagen espejo. Esta, altera la perspectiva visual entre el marinero y la marioneta en la acción de escogida -pescar-. El barco es armado con un mapa, que luego de ser atrapado por la marioneta es tomado por el marinero, esto podría de manera intuitiva estar estableciendo la ruta que debía tomar por el contrario una imagen en espejo del destino que le esperaría al marinero.



Hilo: Funciona no solo como objeto para movilizar el barco, sino que además permite delimitar el espacio escénico en tanto comienza el desarrollo de la escena.

Sombrero: Este objeto es utilizado para hacer una convención relevante en la exploración escénica debido a que cobra representación la presencia de un ser que suscita a la figura humana, de manera ausente. El sombrero ocupa un lugar de abstracción en tanto transforma su uso convencional y se utiliza como objeto estético, es decir, construye sentido poético en su manipulación para hacer presente una entidad humana en la escena.



Botella: Este objeto, es escogido por las cualidades que se proponen dentro del pretexto dramaturgico, "Utilice una piedra pequeña, en dimensión y altura, que lo obligue a estar anclado a un espacio fijo, sin gran posibilidad de desplazamiento. La sensación para el que observa es de un desequilibrio constante" (Valderrama, 2018.). Por lo anterior, la botella posibilita generar la convención del lugar y el objeto en el que se encuentra el marinero -Un barco sobre mar abierto- dicha convención se hace comprensible solamente cuando se ejecuta la acción de remar sobre el elemento, el cual resuelve la premisa del pretexto. Además, permite construir múltiples convenciones durante su uso: un mar abierto, la botella se aísla del uso convencional y se configura construir la convención de barco y posteriormente un catalejo.

Palo de madera: Al igual que la botella el palo de madera es utilizado de variadas formas, sirve de remo cuando el marinero sube sobre el barco y como caña de pesca, al tener una cuerda y pinza de agarre que posibilita atrapar la botella a la distancia.

---

<sup>5</sup> Se comprende como objeto escénico todo lo que puede ser manipulable y adaptable por el actor. "El objeto sitúa la representación y puede ser puesto ya sea como decorado, como accesorio o como obra plástica (Pavis, 2000, p.190) En ese orden, el objeto tiene la posibilidad de hacer metamorfosis de su significado y utilidad para manifestarse como signo escénico, es decir, muda en formas variadas que cambian el sentido propio de su existencia. Esto se determina por la acción que desarrolla el actor, en tanto interviene el objeto utilizado, que durante el desarrollo de la situación permite representar cualquier tipo de abstracción para provocar asociaciones mentales del mundo real en relación al espacio escénico construido.

### Música.

La canción aquí utilizada “Historias de los hombres” de la Burning Caraban potencia la sentido de la acción desarrollada con el sombrero debido a que no solo acompaña la situación del despertar del sombrero como un ente ausente, sino que también genera un efecto de contrapunto<sup>6</sup> lo cual permite potenciar la construcción semántica de la acción desarrollada -“ El sombrero siendo manipulado por la mujer despierta luego de estar posado sobre la cintura de ella. Observa”-. En este momento, la canción comienza de la siguiente manera “Siempre oí las historias de los hombres, Y canciones de viejos marineros. Yo recuerdo que mi abuelo siempre quiso, Abrazar la dureza de las piedras (...)”. Este primer enunciado de la canción, permite identificar y definir la presencia o ausencia de un ser al que el sombrero hace referencia: un abuelo, pero que en la creación no tiene aun mayor relevancia.

### Espacio.

Este apartado, está conformado por diferentes formas de construir el espacio escénico: espacio objetivo exterior, espacio interior o ficcional, y espacio invisible,<sup>7</sup> determinadas por su convergencia en el lugar donde se lleva a cabo la acción escénica.

Espacio objetivo exterior: En este caso el espacio donde se desarrolla la acción es un salón dentro de las instalaciones de la Universidad Pedagógica nacional en la sede de la Licenciatura en Artes Escénicas. Allí los objetos se acomodan armando un rectángulo que establece su división entre espectador (Ángela Valderrama) y el lugar de representación. Dicha división se da por: 1 El hilo que ubicado en el proscenio y la ubicación del reproductor de sonido con una mesa y una silla para disponer al espectador en su lugar de receptor.



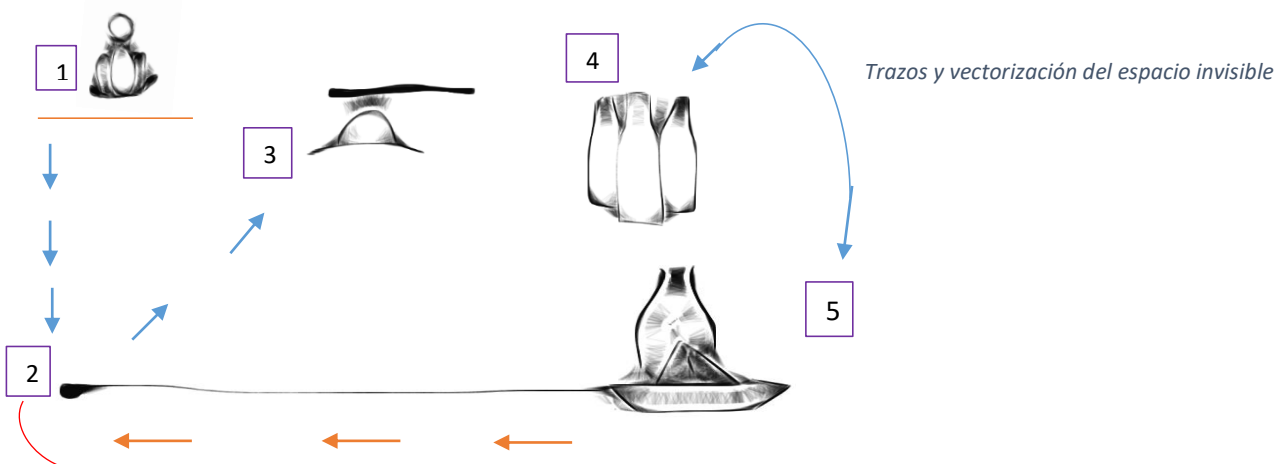
Espacio interior o espacio ficcional: Se apropia el lugar propuesto por el pretexto y se hace evidente cuando el marinero sube sobre las botellas y rema, dado que construye una distancia que posibilita la

<sup>6</sup> Contrapunto: pertenece a una de las funciones que cumple la música dentro de la puesta en escena para comentar la acción que desarrolla el actor o por medio de un objeto. (Pavis, pág. 150. 2000)

<sup>7</sup> **Espacio objetivo exterior:** Corresponde al lugar inscrito en la ciudad en donde se realiza la representación y el modo en que se dan o no las marcas de separación entre el escenario y la sala – “Espacio escénico” – “Espacio liminar”. (Pavis, 2000, p 160). **Espacio interior o ficcional:** Hace referencia al lugar falto de realidad, susceptible de figurar (Pavis, 2000, p.163) Este espacio lo determina la representación, a partir de los objetos, la acción empleada y la palabra enunciada. **Espacio invisible:** “Se establece por la vectorización en el desplazamiento dentro de un espacio tiempo determinado” (Pavis,2000,p.159) es decir, que refiere al trazo en el espacio de un vector a otro en el cual conciernen velocidades, frecuencias y ritmos.

percepción entre las superficies evocadas por la convención realizadas con el elemento de las botellas y el palo de madera

Espacio invisible:



**Trazos del espacio invisible.**

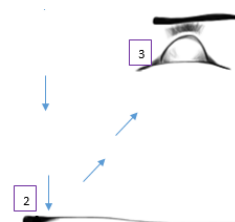
1 Acurrucada, canto. Tomo la marioneta de las manos. Me levanto girando lentamente por la izquierda.



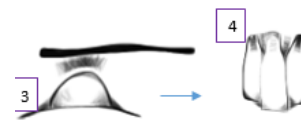
2 Camino con la marioneta hacia el proscenio de lado izquierdo, la marioneta observa la armella, toma la armella, comienza a halar el barco hasta que este llegue a las manos de la marioneta. La marioneta lo abraza y queda recostada sobre el suelo.



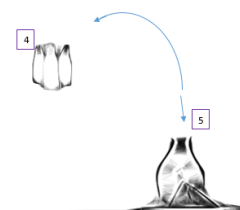
3 Camino hacia donde esta el sombrero y el palo. Ubicada frente del palode madera, tomo el sombrero con la mano derecha, acostada pongo el sombrero sobre mi cintura. Suena la canción, manipulo el sombrero como si despertaras, al terminar la canción, pongo el sombrero sobre mi cabeza. Despierto, tomo el palo y me levanto.



4 Subo sobre las botellas, remo con el palo 5 veces. Pausa. Tomo el silbato silvo como si buscara ayuda, sigo girando sobre las botellas para quedar en un cambio de frente, tomo el sombrero con la mano y extendiendo el brazo hasta queda completamente estirada, me acurruco y muevo la mano como si estuviera sumergiendola bajo el agua, me levanto y termino el giro sobre las botellas, pausa, observo hacia abajo y tomo una botella para usarla como catalejo, obervo a un lado a otro y a una corta distancia, observo la botella que lleva consigo un mensaje dentro, suelto la botella poniendola nuevamente sobre el suelo, con el palo desenrrollo la cuerda enrollada.



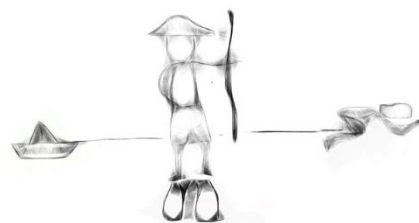
5 Intento pescar hasta lograrlo. Una vez conseguido leo en voz alta el mensaje que lleva dentro la botella encontrada.



## Acción dramática.

El acro dramático de la acción que si bien no es muy claro en terminos de contenido, si logra situar un tránsito concreto de resolución frente a la acción y pasado de la acción del pretexto: Dormir, soñar y despertar, como acciones que desatan el conflicto interno del adios, adios que queda en la pregunta no resuelta ¿A dónde llega el marinero luego de encontrar el mensaje en la botella?.

Si bien desde el inicio, el pretexto se sitúa a partir del tránsito: “El relato pasajero de una despedida. De un movimiento. De un cambio. De un presente que conoce el ciclo que se cierra y vislumbra el que vuelve a empezar.” (Valderrama, 2018) Esto, se intuye cuando la marioneta cae dormida y atrás se refleja a modo de - zoom cinematográfico- , la misma posición del marinero dormido con el sombrero, que al despertar vislumbra ese volver a empezar, emprendiendo el viaje sobre el mar. Además, otro de los factores importantes de la acción en esta exploración es la que se propone sobre el trabajo en detalle de la acción, debido a que la acción inicial desarrollada con la marioneta recae como un leitmotiv<sup>8</sup> en el marinero que independientemente de la manera en que es ejecutado sitúan el mismo tránsito mencionado



## Elementos técnicos<sup>9</sup>

Dentro esta primera exploración desarrollada para la propuesta escenica, se decide trabajar a partir de: El canto, la manipulación de objetos y el equilibrio de la siguiente manera.

El canto: Se presenta como un decorado acústico que introduce la acción dramática, es decir la canción utilizada “*Gallo Negro*” no brinda mayor información de lo que va a acontecer en el desarrollo de la escena. Sin embargo, si logra establecer un inicio contundente de la misma o posible introducción de desarrollo temático, esto último podría llevarse a cabo, si se desarrolla un estudio con profundidad sobre la canción para encontrar su utilidad significativa, así, el canto podría aportar o ayudar a determinar la situación que se llevaría a cabo con mayor claridad

Equilibrio: En el ejercicio práctico de la investigación para establecer diálogos entre las los elementos técnicos del circo y la dramaturgia, se establece, que para que la técnica sobre pase los niveles de la virtuosidad debe pensarse y trasladarse a lugares de significación en la escena. Por este motivo, es que en este proceso creativo se buscan objetos que permitan no solo la creación de convenciones sino tambien la ejecucion técnica. Por ejemplo, para el desarrollo de este pretexto, el objeto de las botellas -Objeto de la cotidianidad- es utilizado para desarrollar la técnica del equilibrio sobre botellas de vidrio, la cual ya tiene unas características y cualidades específicas en lo que respecta a la ejecución física y dimensión del objeto dentro del principio del equilibrio en el circo tradicional<sup>10</sup>. Sin embargo, es importante aclarar que aquí dicho objeto es utilizado con fines poéticos, no meramente de desarrollo técnico.

El elemento escogido se da por las cualidades que debe reflejar el objeto, enunciado en el pretexto dramaturgico: “La sensación para el que observa es la de un desequilibrio constante. Vértigo. Riesgo (...) que usted debe equilibrar. Aun estando muy cerca al piso, su acción debe producir la sensación de desequilibrio

<sup>8</sup> El leitmotiv en este proyecto responde a la acción gesto o figura retórica que se repite una y otra vez durante la obra.

<sup>9</sup> En la contemporaneidad de las artes, los elementos técnicos de las artes circenses (Equilibrio, acrobacia, manipulación de objetos, entre otros) dialogan y transitan de manera simultánea con otros lenguajes artísticos, la danza, el teatro, la música, artes plásticas y visuales para llevar a cabo producciones artísticas que potencien las puestas en escena desde la composición escénica.

<sup>10</sup> Lo que atañe al aprendizaje de las técnicas de circo establece según la línea de trabajo modos de práctica específicos para que el cuerpo a través de la repetición se acople y sea moldeado a la técnica que él sujeto desarrolla.

infinito, meditación interrumpida en un rascacielos. “ (Valderrama, 2018). Esto permite que el pensamiento no este solamente dirigido a la ejecución técnica, o al desarrollo espectacular, sino, por el contrario la técnica desde este momento comienza a establecer un diálogo con la propuesta estética de aquel marinero que emprende un viaje a mar abierto. Cabe resaltar, que para que eso se de, sí es necesario tener un dominio sobre la práctica para que tanto la técnica como el objeto utilizado para su desarrollo puedan ser explorados con mayor afinidad y tranquilidad

Manipulación de objetos: Ahora bien, en lo que respecta a la manipulación de objetos, se observa interés por desarrollar la profundización técnica, dado que su ejecución en la creación preliminar da cuenta de la falta de dominio. No se puede pensar que los objetos ocupan un lugar pasivo en la escena, por el contrario ellos también generan acontecimientos. El sombrero, la marioneta son objetos que que pasan de ser comunes a ser objetos virtuosos y poéticos gracias a la re-significación que les es dada en la exploración. Sin embargo queda esbozado y no se desarrolla, debido a que se manifiesta el desconocimiento del saber técnico



\*\*\*

Durante esta primera exploración y resolución, en la creación escénica se reafirma y se evidencia la funcionalidad de la técnica como el saber hacer que permite llevar a cabo una idea. El saber técnico aquí es puesto no solo como el medio de ejecución o resolución frente una acción en la escena, sino, por el contrario, comienza a establecer diálogos con los elementos a los que se les transpone el principio técnico. Lo que concierne al trabajo sobre cualidades expresivas del gesto para la producción artística, permite identificar y reconocer que el desarrollo técnico no atañe solamente a las cualidades del gesto<sup>11</sup> o los modos de desarrollo del intérprete, sino también a la investigación y exploración previa que la creadora realiza con y desde los objetos, los cuales son mediados por un pretexto que propone unos lugares de enunciación y construcción de sentido a partir de la acción los cuales apelan a la toma de decisión. La construcción de sentido en la técnica se da a partir de la interpretación y comprensión que establece la creadora sobre el material recibido, lo que le permite transponer el lenguaje para construir un lenguaje poético, el cual se convierte en todo un sistema de significación<sup>12</sup>. Si los signos construyen sentidos es importante reconocer que estos pueden ser representados a través de sonidos, gestos, objetos, etc. los cuales reconstruyen, estructuran y comunican un universo determinado, debido a que desempeñan un papel comunicativo que aporta o potencia en la creación escénica. Es por esto, que la investigación sobre el elemento técnico permite no solo afinar la percepción del

---

<sup>11</sup> Calidad del gesto aquí es comprendido a partir de los Dinamo ritmos del teatro gestual elementos técnicos del actor diseñados por Decroux para comprender cómo el uso sintáctico del movimiento transforma una acción cotidiana en una acción representativa con múltiples sentidos semánticos. Es decir, codificaciones de movimiento en 5 cualidades de movimiento que alteran el tiempo de la acción Hernández (2016) *"Hacia una semiótica del teatro gestual."*. Pensamiento palabra y obra

- ♣ Resonancia: Dosificación fluida y suave del movimiento
- ♣ Antenas de caracol: Movimiento que va y vuelve a su punto de partida
- ♣ Toc Global: Movimiento estático impulsivo
- ♣ Vibración: Dos fuerzas opuestas, el desequilibrio y la resistencia
- ♣ Estacato.: Movimiento corto fragmentado o entre cortado.

<sup>12</sup> El sistema de significación responde a la construcción del lenguaje, que en cuanto hecho significativo se emplea para representar, estructurar y comunicar el mundo.

movimiento, su ritmo y sus apoyos, sino también su capacidad de significación en un espacio tiempo determinado, lo que hace que los objetos sean equivalentes a los intérpretes y no se subordinen el uno al otro.

## Reflexión 2. La Huida

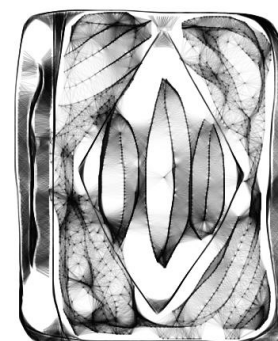
### Carácter.

En el desarrollo de este pretexto no existe pretensión alguna ni aproximación a la alusión a un personaje, es la creadora proponiendo a partir del movimiento acrobatico, la exploración de sensaciones y estados de riesgo corporales de manera constante.

### Objeto escénico.

Libro: La creación y exploración con el libro, comienza a ser pensando por la creadora a partir del cómo trasponer la técnica más allá de la mera ejecución. Dentro de los entrenamientos realizados con la maestra Sofía Monsalve. Se propone la creación teatral a partir de un objeto de selección individual que tenga un significado importante para la creadora con el que se pueda experimentar posibilidades de movimiento en el objeto y con el objeto, además de encontrarle transformaciones, es decir, trasponer el uso y significado mismo del elemento a otros lugares de significación por ejemplo la escoba que se convierte en caballo de juguete o en este caso el libro que se convierte en telescopio, mariposa, el remo de un barco, latir del corazón, entre otros.

Aquí se acude a esta metodología de trabajo para resolver el pretexto dramático *Estudio de huida*, porque la idea de resignificar el objeto en la escena de múltiples maneras puede ayudar a construir lo que el sujeto ve en el laberinto propuesto como lugar del pretexto recibido. En esa medida, el objeto libro deja de ser mostrado en su uso convencional y pasa a realizar evocaciones a partir de la manipulación que da la creadora, adoptando cada vez un estado de abstracción distinto. Además, se puede identificar una cadena entre cada evocación de manera metafórica porque el libro cambia su identidad, es decir, se convierte en otra cosa a partir de su propia forma.

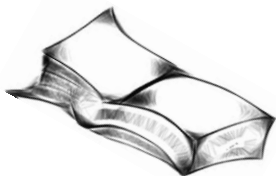


*El libro utilizado para la creación lo obsequió mi abuela, antes de que juntas emprendiéramos un viaje por caminos diferentes. Hoy las páginas de ese libro están llenas de memorias, recorridos sueños y anhelos de un próximo encuentro*

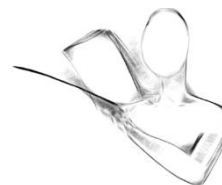
### Cadena metafórica construida con el libro.



*Metáfora Libro telescopio*



*Metáfora Libro mariposa*



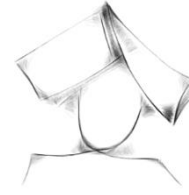
*Metáfora Libro Violín*



*Metáfora Libro corazón*



*Metáfora Libro barco*



*Metáfora Libro casa*

### **Música.**

Se utiliza la canción “Ester de Yan Tiersen”, como acompañamiento del movimiento corporal. Sin embargo, se establecen unas relaciones respecto a la melodía musical y el cuerpo en movimiento, destacando los silencios, cambios de velocidad sonora con el fin de provocar acentuación con el tiempo marcado por la melodía.

Si se observa con detalle la música usada en la escena, se podría afirmar que el sonido también es acción o reacción del movimiento, en tanto el cuerpo responde o no a la melodía de manera intencional, en sincronía o asincronía a la canción, lo cual permitirá ayudar a identificar tensiones e intensiones en el marco de ficción construido alrededor del laberinto.

### **Elementos técnicos.**

En este momento comienza a ser pensada la manera de transitar entre una metáfora y otra, por lo que se decide explorar formas de leer el libro para encontrar la manera de resolver la acción que enuncia el pretexto dramático “Correr, nadar, saltar, callar todas las anteriores” (Valderrama, 2018) el proceso de creación comienza a relacionarse más con el movimiento técnico. Aquí la técnica trasciende de ser el medio para manipular los objetos, sino que pasa a ser utilizada para poner acciones específicas de que provoque la construcción de una situación que haga referencia al lugar y circunstancias de la acción<sup>13</sup>. Estas permitirían identificar el conflicto central que propone el pretexto. “Laberinto de esos invisibles e infinitos que solo ve usted y confunde al que observa (...) algo sintió que no debía haber visto conocido olfateado vivido pensado o sentido. Ahora solo debe huir, escapar de aquello que lo persigue y casi toca sus talones.” (Valderrama, 2018.)

Formas de leer el libro: Se trabaja a partir de técnica de la acrobacia de piso, la cual comienza a ser parte del ejercicio creativo de la siguiente manera: Esta técnica se involucra con el objetivo de construir transiciones a través de elementos acrobáticos que involucran la flexibilidad saltos dinámicos, saltos de impacto y principios básicos de la danza como ritmo, musicalidad y tono muscular, para pasar de una imagen metafórica a otra. Adicionalmente se decide que la construcción de transiciones se de en una progresión de dificultad técnica, debido a que en la construcción en el ámbito circense<sup>14</sup> se construyen secuencias de movimiento de mayor a menor dificultad o de menor a mayor dificultad para generar mayor impacto y a los ojos del espectador. En ese orden se manifiesta la necesidad de consolidar los siguientes elementos técnicos que harán parte de la creación, no solo de la partitura corporal- escaleta de movimiento- sino también comenzar a explorar la subpartitura que responde a lo que hay detrás de la partitura corporal, es decir, aquello que apela a los lugares de interpretación sobre la acción.

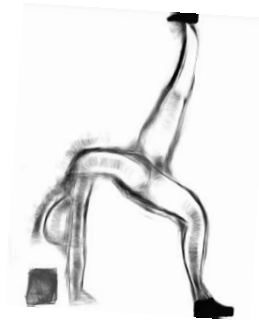
---

<sup>13</sup> La situación dramática produce inicialmente la sensación de contener una contradicción (...) vinculado a la tensión, una expectativa y dialéctica de las acciones. (...) la situación dramática procede al diálogo donde se alternan descriptivos y dialécticos a nuevas situaciones. (Pavis, 1996, p 425)

<sup>14</sup> Se comprende el número de circo como las partes que componen el espectáculo de circo, por ejemplo, número de trapecio, número de acrobacia, número de cuerda lisa, entre otros.



Spagat



Arco pasada en Mini Kelly



Gacela



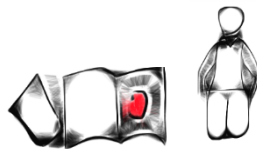
Escorpión



Invertida sobre codos

## Espacio.

Espacio objetivo exterior: Se mantiene la dimension espacial, del pretexto anterior. Permitiendo evidenciar el interés de la creación hacia la constitución de un espacio convencional de representación, donde se destina un lugar específico tanto para el actor como para el espectador, a esto se suma el nivel de proximidad que establece la creadora con el espectador y se da con el fin de establecer una mayor y mas cercana relación, en terminos sensoriales, emocionales e intelectuales, aunado a esto, el hecho de declarar el marco de representación espacial determina una decisión respecto al lugar espacial de recepción para el espectador. Por lo que emergen las siguiente preguntas ¿Para que tipo de espectador está creando? ¿A qué nivel o con que dirección observara el espectador la producción artística si se determina una espectación frontal?

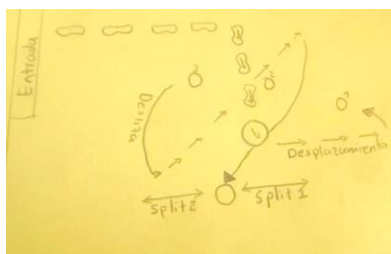


Espacio de representación y espacio para la espectación

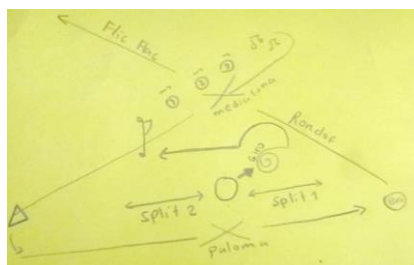


Espacio interior o espacio ficcional: El pretexto dramatúrgico propone la construcción de un espacio interior que provoque confusión al espectador “Laberinto de esos invisibles e infinitos que solo ve usted y confunde al que observa, no sabe si es laberinto de selva, de muros de fuego, de agua o de piedra. De rejas de mangle de asfalto de caña.” (Valderrama, 2018). Las premisas de los lugares permiten identificar un espacio falto de realidad en tanto los desplazamientos generan una relación kinésica del cuerpo con el espacio, haciendo referencia a que los movimientos corporales que configuran el espacio. Estos, pueden tener o no tener una intención definida por quien interpreta y ejecuta. Sin embargo, existe un grado de dificultad que refiere al hecho de tener los ojos vendados. Se puede afirmar que la creación establece una relación directa del propio cuerpo con el espacio ya sea por la postura, los gestos corporales o las expresiones en el rostro, los cuales establecen direcciones, calidades de movimiento y ordenamiento articular.

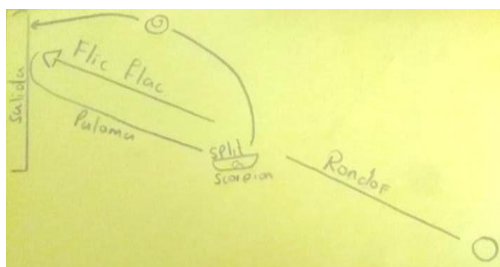
Espacio invisible: El lugar como laberinto configura la planimetría espacial que tiene la escena. El pretexto lo propone específicamente como un laberinto invisible que solo el intérprete logra visualizar. Esta premisa dada en el pretexto dirige la perspectiva al trazo del cuerpo sobre el espacio, el nivel de riesgo en la ejecución técnica probando los ejercicios acrobáticos con los ojos vendados para así poder resolver la huida de un lugar que es claro para la creadora, pero es confuso a los ojos del espectador de la siguiente manera:



*Vectorización primera parte del laberinto*



*Vectorización segunda parte laberinto*



*Vectorización tercera parte del laberinto*

Partitura de movimiento:

- |   |  |
|---|--|
| <ol style="list-style-type: none"> <li>1. Entra caminando</li> <li>2. Transición brazos</li> <li>3. Tres pasos Rollo atrás, señala.</li> <li>4. Salto.</li> </ol> | <ol style="list-style-type: none"> <li>5. Abre libro con pies, paso página. Cierro libro Spagat</li> <li>6. Split, Split.</li> <li>7. Libro telescopio.</li> <li>8. Giro. Corazón.</li> <li>9. Libro arco. Mini Kelly.</li> <li>10. Media luna.</li> </ol> |
|---|--|

- |  |                      |
|--|----------------------|
| 11. Libro Escorpión.                     | 15. Flic flac        |
| 12. Libro violín.                        | 16. Rondof Flic flac |
| 13. Media luna con giro. Paloma.         | 17. Escorpión piso.  |
| 14. Transición Cámara dedos. Mira libro. | 18. Telescopio.      |
| 19. Salida                               |                      |

### Acción dramática.

El desarrollo de la partitura se da en diferentes velocidades y calidades las cuales permiten determinar el transito de la acción dramática: cuando se abre el libro y se realiza la acción de leer con los ojos vendado la calidad de movimiento con la que se continua la acción de un golpe fuerte y rapido, lo cual podría responder a la resolución dada a la situación de la acción propuesta en el pretexto. “Algo vio, algo supo, algo olfateó, algo pensó, algo vivió, algo sintió que no debía haber visto conocido olfateado vivido pensado o sentido.” (Valderrama, 2018) Sin embargo, ella continúa abriendo y cerrando el libro en repetidas ocasiones como transitando de un lugar a otro dado por las imágenes metafóricas representadas con el objeto, un libro, una mariposa, un barco, etc. De lo que podría intuirse que dicho libro es el medio de escape al enunciado dado, sin embargo este enunciado no se es resuelto en la escena ejecutada, por lo que emerge la pregunta ¿Qué es lo que lleva el libro para ser este el motivo de escape y objeto que persige la mujer entre una acción y otra? Si la acción dramática hace referencia a los acontecimientos desarrollados durante una situación, donde se manifiesta un principio, un medio y un final (Pavis, 1996). Cuando la situación ya es dada por el pretexto, ¿Cómo el cuerpo comienza a transponer los elementos que sirven de transición de una metáfora a otra para potenciar la imagen significativa con el libro?. Si bien, las premisas brindadas en el material ponen el cuerpo en situación estableciendo un objetivo concreto, este se queda plasmado en el logro de la huida mas no en cómo fue logrado superar lo que vio, pensó o vivió que no debia haber visto, pensado o vivido. Por lo tanto la escena ejecutada no se desarrolla a cabalidad con los enunciados del pretexto dramático.

\*\*\*

Ahora bien, teniendo en cuenta este proyecto busca comprender los diálogos entre la dramaturgia y circo dados a partir de la dimensiones técnicas y poéticas, se visualiza un elemento relevante que responde a la libertad que ofrece el circo en la manipulación de objetos. Si se dijera que el circo contemporáneo refiere a la construcción de invenciones a partir de los elementos técnicos, siempre y cuando exista un control y dominio sin olvidar condiciones de seguridad, se podría afirmar que dentro de la acrobacia se “trasciende” el movimiento y se le da otra dimensión, es decir, en la medida en que la calidad del gesto varia, se profundiza en el trabajo de la presencia y se desarrolla la creatividad<sup>15</sup> para construir sentido, en ese orden el construir sentido desde lo técnico y lo poético hace referencia a la construcción de un lenguaje estético que en el presente proyecto se trabaja a lo largo del aprendizaje y exploración técnica. Durante la búsqueda de movimientos singulares surgen nuevas sensaciones que pueden aportar al trabajo interpretativo, pero este no puede estar suelto. Como se ha mencionado, la ejecución técnica en la producción artística debe establecer diálogos de sentido con la acción, motivo el por el cual se evidencia durante el proceso de producción artística que el creador- interprete se encuentra en un constante riesgo tanto corporal como dramático, teniendo en cuenta que este último responde a los detonantes posibles que permiten llegar al clímax de una situación específica, es decir el punto de mayor intensidad y tensión que posibilita la solución. Que dado, en un sentido

---

<sup>15</sup> Se puede definir la creatividad como una aptitud intelectual caracterizada por la capacidad de plantear una gran variedad de soluciones a un problema, de producir formas nuevas, de imaginar combinaciones novedosas y originales entre los elementos; esta capacidad puede desarrollarse a lo largo de la vida y dará lugar a una producción singular.

didáctico del pretexto<sup>16</sup> cargan en si una función pedagógica, en la medida en que propone a la estudiante diseñar un dispositivo artístico pensando en 4 lugares que lo apelan como creador:

Interprete: Quien desarrolla interpreta y expresa.

Autor: En la medida en que le obliga a organizar sus propios movimientos además de potencializar su lógica interna y su propia dinámica respecto al espacio.

Espectador: Desarrollar la capacidad de auto-observación respecto a los elementos puestos en la en escena que serán determinados a partir de su propia perspectiva, y toma de decisión, será lo que dará sentido al acto escénico. Es por esto que desarrollar esta habilidad de espectador “Auto-observador” del propio proceso permitirá comprender mejor el movimiento tanto físico como poético.

### Reflexión 3. Habitar el Silencio

#### Carácter de la escena:

Para el desarrollo de esta escena se parte de las preguntas a las que invita el pretexto dramático, las cuales apelan a la experiencia directa de la creadora por tanto no surge ni se intuye pretensión de representación ¿Qué suele hacer cuando se siente invadida por la soledad? ¿Cómo habita el silencio?

El silencio, si.. len..cio. En la escuela siempre pidieron hacer silencio. En él habitan los sonidos que no se pueden escuchar, el latido del corazón, el retorcijón de las tripas, el crujir del tejado, la respiración, la hormiga que camina, el grillo que grilla, la abeja que zumba, el aire que susurra, la hoja que cruje, las olas que chocan. El sonido del silencio se desconoce en las mentes ruidosas y parece ser hoy el sonido habitual de la ciudad. En la ciudad, el miedo inunda las calles de cemento, las personas se esconden entre paredes, buses y teléfonos y papeleos. Somos una nueva especie de la civilización, vivimos en silencio.

#### Objeto escénico:

Instrumento musical *Cavaquinho* y botellas de vidrio: La respuesta anterior de las preguntas lleva a la creadora a tomar la decisión de explorar la sonoridad a partir de un instrumento en el cual la soledad cobrar melodía sobre las cuatro cuerdas del *cavaquinho* (Instrumento musical), con el cual, se comienza a construir una melodía. Sin embargo, dentro de su proceso de creación se decide dejar este elemento a un lado en tanto se construye dicha melodía, es entonces cuando se toman las botellas de vidrio como elemento técnico para extraer música del objeto mismo.

#### Elementos técnicos.

Se comienza a visualizar la elaboración de un botellófono, el cual consiste en construir escalas musicales con botellas de vidrio, dicho elemento hace parte de los repertorios de circo tradicional, en donde eran y son utilizados por los payasos como intermedios de los grandes espectáculos. No obstante, en esta exploración esta posible decisión desencadena en otro objetivo no de transición de una escena a otra, sino por el contrario el desarrollo de una situación dramática de una escena, es por esto que técnicamente se debe profundizar en su trabajo y exploración sonora, además del ritmo, disociación rítmica, memoria corporal, que permitan a lo largo del proceso la construcción de una melodía para la escena.



<sup>16</sup> “Apelativo que da la Profesora Ángela Valderrama los materiales, con los cuales los estudiantes desarrollan sus aproximaciones a la escritura dramática. Denominados pre-textos, en tanto los comprende como detonadores de una posterior escritura (...) hacia un texto dramático.” (San Juan, p. 45,2018)

## Acción dramática.

La acción en su inicio establece un conflicto entre el lugar y lo que acontece allí dentro debido a que la acción inicial donde la mujer observa a su alrededor a veras de que nadie esté cerca responde al silencio incomodo propuesto en el pretexto dramático el cual se manifiesta en su cuerpo, bajo la necesidad de no ser escuchada, esto se da gracias a la caminata sigilosa, atenta y delicada que da directo a las botellas, sin embargo aunque se evidencia un lugar posible de desarrollo dramático, se evidencia una necesidad de aclarar la situación que propone la escena respecto al cómo y por qué esta mujer decide hacer música con las botellas de vidrio y no simplemente por decisión arbitraria de la creadora para responder a las opciones de acción del pretexto dramático. Por lo tanto, se evidencia que este pretexto dramático no fue completamente resuelto en su desarrollo, solo demuestra esbozos de lo que podría ser el desarrollo

**Nota:** Es por esto que la profesora Ángela Valderrama evidenciando la dificultad de construcción dramática y concreción de sentido en la acción atravesada por los elementos técnicos, me propone el día 21 de marzo retornar al primer ejercicio y comenzar a escribir alrededor de las líneas de pensamiento<sup>17</sup>. Por medio de un escrito, que a modo de texto narrativo cuente lo que acontece en el pensamiento mientras desarrollo la acción. Esto con el objetivo de comenzar el abordaje en el navío de la dramaturgia para la puesta en escena que posteriormente permitiría encontrar el contenido didáctico que se quiere desarrollar, sabiendo que este respondería a mis lugares de enunciación artística y pedagógica.

\*\*\*

Las preguntas absorben el pensamiento durante el proceso, ¿Cómo encontrar un encadenamiento de movimientos<sup>18</sup> que permitan la construcción de una dramaturgia?, ¿Quién soy antes de desarrollar un movimiento técnico?. Es decir, ¿hay una preparación o esbozos de representación previa durante o después en la creadora de manera consciente?, ¿Cuál es el objetivo de la escena? ¿Cómo afectan las decisiones arbitrarias el proceso creativo? Se podría decir que el ejercicio de la escritura y la construcción del espacio invisible se convierten en la herramienta para concientizar no solo la precisión y detalle de una acción, sino también clarificar aspectos dramáticos importantes que darán posteriormente norte los lugares de enunciación de la creadora. ¿Cuál es el factor que media el pensamiento creativo y el pensamiento direccionado a la acción?, ¿Cómo los objetos establecen otros lugares de lectura?

Cuando el elemento técnico se convierte en acto poético, es decir se carga un sentido propio dentro de un espacio tiempo determinado el elemento técnico trasciende su índole procedimental hacia la constitución dialéctica, se encamina al lugar no solo de representación de una idea, sino que soporta la construcción de pensamiento. Sin olvidar, que, a su vez como el elemento, cada parte del cuerpo se convierte en punto energetico que concentra atención por lo tanto, al momento de generar movimiento, dicho movimiento lleva en si un sentido que significa dentro de cualquier situación, por esta razón, cada técnica implementada o puesta en la escena debe ser limpia, precisa y segura, para que posibilite y no fragmente o desvie la percepción del espectador en la construcción de sentido a lo procedimental desde el error. Esto, exige pensar en la filigrana que compone el movimiento, para saber donde empieza y donde termina cada trazo con el cuerpo. Si bien, el circo desafía la muerte, pone a prueba los límites del cuerpo, enfrenta y desafía la gravedad, hace lo que es aparentemente imposible a los ojos del ser humano, ahora sabiendo esto, el reto consiste en construir el dialogo o puente de tránsito entre el elemento técnico como procedimiento y el elemento técnico como acto que construye conocimiento a los ojos del espectador sin que exista subordinación entre lo técnico y lo poético. Esto hace con el fin de que el cuerpo deje de ser un mero ejecutante procedimental y mecanico, y comience a

---

<sup>17</sup> Líneas de pensamiento: Corresponden a la secuencia de pensamientos que tiene el actor al momento de interpretar una situación, esto permite identificar impulsos que llevan de una acción a otra además de clarificar el sentido de la situación dramática para quien interpreta.

<sup>18</sup> El encadenamiento de movimientos refiere las cualidades de una partitura o secuencia de movimiento. (Espacio, ritmo, cualidades del gesto, elementos técnicos y objetos).

pensar en la acción a partir de la construcción de sentido tanto para el espectador como para si mismo (creador - interprete), lo cual implica desiciones tanto técnicas como estéticas en tanto se responden a los propios impulsos creativos.

Ahora bien, el día 5 de abril del 2018, se decide llevar a cabo el primer acercamiento a la escritura, con el objetivo de comenzar a resolver el problema sobre el sentido de la acción creada y explorada a partir de la construcción dramática textual.

### **Primer acercamiento a la construcción dramática – 5 de abril 2018**

#### **Un Viaje al mar**

Me encontraba durmiendo. El silbido del viento despertó mi sombrero (*La memoria de mi abuelo*). El inmediatamente sigiloso empezó a vigilar, observaba el horizonte con detenimiento a veras de que nadie se acercara a hacerme daño.

Una ola pequeña roso mis pies descalzos intentando despertar. (*Mi abuelo me mira, se acerca y me arrulla contándome un secreto*)

Abuelo: Siempre oí las historias de los hombres y canciones de viejos marineros, de las olas adentrándose en las calles y los cerros derrumbándose en el puerto. Yo recuerdo que mi abuelo siempre dijo, el destino te lo forjas con coraje si te alejas de la costa en un navío no te servirán las rocas como anclaje. (*Fragmento de canción “Las Historias de los Hombres – La Bering Caravana*)

Despierto. ¿eres tú? ¿realmente eres tú? Sabía que no te había perdido. No puede ser real. estoy dormida... Vamos despierta des-pie-tasa...

El sonido de un barco a la distancia me despierto desconcertada, la memoria de mi abuelo donde está ¿Qué hice mi sombrero? (pausa) ahí estas. Me pongo mi sombrero, tomo mis zapatos llenos de barro ya perdieron su brillo, cansados se ven mis pasos. Camino rápidamente del otro lado de la orilla no hay nada.

Debo seguir. Viaje hasta muy lejos con mi maleta al hombro cargada de ilusiones y lucha, solo en el fondo de mis ojos brilla aun la fuerza de mantenerme en pie. Es hora de seguir. Tomo mi caña, mi morral ajusto la red a mi cintura. Es hora de partir remo, remo sin pausa debo encontrarte no puedes estar tan lejos. Pausa muero de hambre solo ando en círculos alto algo observo de espaldas un bote ¡AQUÍ! ¡AQUÍ! ¡AQUÍ! De repente mi sombrero me golpea y cierra mi boca ¿qué sucede? No es nada es causa del viento solo queda seguir alto un barco enorme ¡Aquí! ¡aquí! Con mi pito ¿Acaso no pueden escucharme? Puedo verlos no están tan lejos(Botella) se fueron...

Hace calor, me acurruco no soporto mas solo me hace falta algo alto ¿qué es esto? Me acerco ¿Qué hace una botella en medio de la nada? Observo que lleva dentro

¿Qué es esto? En el fondo encontraras el camino, la flecha guiará tu destino. ¿Qué quiere decir? Viven en la tierra en el agua en el cielo si los escuchas ellos te guiaran. Déjate llevar como la arena por el mar. Tú lo entenderás

Guarde la botella en mi maleta. Abuelo no puedes estar tan lejos. Abrí mi brújula navegué a donde ella estuviera dispuesta a guiarme. Vi tierra firme. No reconocía nada ¿Dónde estoy?

# *Segunda Etapa*

*Construcción dramática: Toma de decisión del  
contenido didáctico para la infancia*

*Del 28 de marzo 2018 a 16 mayo del 2019*

## SEGUNDA ETAPA

Esta etapa de la investigación, denominada construcción dramática abarca las diferentes tomas de decisión correspondientes a la consolidación del contenido didáctico, la fabricación o modificación de objetos y la puesta en escena, que llevaron a la investigadora del presente proyecto a determinar la producción artística la cual estaría dirigida a un espectador infantil. Lo anterior, fue desarrollado durante el 28 de marzo del 2018 al 30 de noviembre del 2018. Dado que, lo que atañe al presente proyecto de investigación creación corresponde en una segunda parte a la exploración de elementos dramáticos que permitan consolidar una producción artística aquí se presentara en una primera instancia los esbozos conceptuales referentes a la producción de contenido didáctico y la relación de la infancia con la ficción dramática para comprender los lugares posibles con consolidación y construcción de sentido para el espectador infantil que se darían a partir de la articulación de las aproximaciones escénicas anteriormente realizadas.

Seguidamente a lo anterior, se ingresa a la descripción y análisis del proceso creativo, que al igual que la etapa anterior se realizó de manera simultánea a la investigación teórica mencionada, pero que aquí profundiza en la manera en la que la investigadora toma la decisión de abordar el contenido temático que le permitiría definir el contenido didáctico de la producción artística y por tanto la construcción y consolidación dramática de la pieza en proceso de producción.

## ESBOZOS CONCEPTUALES

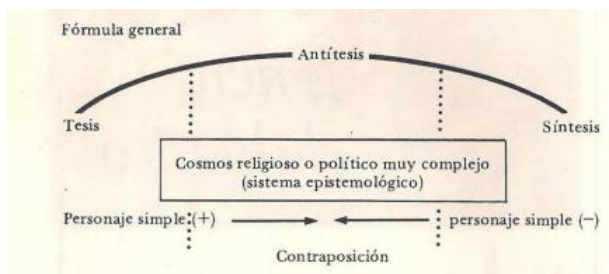
### Producción de contenido didáctico para la infancia

#### Producción de contenido didáctico

Existen múltiples formas de producir obras artísticas para la infancia en la contemporaneidad (Danza, poesía, música, plásticas, teatro, circo, títeres entre otras). Por esto, para esta investigación de orden pedagógico se decide abordar la producción de contenido para el espectador infantil a partir del género de obra didáctica proveniente del griego *didácticos* que connota a la función educativa que tiene el teatro.

La pieza didáctica se desarrolló formalmente en el siglo XX como una innovación pedagógica para educar al pueblo, en donde la producción de contenido respondía a una serie de necesidades educativas que presentaba la sociedad, no con el objetivo de mostrar e imitar la realidad, sino, por el contrario, confrontarla, cuestionarla; generar reflexión y transformación en quien asistía y ejecutaba la producción artística asumiendo su rol como sujeto social, cultural y político. El género didáctico dentro sus funciones tiene el deber de interrogar y confrontar al sujeto, haciendo que lo que en él resuena de la producción artística, sea una mezcla entre forma y contenido para que se construya y se encuentre el sentido de la obra, dicho sentido se da al momento de excavar en las imágenes que se proponen en la producción artística que aquí son presentadas por medio de la triada dialéctica: Tesis, Antítesis y Síntesis las cuales hacen referencia a un universo fuera del realismo que muestra no lo solo lo que hay, sino también lo que habría podido haber (Acaso.2005, p 47) es decir, una contraposición de fuerzas e ideales en los que se parte de lo que es conocido, de las convicciones colectivas, ya sean anécdotas o conductas humanas para reafirmarlas o según sea el caso yuxtaponerlas y así generar controversia en el Espectador al momento del convivio. En ese sentido se puede afirmar que el género didáctico genera crítica, reforma ideas, posibilita el enjuiciamiento y a su vez aconseja, exige tomar conciencia frente a la sociedad de la cual el hombre hace parte.

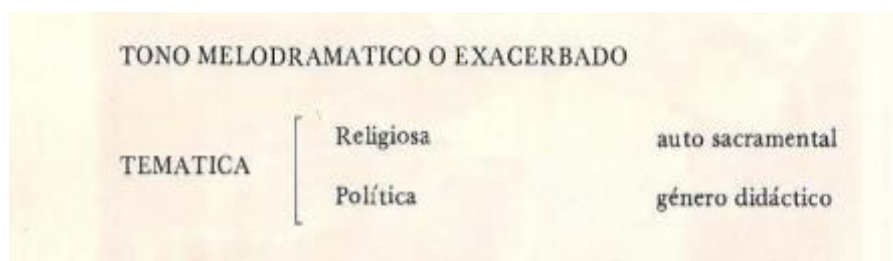
Ahora bien, la pregunta respecto al cómo o la manera en que se determina, que una obra sea o no didáctica a los ojos del espectador, podría apoyarse en el funcionamiento y desarrollo de la producción de obra. A continuación, se presentan la figura N° 2 y 3 En donde se podrá visibilizar las partes que conforman el Género Didáctico:



*Formula general del género didáctico:  
Extraída de Análisis del drama Cecilia Alatorre  
(1998)*

Dentro de la Figura N° 2 se presenta una breve estructura de lo que conforma la obra del género didáctico denominada como Fórmula General compuesta por:

- 1 **Tesis:** Este manifiesta una proposición, un axioma o un hecho demostrable que refiere al punto de partida o principio lógico sobre el cual se construye una teoría.
- 2 **Antítesis:** Presenta una figura de oposición o en pugna a la afinación o axioma
- 3 **Síntesis:** Refiere a la proposición que reúne y supera la contradicción es decir la conclusión de lo discutido.



*Tono melodramático: Extraída de Análisis del drama Cecilia Alatorre (1998)*

El tono melodramático de obra en el género didáctico se construye a partir de la desnaturalización de los hechos reales, pues esta no busca como se había mencionado anteriormente en acción productiva de Aristóteles una imitación de la realidad, por el contrario busca construir universos que cuestionen y confronten temáticas y modelos de comportamientos sociales que sitúan realidades por medio de anécdotas, personajes alegóricos o símbolos los cuales entran en un filtro de análisis y argumentación por parte del productor, sin entrar en limitaciones por no expresar juicios de ninguna índole, él debe reconocer que está en plena libertad de exponer su pensamiento ya sea a modo de veredicto o a libre "voto" del espectador. Por lo tanto, debe tener el pleno convencimiento de que su producción re afirma una tesis que se contrapone en la acción dramática y así mismo genera nuevas proposiciones que serán vistas e interpretadas por el espectador.

Por otro lado, al ser la obra didáctica legado de Bertol Brechet<sup>19</sup> estudiado por Alatorre (1999) tiene según la ideología del autor un sistema completo de valores para mostrar su validez. Los personajes, por ejemplo (...) representan una síntesis de las fuerzas operantes dentro de un sistema político o un contexto religioso (...). En el género didáctico se va a presenciar la demostración de un sistema de valores cuyo funcionamiento abarca al individuo y está por encima de él, el hombre no es más una de las fuerzas: se va a mostrar la relación que tendría la cualidad o tal fuerza en un momento coyuntural. (p.82)

La relación y simpleza de los personajes tiene que ver con sus objetivos, los cuales buscan defender un ideal: El protagonista expone una tesis que frente a la antítesis permite que se genere el conflicto dramático, este responde a la corriente ideológica expuesta evidenciando que las convicciones de los personajes estén por encima de sus intereses individuales.

<sup>19</sup> Primer exponente del género didáctico que tiene su primer auge con la denuncia a los autos sacramentales y farsas didácticas en la Europa Occidental. El segundo auge de este género se da en el teatro latinoamericano donde se denuncian los sistemas sociales degradados y degradantes (Alatorre, 1999)

Cabe resaltar que el desarrollo que concierne el conjunto de circunstancias, hechos importantes que determinan la temática de la obra didáctica, puede disolver la anécdota entre las acciones, esto quiere decir que dentro de la obra el clímax no está ausente, lo que ocurre es que el clímax lo marca el más alto grado de intensidad ya sea conceptual, estético, emocional o racional que alcanzan las acciones. Estas se representan en un espacio tiempo que atraviesa un núcleo social o una sociedad entera lo cual posibilita dos rutas para su desarrollo:

- 1 **Desarrollo Anecdótico:** Tiene que ver con los sucesos que exponen diversos puntos de vista alrededor de un tema estas se dan en un plano metafórico donde la demostración que se pretende no resulte obvia. Esto se logra mediante un distanciamiento (mascaras, cantos, coros o parábolas) que aluden o demuestran la tesis.
- 2 **Desarrollo Temático:** Hace referencia a las acciones que sustentan el concepto.

Estas rutas de desarrollo para la producción de obra en el género didáctico aborda dos temas generales que permiten la producción de contenido didáctico: El religioso y el político ambos se centran en el funcionamiento de la sociedad pero pueden sintetizarse en “componentes del plano económico o cultural” (Alatorre 1999, p 87) dentro de una sociedad o núcleo social específico, es por esto que el personaje no representa un individuo, por el contrario una colectividad que se sintetiza en un ideal o cualidad.

Teniendo en cuenta lo anterior, se entiende que la producción artística debe estar dirigida a un público – espectador específico, pues esto permite la delimitación y consolidación de contenidos en la producción artística ya que estos deben corresponder al círculo social al que pretender llegar obra de arte.

## Producción de contenido didáctico para la infancia

La producción de contenido didáctico para la infancia, por medio de una producción artística, exige pensar en los medios posibles de producción, que permitan la construcción de sentido dentro del contenido didáctico. Es una responsabilidad del productor, identificar los lugares posibles de enunciación pertinentes para esta etapa primaria del ser humano, ya que estos deben dirigirse a los niveles más concretos de desarrollo del niño (cognitivo social y/o afectivo emocional) para la construcción del *convivio poietico*.

Para esto es importante comprender el sentido no como una serie de parámetros gramaticales o hechos específicos. Por el contrario, este se ubica en las lógicas de una realidad de proposiciones que hacen referencia al estado de las cosas a las que se les atribuye sentido en un espacio tiempo específico (Deleuze,2012). Evidenciando que tanto el contenido como construcción semántica, y el sentido como proposición, buscan romper los convencionalismos de imitación de la realidad para dar paso a su constitución poética, reconociendo que tanto espectador como productor tienen lugares de construcción de sentido independientes que se articulan en la obra de arte a partir de los 3 puntos que conforman el análisis de la construcción de lenguaje:

- Sintáctico: Responde a la relación del signo con los signos que le rodean. El productor los construye, el espectador interpreta.
- Semántico: El significado del signo.
- El signo pragmático: Corresponde a la relación entre emisor y receptor. Esta implica el signo puesto un contexto específico, ya sea de producción o de lectura.

Ahora bien, durante la infancia el sujeto construye sus primeras relaciones con el mundo. Es por esto, que su nivel de receptividad es de tal magnitud que le permite la construcción funciones mentales como: La memoria, el lenguaje, movimiento, emoción, cognición construyendo experiencias y relaciones con el mundo exterior. Producir contenido didáctico para la infancia a través de una producción artística debe atender al nivel de entendimiento y comprensión del público espectador, por ello esta labor implica que el productor evalúe con detenimiento ¿Cuáles son los temas que conviene abordar? ¿Cuáles son las técnicas y estrategias adecuadas que inciden en la producción de contenido didáctico para la infancia? teniendo en cuenta que tanto lo estético en su función enunciativa, como lo técnico converge en la construcción de sentido, ambas posibilitan la experiencia desde y para movilizar el pensamiento del niño en dos dimensiones dentro de un universo ficcional:

- Animismo: Hace referencia a la atribución de conciencia y voluntad a objetos inorgánicos.

- Antropomorfismo: Corresponde a la atribución de cualidades humanas o sobrenaturales a objetos inorgánicos.

Estas dimensiones dentro de la producción de contenido para la infancia tienen consigo beneficios que pueden definirse como

- **Activación del pensamiento**: Tiene que ver con la estimulación la imaginación que actúa como soporte del pensamiento, permite recrear escenas vividas, proyecta el futuro y potencia la creatividad.

- **Enseñanza desde la acción**: Los personajes de ficción ayudan a los niños a percibir la historia como un ejemplo y no como una reprobación o regaño.

- **Construcción de una herramienta lúdica**: La historia debe permitir al niño la libertad de montarse en su propia fantasía desde el juego, el lenguaje que se establece hasta los mismos materiales técnicos que intervienen en la obra de arte.

- **Construcción una herramienta didáctica**: Por más que la historia sea ficcional, esta aterriza en la realidad, no con el objetivo premeditado de enseñar o dirigir actos sino incorporar elementos y situaciones que orientan al niño en la vida real.

Teniendo en cuenta que el contenido que se aborde en la producción artística no debe sostenerse en la arbitrariedad del productor, este debe buscar la manera de movilizarse a partir del juego, la complicidad, la emoción pensado en el niño y no entregar o enseñar recetas de comportamiento. En otras palabras, se trata de formar al hombre y al ciudadano, de desterrar las moralejas o trastocarlas para que se propicie la reflexión y la crítica en el sujeto espectador.

El niño ve en el realismo un mundo diferente, el mundo en el que vivimos no es el mismo que el niño conoce. Los objetos no son los mismo, sino algo de ellos mismos y de cualquier otra cosa. La muñeca es también una pequeña niña, la silla es otra silla y también un cohete o un vagón de un ferrocarril; un bastón es un también un cohete y un caballo, el propio cuerpo de un cuerpo humano y en ocasiones también el cuerpo de una bestia (...) la imaginación que el niño desliza en los juegos, no es más que una confusión fácilmente observable(...) Una calabaza es una carroza, un ogro es un león o un ratón, una rata es un lacayo. Nada es sino lo que parece ser y las cosas sin fin y los seres pasan de un estado a otro, sin que uno pueda asirse de nada, sin que nada parezca estable e inmóvil, en este mundo irreal hecho de luz y de sombra. (Kohan 2003, p 4)

Queriendo manifestar entonces, que producir contenido infantil implica crear y desarrollar un escenario que permite admirar los detalles de las cosas, sin perder de vista que todo aspecto lógico para el adulto puede ser un lugar de experimentación ficcional para el niño. En donde la elaboración de una realidad alterna la cual instaura en un núcleo social específico como medio para acceder al conocimiento permite la comprensión e interpretación de distintos elementos del lenguaje a los que el niño dota de significado.

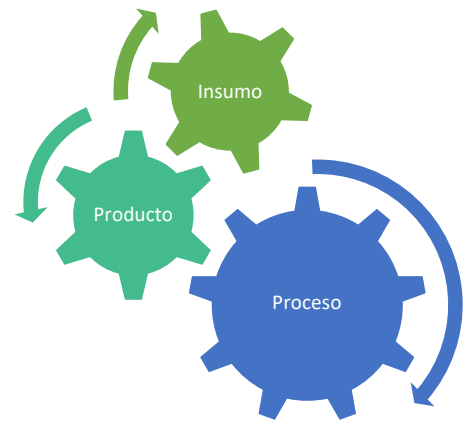
La ironía, la metáfora, las analogías, adivinanzas, comparaciones, retahílas, el humor hasta los mismos objetos<sup>20</sup> y repeticiones pueden ser la brújula que facilite la travesía de producir contenido para un espectador infantil. “El niño es perseverante en el plano mental, las formulas lingüísticas que se repiten atraen la atención y favorecen el registro de la memoria” (Kohan, 2003.p 16). En ese sentido emplear elementos de manera reiterativa permiten no solo la consolidación semántica sino también a un territorio de acción del productor. Sin embargo, dicha construcción debe direccionarse a un objetivo claro y sólido (La síntesis) que contribuye al relacionamiento desenvolvimiento del niño con el mundo exterior.

Es por esto, que la producción de contenido didáctico para la infancia debería apuntar a una característica fundamental, aportar a la realización y desarrollo personal del sujeto, desde el lugar de la identificación y reflexión que emerge de la obra de arte. Para que esto pueda darse se proponen tres componentes que posibilitan establecer puentes de comunicación.

---

<sup>20</sup> El recurrir a los objetos adquiere vida en los relatos para niños “Un objeto puede inspirar la historia, ser el personaje principal o el elemento que facilite, complique o impulse la acción. Pero no debe ser utilizado como adorno, sino que debe cumplir una función precisa además de responder al mundo emocional del niño” (Kohan, 2003.)

*Figura #4 Realizada por la investigadora: Estos tres elementos de la comunicación construyen puentes de dialogo con relación a la obra artística. Donde el insumo hace referencia a los elementos técnicos con los que se elabora el producto además de ser alterados en el proceso con intención y propósitos concretos. Además, corresponden a un plan de estudio dentro de un espectáculo constituido no sólo por el mensaje observable sino también por su intención subyacente, tanto la finalidad declarada como los fines ocultos. El producto aborda numerosos factores como el cambio de actitudes, la memorización de una lección, la adquisición de habilidades o el aprendizaje de nuevas conductas en el que el proceso intermediario puede también ser de índole muy diversa. El hecho de que exista un intermediario o moderador transforma el insumo para dar lugar a un producto. En el contexto de la producción artística el productor de la obra de arte cumple el rol de intermediario. Sin él no habría concepción entre insumo y producto.*



Para desarrollar el anterior esquema de comunicación La UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) en su investigación alrededor del impacto de la televisión educativa en la infancia evidencia que la producción de contenido infantil sea cual sea el medio (escénico, audiovisual, sonoro) debe tener en cuenta los 4 estadios principales:

1. Sensomotor: el cual responde a la actividad sensorial y motriz a través de diversos canales sensoriales auditivos y visuales.
2. Properatorio: La distinción entre significante y significado es decir estructuras alrededor del animismo o antropomorfismo.
3. Operaciones concretas: Superación de dificultades por medio de demostraciones concretas que le permiten construir razonamiento lógico
4. Operaciones formales: Verificación de hipótesis manifestada en la comprensión e interpretación de la tesis, antítesis y síntesis

Lo anterior es importante en tanto sitúa al creador a pensar en el lugar del nivel de comprensión de público destinatario, es decir: Sus niveles de percepción e interpretación para luego, si generar mecanismos que le permitan evaluar si su contenido transita o no a los ojos del espectador.

A este punto de desarrollo, se han estudiado dos puntos fundamentales que nos permiten comprender con mayor profundidad la producción de contenido didáctico para la infancia en términos de la producción artística. 1) La producción de contenido didáctico está mediado por la construcción semántica a la que el niño dota de sentido según sus niveles de comprensión 2) Producir contenido didáctico para la infancia interpela al productor respecto a los procesos de desarrollo cognitivos físicos y emocionales del niño.

### **INFANCIA: Relación del niño con el contenido de ficción**

A lo largo del desarrollo infantil el individuo manifiesta diferentes procesos mentales los cuales son modificados, variados, y/o alterados por condiciones internas o externas. Por ejemplo, en el desarrollo del lenguaje cada niño tiene una expresión neuronal diferente que responde a sus comportamientos. La Asociación Colombiana de Neurología Infantil denomina dichos comportamientos como conductas humanas que “se rigen a actos del motor mental o emocional, como respuesta a un estímulo externo o interno que le permite al individuo relacionarse o adaptarse al ambiente” (ASCONI,2007, p.1). El desarrollo cognitivo y neuronal denominado como sinaptogénesis no se limita únicamente a la infancia, por el contrario, inicia y continúa a lo largo de la vida del hombre dentro de su proceso de aprendizajes, los cuales permiten el desarrollo de la

plasticidad cerebral/conexiones neuronales a partir de diferentes funciones mentales: La memoria, el lenguaje, la emoción, el movimiento, la expresión sensible, la cognición entre otras. Estas le permiten al niño ir hacia una construcción y exploración del mundo exterior.

Se entiende que en la infancia el desarrollo cognitivo tiene una fuerte influencia con el juego, como un lugar libre de contradicción donde la aproximación al mundo es científica, pero a la vez animista ya que el niño se vincula y se relaciona con objetos de su entorno. Elizagaray (1975) y Rodari (2008) mencionan que jugar con las cosas sirve para conocerlas mejor por lo tanto no hay una utilidad válida de poner límites a la libertad del juego, esto sería como negar su función formativa y cognoscitiva del sujeto.

El niño comienza a darse cuenta de la complejidad del mundo a través imágenes, y luego en el juego para que la construcción de la fantasía no sea como un lobo malo del que haya que tener miedo, o un delito que haya que controlar con permanente y pertinaces redadas, por el contrario, la fantasía viene a ser entendida como una posibilidad para imaginar. Por esto es, que es responsabilidad del adulto de vez en cuando advertir si el niño en un momento determinado de su interés por las cosas desea información sobre los objetos, o si quiere jugar con ellos para obtener a su modo las informaciones que le sirven. Freud denomina esta capacidad como una actividad inherente al pensamiento, es decir, una facultad mental que se fundamentan en el niño como potencia para el desarrollo de su creatividad e imaginación, El no solo imita y representa, él se manifiesta como el artífice de un universo donde solo las personas que estén dispuestas a descubrirlo tienen acceso a él, sin que nada parezca estable e inmóvil, en mundo irreal hecho de luz y de sombra.

En esa medida, el niño construye una reproducción de herencias o imitaciones de sus experiencias a partir de la observación, la escucha, el tacto, el gusto; que logran tener una relación directa ya sea con la naturaleza y/o el mundo adulto. El programa de Revolución Educativa Colombia Aprende RECA (2012) argumentan que alrededor de los dos y ocho años el niño a través del juego descubre conoce y crea en torno a tres ejes (Hacer, saber, saber hacer). El niño se encuentra en un descubrimiento del mundo exterior y logra identificar lo siguiente: Un objeto existe en el espacio tiempo o, un objeto alto no puede ocultarse detrás de un objeto bajo, o encontrar objetos ocultos simplemente observando. Su mente se pone en funcionamiento, razona y resuelve el misterio. La acción en la construcción de relaciones con el mundo exterior, le produce un autoconocimiento de su mundo interno el cual evoca y reproduce en acciones que se relacionan a sensaciones y emociones que anteriormente desconocía. El niño se aproxima al objeto, conoce su uso, y se separa del uso convencional dotándolo de nuevos sentidos, permitiendo así el desarrollo no solo del lenguaje, sino también el desarrollo de un pensamiento mágico<sup>21</sup> a partir de un formato cultural de la cotidianidad.

En tanto el niño explora y descubre, el mundo se encuentra a servicio de sus necesidades e intereses. En concordancia con Rodari (2008) durante el proceso de desarrollo del lenguaje, la magia y el conocimiento son dos componentes en interacción en vista de que, mientras que el niño aprende a hablar acude también a usos mágicos del lenguaje. Es decir, usa el lenguaje en una forma que el adulto ya no cree poder utilizar; lo usa para dar órdenes a la mesa o para discutirle si se ha golpeado la cabeza contra ella; usa el lenguaje también en este plano mágico, pero no inventa en absoluto una lengua mágica o imaginaria para cumplir estas operaciones, por el contrario, mientras las cumple, se constituye su sistema lingüístico según la gramática y la sintaxis de la lengua materna que carece.

Lo anterior podría denominarse como un proceso para la una conquista del lenguaje el cual responde a unas necesidades expresivas, donde es aspecto cognitivo empieza a mezclarse con lo socio afectivo por medio de la palabra y el gesto del niño, en vista de que “él crea a través de su pensamiento nuevos sentidos no solo sobre los objetos sino también sobre eventos y personas (...) que llegan a ser parte de un conjunto de significados compartidos.” (RECA, p. 51). La adquisición y desarrollo del lenguaje en la infancia se da gracias a la asociación de sonidos con palabras para luego comprender el significado estos pueden darse a partir de la imitación diferenciada que evoca y reproduce una acción concreta sobre un objeto que evoca una imagen, la

---

<sup>21</sup> El pensamiento mágico o pensamiento infantil se caracteriza dentro de la psicología como Pensamiento no basado en leyes de la lógica y se caracteriza por dos factores el antropomorfismo y que hace referencia a la atribución de cualidades o rasgos humanos a un animal o cosa y el animismo refiere a darle vida a objetos inanimados - Diccionario RAE

imagen a un símbolo y significado. RECA (2012) enuncia lugares posibles del juego en la infancia en los que se dan dichas construcciones semánticas.

- Juego de simulaciones: Puede referirse a la acción representada del niño de un objeto externo a él. Por ejemplo: El niño que construye asociaciones entre objetos y situaciones reales utilizando el “Como si” ... llamará por teléfono, le diera de comer, estuviera condiciendo, etc...

- Juego de atribuciones: Implica la atribución de significado simbólico a los objetos, es decir construir nuevos significados para los objetos o imaginarlos. Por ejemplo: atribuir que una silla puede hacer de cohete

- Juego de Roles: Imitación de los adultos en la mayoría de los casos se permite la separación del uso convencional, es entonces cuando emerge el juego simbólico, donde los niños establecen nuevas relaciones, las cuales les permiten no solamente la creación de situaciones, sino también la comprensión e interpretación de elementos del lenguaje, como la ironía, la metáfora, analogías, comparaciones, entre otras.

El desarrollo del juego evoluciona en complejidad a lo largo del ciclo vital impulsando el desarrollo de esquemas comunicativos, sociales y cognitivos del sujeto. Por este motivo es el juego se vincula a la experiencia del sujeto ya que a partir de los universos ficcionales que construye, estos contribuyen a su relacionamiento, desenvolvimiento, crecimiento con el mundo exterior.

### Relación del niño con la ficción dramática

Para abordar aquella relación que puede establecer el niño con la ficción dramática es necesario aclarar lo siguiente. Para este proyecto se ha determinado abordar la presente subcategoría a partir de la narración ficcional de la cual, haremos uso a lo largo de este apartado permitiéndonos entender lo ficcional como la invención de una realidad alterna a la que se vive. En ese sentido, lo ficcional adopta e imita mecanismos de la realidad para construir y representar situaciones las cuales no son hechos reales, pero si nos ofrecen otras perspectivas sobre la existencia humana.

Ahora bien, haciendo énfasis en la experiencia productiva<sup>22</sup> de la creación escénica mediada por el género didáctico como eje fundamental de este proyecto investigativo para la construcción de un sistema de lenguaje, que permita la construcción de situaciones. Exige al creador de la producción de contenido didáctico visionarse como emisor de un mensaje que desarrolla a lo largo de su creación - encaminada a un espectador específico en este caso (Infantil). Propone Leslei (1987,1993) una serie de elementos a partir del módulo de la teoría de la mente<sup>23</sup> los cuales subyacen durante el acto de percepción y apreciación del espectador al momento de enfrentarse a un objeto el cual le propone al niño una serie de vehículos imaginarios que le permiten inferir creencias, deseos y sentimiento, y de esta manera conseguir interpretar, explicar o comprender los comportamientos propios y de los otros. No obstante, otros autores como Karmiloff-Smitth (1994) Citados en la revista colombiana de Ciencias Sociales *La arquitectura de la ficción y el lector infantil* consideran la teoría de la mente no como un módulo innato, sino como una capacidad resultado de las diferentes interacciones socio culturales a las que se enfrenta el niño, por lo tanto, se considera como un proceso de desarrollo progresivo durante la infancia.

Teniendo en cuenta lo anterior, el niño establece relaciones dentro de su rol como espectador, en tanto el creador le propone y le permite ser participe activo de su acto enunciativo, por esto la relación que puede

---

<sup>22</sup> Hugo Hiriart dentro de su texto El juego del arte expone que el hecho de la experiencia de la producción artística (Hacer arte) tiene tanta pertinencia en su exploración investigativa como el pensar la experiencia estética que desarrolla el espectador al momento de apreciar un objeto artístico (Hiriart. 2015)

<sup>23</sup> Teoría de la mente es comprendida como la habilidad cognitiva que desarrolla el ser humano para atribuir estado mental a sí mismo y a otros. Leslie (1994) propone el módulo de la teoría de la mente como un sistema que se encuentra de manera innata en el ser humano para inferir estados mentales de los niños, el cual solo madura en el segundo año de vida. “Momento en el cual el niño comienza a desarrollar la capacidad de crear ficciones que evolucionan gradualmente hasta convertirse en su capacidad mentalista y finalmente en una teoría de la mente complementamente elaborada.” Para una descripción más amplia ver: Leslie, A.M. (1987). Pretence and representation: the origins of a theory of mind. Psychological Review Vol. 94: 412-426.

establecerse dentro de la ficción dramática, parte de identificar 3 posibles dentro de la creación artística correlacionado a la situación ficcional entendida anteriormente:

1. Pacto enunciativo
2. Meta-representación: Mecanismo semántico
3. Mecanismo desacoplador un proceso de extrañamiento

El primero tiene que ver con los códigos de lenguaje que se pactan entre emisor y receptor para el tránsito del mensaje, es decir dentro de esta connotación se pacta una reelaboración del lenguaje dotado de nuevos significados que posibilitan la construcción de sentido. ampliando así el panorama de comprensión y lectura que elabora el espectador.

Este factor implica aceptación tanto del creador como del receptor en términos de la suspensión de reglas que operan en el convencionalismo y referencias denotativas que impone la realidad cotidiana un tipo de contrato con el cual creador y receptor aceptan las reglas de juego y deciden participar en él. (Leslei,1987).

Para ello se propone como segundo factor: la meta-representación una función cognitiva que se desarrolla durante los primeros años en la infancia en donde el mundo circundante no refiere únicamente a los objetos táctiles o acontecimientos reales sino también mentes visibles y sucesos mentales que permiten la constitución de universos simbólicos, y al mismo tiempo atribuciones simbólicas de estados mentales que se dan gracias a sus relaciones naturales, sociales culturales. Se trata, por tanto, del sentido de atribución de significado al signo de sí mismo o a otro de manera inmediata.

Por último, el mecanismo desacoplador el cual tiene que ver con el proceso de aceptación interpretativa, ligada a la capacidad que desarrolla la producción artística (Creación escénica) de atribuir estados mentales por medio los vehículos (meta-representaciones) en las personas; que al momento en que la obra es presentada no cuestiona la realidad, pero si mantiene los lazos de la misma sin desvirtuarla.

Este proceso de separación entre realidad y ficción se entiende como la habilidad cognitiva de construir y manejar las mencionadas Meta-representaciones (...). Esta habilidad dependería del funcionamiento de un proceso que “desacopla” representaciones un proceso que deja “en pausa” las relaciones directas, ordinarias, literales y “de verdad” entre las representaciones y los objetos, y las somete a relaciones informativas que dependen de un agente. (Jordán, Riquelme Mell 2009, p.265)

Con referencia en lo anterior, se entiende entonces que dicho mecanismo responde a la construcción de significados a través de la connotación misma del lenguaje que permite ir más allá de la referencia convencional. Estas responden al propósito estético del acto enunciativo donde la fantasía y la imaginación se presentan como un común denominador de la configuración de ese mundo ficticio pero verosímil con el que el productor trabaja. Sin embargo, se debe tener muy presente que este universo de ficción que el productor construye debe mantener un equilibrio con la realidad para hacerlo funcional tanto para el adulto como para el niño sin tener el prejuicio de que el niño no va a entender el contenido que se pretende desarrollar, teniendo en cuenta que más allá del tema es la manera de tratarlo. Esto dirige la mirada hacia los tópicos que podrían desarrollarse en la producción artística Chambaud (2015) propone en este aspecto el nuevo teatro para niños centrando el interés en mostrar temas que anteriormente eran censurados, temas que son presentes de forma más cotidiana en la vida infantil, tales como la muerte, la migración, los problemas familiares, temores, conflictos emocionales, entre otros, que puestos en dialogo con la aventura, la verdad y la ficción, lo real y lo imaginario, lo cotidiano y lo heroico, el niño y los hombres, el niño y los animales (Poveda, 1996) permiten la formación de pensamiento y reflexión del mundo de una realidad a la cual el niño pertenece.

## ARTICULACIÓN DE LOS CUADROS ESCÉNICOS:

### Construcción dramatúrgica una toma de decisión

Este segundo apartado como se había mencionado anteriormente, se presenta en primera instancia, la articulación de las aproximaciones escénicas anteriormente construidas. Dicha articulación incluye los primeros

acercamientos hacia la palabra dada en la escritura, el trabajo sobre la puesta en escena, la investigación sobre imágenes referenciales y finalmente la definición del contenedor temático con su debido desarrollo conceptual dirigido a la consolidación del contenido didáctico de la producción artística.

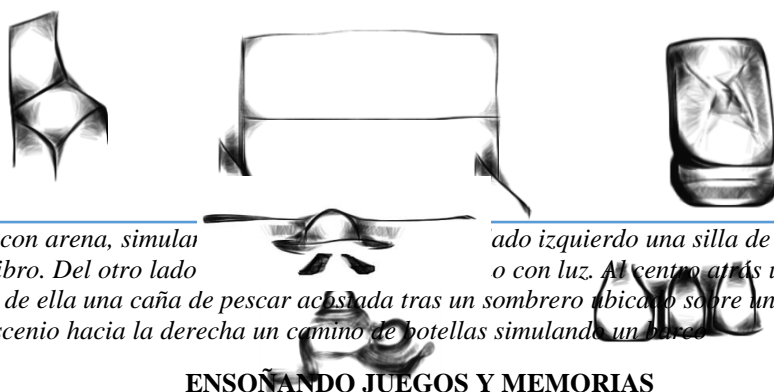
### Del sentido a la palabra

A continuación, se presentan los tres momentos claves dados durante esta etapa de desarrollo del presente proyecto de investigación creación:

El primero tiene que ver con la escritura dramática, esto con el objetivo de articular cada una de las aproximaciones escénicas de manera narrativa para identificar los lugares posibles de desarrollo, respecto al lugar, el tiempo y personaje debido a que estos factores podrían arrojar o no, los lugares de enunciación de la investigadora en relación a la definición de una tesis, una antítesis y una síntesis que movilizaría la producción artística, el segundo se da a partir de las primeras retroalimentaciones realizadas por la docente Ángela Valderrama en donde a partir de la articulación anteriormente enunciada se vislumbra la construcción de un personaje y por último, la enunciación del contenedor temático donde se realiza un desarrollo conceptual que permite identificar el contenido didáctico.

### Tejido en la escritura de las aproximaciones - 20 de abril 2018 al 6 de mayo

#### CUADRO: ESTUDIO DEL VIAJE DE SUPERVIVENCIA



**Escenario:** Suelo con arena, simula consigo un viejo libro. Del otro lado juguetes, al frente de ella una caña de pescar acostada tras un sombrero ubicado sobre unos zapatos bien lustrados. En proscenio hacia la derecha un camino de botellas simulando un barco

ado izquierdo una silla de madera, que trae o con luz. Al centro atrás una maleta tipo baúl de

#### ENSOÑANDO JUEGOS Y MEMORIAS

(Dormía a la orilla del mar: soñaba un sueño ensoñado con mi abuelo, estaba enreda en sus brazos. Él, me miraba con una cara nueva como si no me hubiese visto nunca despierta, mientras cantaba una canción)

**Abuelo:** No es más que un hasta luego no es más que un breve adiós muy pronto y junto al fuego nos reunirá el señor. Amapola. Amapola escucha. Amapola llegaste ya

#### DESPERTAR

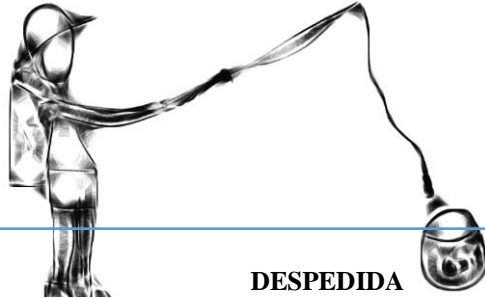
**Voz:** (Esa noche no podía dormir me despertaba y dormía. En realidad, no sabía si estaba dormida o despierta.) De viajeros provengo. Me pregunto si es real, o simplemente una aventura en mi cabeza, vamos Despierta.

Amapola: He estado en el mundo durante 2574 días, Esos son muchos días para contar en realidad he estado en el mundo durante 8 años, aunque 5 es mi numero favorito tengo cinco dedos en cada mano y en cada pie igual que mi abuelo porque soy su vivo retrato.

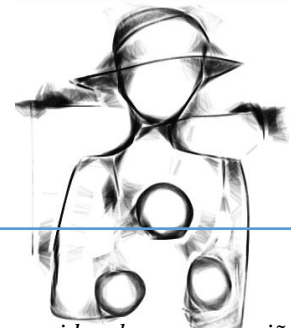
Saben aquí he visto escaleras y pájaros y ventanas y cientos de carros y nubes y miles de personas y a mi abuelo, el mundo es como los planetas de la televisión al mismo tiempo; así que no sé a dónde mirar y que escuchar. Hay puertas y más puertas, y detrás de esas puertas hay otras puertas adentro y otras afuera; y pasan cosas y pasan y suceden nunca se detiene además el mundo siempre está cambiando su brillo y su calor y hay gérmenes invisibles flotando en el aire.

Cuando era pequeña solo sabía cosas pequeñas, pero ahora soy grande y lo sé todo.

Veo que, en el mundo, las personas van siempre con prisas y no tienen tiempo de nada. el abuelo lo decía a menudo, aunque el..., bueno el me enseñó mucho del mundo, aunque ahora ya no está. así que no sé cómo se las arregla la gente con trabajo para trabajar y luego hacer todo lo demás.



### DESPEDIDA



*(Cuando vi los zapatos de cuando era bebé, entendí, era el momento entender que he crecido y hoy soy una niña diferente debo lograr compartir más con mama ahora que el abuelo no está. Ya mucho tiempo estuve con la maleta de mi abuelo aquí cargada de ilusiones y lucha*

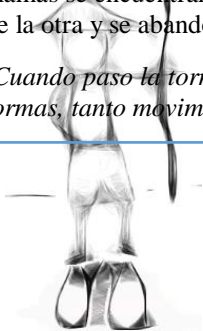
¡Es ahora o nunca! No tenemos mucho tiempo apenas unos segundos es lo que tardan en llenarse de agua.

### HUEVOS DE TORTUGA

*(Tras un largo suspiro busco mi brújula. sabía que no te había perdido. Norte... ¿Dónde estarás? Sur Este. Voy a encontrarte) En el fondo encontraras el camino la flecha guiara tu destino. (de pronto un barco a la distancia no está tan lejos ¿Qué hay ahí? ¿Qué es esto? ¿Qué hace una botella en medio de la nada? Lanzo mi caña una y dos y tres veces. ¡Vamos! péscala, A-tará-pala...) ¡Sí! ¡Eres mía! ¿Qué llevas tu dentro? (Encontré unas peloticas eran demasiado frágiles. Enredadas en una red de plástico pedían libertad*

Cuando salen las tortugas bebé del cascarón es raro, porque las mamás tortuga ya se han ido. Me pregunto si las mamás se encuentran alguna vez con sus bebés en el mar, si se conocen o siguen nadando cuando pasan una al lado de la otra y se abandonan

*(Cuando paso la tormenta pude ver el arrecife en todo su esplendor nunca había visto tantos colores juntos tantas formas, tanto movimiento, pero apenas tuve tiempo de contemplar todo aquello. (Cae de las botellas)*

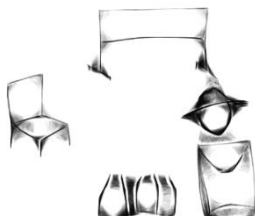


*Rrescate a los huevos de tortuga*

## CUADRO: HABITAR EL SILENCIO

Mamá no escucha los caracoles ni las olas del mar solo escucha los pitos, los insultos. Su vida era el trabajo y los gritos. Sus gritos en mis oídos Amapola no hagas esto, Amapola no cojas aquello, Amapola deja al abuelo en paz, Amapola cuidadito Amapola... Amapola... ¡Amapola se lo advertí! (*Me escondo detrás de la maleta*)

Qué pena no me había presentado compañeros humanos. Mucho Gusto Y yo quiero que mi mama escuche el mar. Aunque ella no soporte verme con la maleta del abuelo (*imitando a mamá*)



### MALETA DEL ABUELO

Yo siempre que escucho a la gente, me quedo maravillada. Es como si cada uno adentro tuviera un planeta distinto... (en secreto) pero mi planeta de adentro es mi favorito observa con atención. (Juego participativo)



*Juego participativo con el espectador*

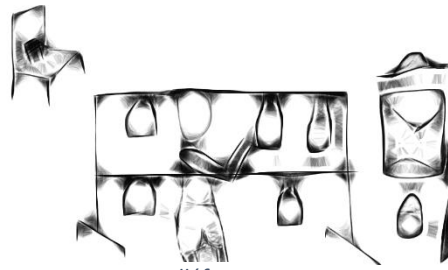
## 3. CUADRO: LA HUIDA

### EL PAÍS DEL MAR

Después del juego mí abuelo y a mí nos gustaba comer, para mi abuelo la oración era parte de la comida. Mi trozo favorito de la oración era el del pan nuestro de cada día. Vivíamos en el país del mar. Había tortugas. Gigantes. Confundidas con islas. Grandes como el pecho de papá. El mar era grande, como montañas. Cada ola una montaña. Botes, barcos, buques, urcas canoas, arcas, balandros piraguas, balsas, bongos navegaban por las olas, a veces amistosas, a veces traicioneras, a veces refrescantes y siempre tan saladas, que el barco era como una olla, adentro cacao, papas, tomates, algodón, y con la sal del agua, el almuerzo entero. Todo eso llevaban del pueblo afuera, en esa dirección. Y luego volvían adentro, al puerto, sin comida, pero repletos de soldados, armas, abogados, papeles, números, civilización. Y a mí no me gustaba comer civilización. La civilización era más aburrida que la comida. Saben la civilización era como las calificaciones de la escuela y el trabajo de mama te identifican por números. Creo que las personas podrían llamarse como las cartulinas pequeñas mmm lotería mi abuelo decía que las compraban los tontos que esperaban hacerse millonarios por arte de magia. Por eso amaba a mí abuelo. Él renunció a ser un número más, además jugábamos a la orquesta que era limpiar y organizar mientras les sacamos ruido a las cosas. Toco el tambor que eran la mesa, toc-toc en las patas de la cama, luego puf sacudiendo las almohadas y yo hago ding-dong en la puerta con un tenedor y una con cuchara a la vez golpeo el instrumento que más me gusta, todo junto sonaba maso menos así.



*Caminata sobre botellas de vidrio*



*Botellófono*

### **RECUERDO Y MEMORIA PARA UN ABUELO**

Pero mi abuelo, mi abuelo era un pirata. Soñaba con una isla donde los animales fueran personas. Donde hubiera un rey diferente cada semana. Él, era ágil, de piel morena, tenía el cabello como caracolitos negros... tierno.... Bondadoso... Eso sí, era tan hablador que no había cómo callarlo sin que se ofendiera. Era necio, bondadoso pero necio. En esa época se hundieron muchos barcos que le hablaban de dios a los peces, a los pulpos, incluso a los tiburones; les decían que se arrepintieran de quien sabe que, ya no sabían si comer ostias o comer ostras

El fragmento anterior denominado *recuerdo y memoria para un abuelo* emerge de un encuentro realizado con habitantes de la comunidad de Suesca, luego de un ejercicio en el espacio académico de Dramatúrgias de la Lic. en Artes Escénicas, donde la docente Angela Valderrama organiza una salida al municipio del departamento de Boyacá, en donde se buscaba a partir del diálogo con los integrantes de la comunidad, la construcción de un texto dramático.

En este lugar, la comunidad se convirtió en las puertas de acceso a la historia que despliega un contexto cultural e histórico del conflicto en Colombia, sus montañas, escuelas aledañas, su plaza central y las personas que allí transitan y habitan, llevan consigo resonancias de nuestra guerra vivida por años en cada hogar. El haber establecido diálogo con personas de la tercera edad y niños, quienes entre juegos y gestos manifiestan su amor familiar, se toma la decisión de construir dos textos para la producción artística, el primero se desarrolla en honor a recuerdo y memoria a un abuelo, y el segundo una carta que servirá como trascisión de la escena anterior para desatar un posible climax de la situación dentro la producción artística.

### **CARTA**

A uno le pasan cosas en la vida, usted no se imagina lo que se siente querer compartir una taza de café en la mañana y mirar a un lado, mirara al otro y solo ver vacío. Cuando él se fue yo me sentí perdida triste, no quería quedarme sola. Fue perder mi mano derecha. 24 horas sin descanso. El pueblo se quedó solo, los matorrales cubren las casas y los ríos tumban las paredes pisadas y las tejas de barro. Cada viernes sonaran las campanas. Usted no ve no oye y esa es la ley del silencio.

#### **Definición y constitución del personaje.**

#### **Del 12 de mayo al 20 de mayo**

El hecho haber profundizado en la construcción y caracterización del personaje dentro del proceso permitió encontrar el arco dramático que atraviesa y se vive dentro del relato en una o varias situaciones. Es decir, como se mencionaba en el apartado teórico de esta etapa, la posibilidad de tener un héroe en la historia posibilita identificar y definir el trayecto y los momentos que dicho personaje atraviesa, sus transformaciones o evoluciones en términos emocionales, psicológicos o ideológicos que evidenciaran la progresión dramática del relato.

Ahora, se sabe que lo que corresponde al teatro didáctico la creación del personaje no se encuentra enfocado directamente a su caracterización, por el contrario, la perspectiva de la creación del personaje, está encaminada a abordar una corriente ideológica, en donde “las convicciones del individuo están muy por encima de sus intereses individuales” (Rivera, p. 147, 1993). En esa medida se podría afirmar que dentro de la obra didáctica el protagonista (*Héroe*) es un personaje simple en tanto hace uso de sus características humanas, manifiesta firme y determinadamente su posición ante la sociedad, no admite contraposiciones y está plenamente convencido, por él mismo o por los demás, de dicha postura. Por lo que el medio en el que se desenvuelve lo hará triunfar o sucumbir y sólo la posteridad, inmediata o lejana, juzgará si estaba en el acierto o en el error. (Rivera, 1993). En esa medida estudiar el personaje en esta investigación, implica analizar sus motivaciones, deseos y objetivos además de sus acciones y modos de comunicación. De nada servirá reconocer si el personaje es un niño puesto que esto es un dato muy general, es necesario saber con quién vive, dónde vive, cómo vive, qué edad tiene, si estudia o no, con quien se comunica, en otras palabras, identificar las circunstancias en que se encuentra.

Aunque a este punto de la creación no se tenía claro el gestus social de dicho personaje, debido a que hasta ahora comenzaba a deslumbrarse lo que en términos de contenido movilizaba la creación, si fue importante definir y declarar la mayor cantidad de especificidades: posturas (Posición de pies, codos, rodillas, hombros, columna vertebral, etc.), ritmo corporal (Rápido, lento, pesado, ligero, etc.) y manejo de la voz (Tonos, volúmenes, muletillas, etc.). Siendo estos los ejes principales que se articulan en la composición física, que una vez exploradas, encontradas y definidas, permitirán un mayor acercamiento al personaje que movilizaría el relato.

Para ir encontrando aquellas especificidades escénicas, se propuso un ejercicio de escritura descriptiva llevado a la exploración escénica, con el objetivo de depurar y definir la figura o el ente que empezaba a dibujarse dentro de la producción artística que llevaría el discurso dramático de la puesta en escena. Dicho ejercicio consistió en describir el presente del personaje, pasado del personaje, proyecciones futuras y finalmente definir un nombre para tal, teniendo en cuenta los acercamientos escriturales desarrollados anteriormente en la articulación de la escritura dramática.

Presente del personaje: Dentro de la escritura dramática desarrollada en el apartado del *20 de abril al 6 de mayo* 2018 se identifica de entrada que la narración se hace referencia a una niña de 8 años que vive con su madre en una casa cerca del mar, aunque viven en el mismo lugar no pasan mucho tiempo juntas debido a las ocupaciones de la madre. La niña, todo el tiempo está teniendo recuerdos de las enseñanzas de su abuelo que revive en la habitación, recuerdos y enseñanzas que le gustaría compartir con su madre. Además, se puede identificar que se habla de una niña que actualmente estudia en el colegio y no está muy conforme con algunas dinámicas que allí presenta, como por ejemplo las calificaciones, o la asignación numérica de la lista de asistencia.

Pasado del personaje: Una niña que paso sus primeros años de la mano de su abuelo, quien le enseñó todo sobre una vida en el mar, como ubicarse, como pescar, los seres que allí habitan y la importancia de las estrellas. Desde que era pequeña lleva consigo un libro donde ha guardado junto a su abuelo todas las enseñanzas y momento compartidos.

Proyecciones futuras: La niña desea compartir más tiempo con su familia y volver a ver a su abuelo además desea que su madre no esté tan consumida por las obligaciones y responsabilidades laborales. Cuando grande le gustaría ser Bióloga marina para recoger en su libro todas las historias ocultas en las profundidades del mar.

Se visualiza una niña extrovertida, ansiosa, rápida, cuando algo le da pena su perfil se encoje y aparece una risa nerviosa que le caracteriza, cada vez que quiere explicar algo lo ilustra con sus manos su herramienta delatadora de sus travesuras.

Nombre del personaje: El nombre de este personaje nace de una conversación con una mujer a la que se le pregunta ¿cuál es la flor que más gusta? y se tiene como respuesta *Las Amapolas*. Esta mujer acompañó la vida de la creadora durante 17 años vida en la ciudad de Bogotá para luego dar un adiós en el tiempo. Por lo

tanto, tiene la selección del nombre tiene una importancia significativa y se opta como nombre para el personaje. A partir de esto y lo anterior, la investigadora comienza a indagar desde la ilustración lugares posibles que permitan potenciar la construcción plástica personaje en la escena y comenzar a tener un acercamiento a la construcción estética de la obra, por lo que acude a las siguientes ilustraciones de Benjamín Lacombe y las ilustraciones de Steva Dorosheva como imágenes referenciales para la constitución del personaje.

### Ilustrador Benjamin Lacombe



*Benjamín Lacombe*

### Ilustradora Steva Dorosheva



*Ana Frank por Steva Dorosheva*



*Deseos de la infancia por Steva Dorosheva*



*Ana Frank por Steva Dorosheva*

Estas imágenes tienen un impacto en la investigadora principalmente porque desacoplan la realidad en el trabajo sobre el detalle del dibujo, es decir su apreciación sobre la imagen no se focaliza en la forma de su trazo, sino en la observación hacia el universo de ficción que se propone al interior de la imagen. Establece de manera directa la posibilidad de construcción de una realidad y un universo alterno a la realidad, pues no refleja o muestra solamente lo que hay, sino que parte de lo conocido para generar controversia en la interpretación de la imagen. Apropiando lo anterior como premisa para potenciar la búsqueda en la exploración escénica en lo que respecta a los lugares de tránsito del personaje en la narración

## Contenedor temático.

8 de junio 2018 al 20 de octubre del 2018

Las experiencias de la investigadora establecen relaciones con la realidad en la que se desenvuelve, una realidad dinámica que aprecia, percibe, interpreta a través de un acto poético, que hace del acto creativo ser permeado del presente vivo y vivido desde las experiencias propias. Si bien esta investigación - creación no busca la propia imitación de la realidad sino la confrontación de la misma a partir de un lenguaje artístico en donde se quiere comunicar algo, lo que significa que la producción artística enuncia algo, “se trata de la manifestación (...) que vislumbra y advierte acciones (...) y lo hace con pretensión de verdad (Gadamer 1998. p.26) es decir, la investigadora aquí, busca a partir de sus experiencias previas producir contenido para un determinado espectador en donde se pueda reafirmar la concepción hermenéutica respecto a la labor que respecta a la construcción de conocimiento del arte para la comprensión del mundo y auto comprensión del individuo, en donde el pensamiento del productor de arte también es historia y por lo tanto refiere al acontecimiento de una verdad, la comunicación de un sentir que invita a ser apreciado, percibido e interpretado por un público espectador.

Ahora, lo que respecta a la enunciación dentro de esta investigación responde al problema no solamente del acontecimiento artístico, sino también a cómo y qué producir en el medio del arte para el público-espectador infantil, contenido que sea pertinente, comunicable y comprensible en los niñ@s. Es por esto, que a partir del trabajo de la producción realizada hasta el momento, emergen las siguientes preguntas y anotaciones, con el objetivo de comenzar definir el contenido didáctico en el que se desea y se quiere profundizar la producción artística

- ¿Es éste el momento en que se desata un juego entre la ficción y la vida real de este personaje?
- Si el abuelo es quien escribe la carta, ¿Cuáles son las enseñanzas que el abuelo deja a Amapola?
- ¿El lugar en el que Amapola esta es su cuarto o el cuarto del abuelo?
- La articulación de los elementos técnicos del circo en la construcción de la metáfora dentro de historia puede ayudar a potencializar ese universo imaginario que empieza a consolidarse.

## Composición dramática:

### Escenario:

*Un cuarto, del lado izquierdo una silla de madera que trae consigo un viejo libro. Atrás al centro un Botello fono con luz con una caña de pesca en la parte superior. En diagonal una maleta tipo baúl de juguetes, al medio un sombrero ubicado sobre unos zapatos de papel. En proscenio hacia la derecha un círculo de botellas de vidrio*

### PRÓLOGO:

*(Mientras entra público Amapola lee su libro sobre el baúl o maleta. Quedándose poco a poco dormida)*

Dormía a la orilla del mar. Soñaba un sueño ensoñado. Sentía estar enredada entre los brazos de mi abuelo. La niebla y el sonido de un campanazo de la iglesia marcó la media noche del pueblo. Esto despertó mi sombrero - Él, observaba atento que nada interrumpiera el sueño de Amapola su pequeña nieta.

Esa noche no podía dormir me despertaba y dormía. En realidad, no sabía si estaba dormida o despierta.

### HABITACIÓN

Voz Amapola: De viajeros provengo. Me pregunto si es real, o simplemente una aventura en mi cabeza. Vamos despierta, ¡Despierta! Las estrellas parecen hormigas en el cielo abuelo ¿Abuelo? ¡Abueeloo!

Amapola: He estado en este mundo durante 2574 días. Perdón esos son muchos días para contar. En realidad, he estado en el mundo durante 8 años, aunque 5 es mi número favorito. Tengo cinco dedos en cada mano y 5 dedos en cada pie. Cumpló años cada quinto día, de cada quinto mes del año. Enero, febrero, marzo, abril y mayo. Igual que mi abuelo porque soy su vivo retrato.

En el mundo he visto corales, mariposas, edificios, nubes, cientos de carros, miles de personas. El mundo no es como un pañuelo. El mundo es como un diente de león. Naces alguien te arranca del lado de otros dientes de león y te soplan... vuelas, vuelas y vuelas. Terminas sin saber a dónde mirar y qué escuchar o peor aún ¡Terminas olvidando de dónde vienes y sin saber para dónde vas!

Además, en el mundo las personas van siempre con prisa y no tienen tiempo de nada (*Pausa*) el abuelo lo decía a menudo. Así que no sé cómo se las arregla la gente con trabajo para trabajar y luego hacer todo lo demás

### DESPEDIDA

En mis ojos brilla aun la esperanza de volverlo a encontrar

Amapola: (*Empacando la maleta*) No perdamos mucho tiempo, mejor vamos a jugar. Qué tal si jugamos al mar... con las olas del mar, los pececitos, los pulpitos. (*Cae el sombrero de su cabeza*) Mi abuelo me regalo una lista ¿Que hay que llevar? Maleta, pito, libro... merienda brújula sombrero. (*Se pone la maleta*) A mi abuelo le gustaba viajar (*Coge la caña de pesca*) Mi abuelo amaba pescar. (*Pausa*). No tenemos mucho tiempo apenas un segundo es lo que tardan los ojos en llenarse de agua.

### HUEVOS DE TORTUGA

(*Busca el barco una y dos veces. Lo llama con su silbato. Al verlo llegar se acerca y sube sobre él. Se despide y comienza a remar*)

Amapola: (*Tras un largo suspiro un barco a la distancia*) No están tan lejos ¡Holaaa! Aquí, aquí ¡Holaa! Busco mi brújula. Sabía que no te había perdido. Norte...donde estarás Sur este... Voy a encontrarte... ¡Sí! ¡Si! lo tengo! (*Guarda la brújula*) En el fondo encontrarás el camino la flecha guiará tu destino. (*Toma catalejo de su maleta y observa a la distancia un recipiente flotando con unos huevos de tortuga dentro, enredados en una bola de plástico*) Atrápalo. A-Trá- Pa -Lo. ¿Qué es esto? (*baja de las botellas*) ¿Plástico? No. (*Intentando desenredar el plástico*) Humanos no entienden que esta especie no pertenece al océano, nuestro planeta no puede digerir ni bolsas, ni botellas ni pitillos, menos cubiertos de plástico no los usen esto está matando a las a todas las familias del mar

¡Woao! ¡woao! Huevos de tortuga mi abuelo siempre. Cuando salen las tortugas bebé del cascarón es raro, porque las mamás tortuga ya se han ido. Me pregunto si las mamás se encuentran alguna vez con sus bebés en el mar, si se reconocen o si siguen nadando como si no se conocieran. Será que cuando pasan una al lado de la otra, se abandonan. O como mamá, no tendrán el tiempo suficiente para compartir, saludar, jugar, cantar, (*Cae de las botellas*)

Mamá no escucha los caracoles ni las olas del mar mamá solo escucha la alarma del reloj, el ruido de los carros, el jefe de la empresa y su teléfono, Su vida era el trabajo y cientos de tareas y órdenes para Amapola tiende la cama, amapola lava la loza, amapola no le abras la puerta a nadie. Amapola compórtate no hagas esto, Amapola no cojas aquello, Amapola tiende la cama, Amapola deja al abuelo en paz, Amapola cuidadito Amapola estoy ocupada. Amapola... Amapola... ¡Amapola se lo advertí!

(*Coreografía: El trabajo de mama*)

*(Escondida detrás de la maleta sale tímida)* Qué pena no me había presentado mucho gusto mi nombre es Amapola. Yo quiero tomar de la mano a mi mamá y llevarla a conocer el mar.

### MALETA DEL ABUELO

Amapola: *(Atmosfera de mar y amapola se ubica frente al público con el libro. En una de sus páginas a estilo pop up tiene su propio reflejo)* Cuenta la leyenda que antiguamente las estrellas guiaban a los marineros. Yo creo que cada uno de nosotros tiene sus propias estrellas ...El pirata barbas negras siempre fue guiado por la estrella de Atria por los cielos y mares de la vía láctea y el capitán Low por la estrella de Orión. Siendo así mamá será la estrella de la Osa mayor porque yo seré su Osa menor, mi abuelo la gran y brillante estrella del norte él siempre nos guía, nos escucha además le encanta jugar a los marineros. *(Pausa)* Tengo una idea haber... haber... ¡Tu! A- Tra –Pa – La. *(Lanza luz imaginaria)* Podrías decirme ¿Cuántas estrellas son en tu familia? Y tú, tú Si yo te dijera las estrellas son como muchas familias en el universo contándose historias podrías compartirme ¿Un recuerdo de tu familia? ¡Tengo una idea! Todos, vamos a poner las manitos así y vamos a guardar un recuerdo de nuestra familia el que más nos guste y a la cuenta de tres vamos a guardarlos todos a ponerlas en este universo para nunca olvidarlos. ¿Listos? ¿preparados? ¿más que listos? y a la 1 a los 2 y a las ¡Espere esperes! Hay que prepararnos calma ahora sí, a la 1 a las 2 y a las hay esperen olvidaba una cosa. Cuiden mucho a su familia. 1 a las 2 y a las 3 *(El público lanza sus recuerdos al libro, amapola abra la página en donde está su propio reflejo)* ¡Woao! No sabía que había tantas estrellas guiando a tantas personas con tantos recuerdos tantas historias todos juntos vivimos en un planeta y ese planeta es nuestra casa.

*(Juego participativo de luz con público)*

### PAÍS DEL MAR

Amapola: Nosotros vivíamos en el país mar. Había tortugas. Gigantes. Confundidas con islas. Tan grandes como el pecho y la barriga del abuelo. El mar era grande, como montañas. Cada ola una montaña. Botes, barcos, buques, urcas canoas, arcas, balandros piraguas, balsas, bongos navegaban sobre estas olas, a veces amistosas, a veces traicioneras, a veces refrescantes y siempre tan saladas, que el mar era como una olla, adentro cacao, papas, tomates, algodón, y con la sal del agua, el almuerzo entero. Todo eso llevaban del pueblo afuera, en esa dirección. Y luego volvían adentro, al puerto, sin comida, pero repletos de papás sin tiempo cargados trabajo, cuentas, deudas, alarmas, documentos, números, teléfonos. Civilización Y a mí no me gustaba comer civilización. La civilización era más aburrida que la comida. Saben la civilización era como las calificaciones de la escuela y el trabajo de mamá te identifican por números y no tienes tiempo de nada. Nosotros los niños no queremos perder nuestro tiempo.

¿A usted le queda tiempo para soñar y jugar? yo creo que las personas podrían llamarse como estas cartulinas pequeñas mmm ¿Cómo se llaman? ¡Lotería! recuerdo que alguna vez alguien decía...decía... quien lo decía... Bueno decía: Que las compraban los tontos que esperaban hacer feliz a sus familias, pero ante todo volverse millonarios por arte de magia. ¿Señora a usted todavía le queda tiempo para compartir con su familia? ¿y Por qué, por qué

¿Por qué el cielo es azul?

¿cuántas estrellas vivirán bajo el mar?

los peces respiran bajo el agua ¿Por qué los autos no pueden volar?

Son muchas las cosas que quiero entender

Quién dónde cuándo cómo y por qué

Puedo explorar, navegar, inventar, escuchar, tus historias mis historias todos podemos crear  
Puedo crear mis fantasías, puedo hacerlas realidad si todavía hay tiempo se debe aprovechar  
El corre caminos no puede alcanzarnos contra tiburones y dragones luchamos somos piratas ninjas y magos  
asi rescatamos adultos en caos  
Si podemos disfrutar de ser niños y gozar si toda vía hay tiempo se debe aprovechar queremos jugar y villanos  
atrapar siempre seremos niños como en nunca jamás.

### CARTA A AMAPOLA

Voz Abuelo: Dulce amapola, pequeña aventurera. Juntos vimos tierras de mi tierra y en otras tierras andamos. Combatimos, jugamos... poco a poco me aparecieron hilos plateados, me hice alma de pájaro. Te herede mis alas, mira tus manos. Te dejo mis libros, las caracolas, nuestra caña, mi sombrero y los zapatos que ahora llevas puestos. El tiempo se hace corto nos llenamos de despedidas hasta luego, te veo luego, hasta mañana, hasta pronto, ¡Cúídate! Adiós. Amapola brota semillas para que los gorriones te acompañen sobre este tu jardin de amapolas, calles, montañas y mares. No olvides que los barcos saquean personas y comercian vidas somos huellas de polvo que se borran con el paso del tiempo despójate, embarca y hazte a la mar. Comparte y regala a tu madre y al mundo una mirada para recordarles que es la inocencia, enséñales tu sonrisa para que comprendan que puede salir el sol aun dentro de una habitación. Comparte tu felicidad con otros como lo hiciste conmigo eres promesa de tiempos mejores. Cuando seas mayor sé cómo mamá multiplica las enseñanzas de tu abuelo y cuando tus cabellos estén como hilos plateados lee y comparte tus historias a quienes se las han arrebataron.

### ABUELO/ TORTUGA

Amapola: (*Amapola entrega la tortuga al mar*) Mi abuelo era como un pirata soñaba con una isla donde los animales fueran personas. Él, era ágil, de piel morena, tenían los cabellos como tú como caracolitos, pero negros... tierno y bondadoso. Eso sí, era tan hablador que no había como callarlo sin que se ofendieran. Mi abuelo era necio, bondadoso pero necio A veces los barcos de los marineros se hunden o los roban como el galeón de san José o la barca de no que le hablaba de dios de dios a los peces, a los pulpos, incluso a los tiburones les decían que se arrepintieran de quien sabe qué. Ya no sabían si comer ostias o comer ostras.

Registro fotográfico de la composición escénica 20 de agosto - 21 de octubre 2018



## IMÁGENES REFERENCIALES

### Intervención plástica a los objetos.

En este apartado, se profundiza en la búsqueda y selección de imágenes referenciales para explorar la construcción plástica de la puesta en escena. Esta responde a los elementos espaciales que se encuentran presentes dentro de la obra teatral: el vestuario, la escenografía, diseño gráfico y elementos de iluminación, que puestos en conjunto construyen un equilibrio que ayuda a constituir unidad en lo que atañe al diseño de arte en el sistema de objetos, el cual obliga pensar en el conjunto de texturas, colores y materiales posibles, que potencian la construcción estética de los objetos. Para esto, se mencionarán a continuación los referentes que aportaron dentro del proceso de creativo: La artista plástica Louise Strawbrige, la ilustradora Rebecca Dautremer en diálogo con el cortometraje ilustrado la casa de cubos pequeños, los cuales sirvieron para encaminar la construcción de sentido en los objetos a partir su intervención del trabajo en detalle

ARTISTA PLÁSTICA: Louise Strawbrige



El estudio sobre el trabajo visual en los objetos, corresponde a cómo los materiales y texturas utilizados, comenzaron a cobrar y construir sentido simbólico y significativo dentro de la producción artística. Louise Strawbrige se presenta como referente clave para la intervención plástica, posibilitando a partir de sus obras la intervención hacia el lugar de lo rústico y lo antiguo, lo cual permitió encontrar aproximaciones al color, textura y decorados en los objetos que permitieran hacer referencia al objeto ruidoso, descolorido y viejo. Esto potenció la esencia que buscaba la creadora en los objetos para la escena en lo que correspondía a un viaje sobre mar abierto.

Objetos transformados Durante la intervención plástica se toma la decisión de utilizar el papel de libro viejo manchado con café para cubrir la mayoría de los objetos, esto con el objetivo de obtener una tonalidad amarilla, una textura rústica, pero ligera con algunos adornos que invita al trabajo sobre el detalle donde cada elemento técnico sobre el objeto (Mapas, ostras marinas, tortugas, relojes, dijes, iluminación en los objetos) significa y cobra sentido en la representación.



*Sombrero que el abuelo hereda a Amapola*

#### Sombrero

Desde el inicio de la obra, se presenta este objeto como referencia del personaje ausente de la narración, el abuelo, un personaje evocado por la palabra sobre el objeto del sombrero que aquí cobra un sentido metafórico. Sin embargo, este no queda en un plano meramente representativo en la narración, sino ocupa un lugar que provoca una tensión dramática, ocupando ese lugar de lo que no se nombra, de lo que no se habla, de lo que no se olvida, de lo que sólo se recuerda.

El sombrero tiene una intervención en el detalle, respecto a los objetos que le son parte como las caracolas, una tortuga, piedras

pequeñas, un dije con un moño que trae consigo la ilustración de una niña y una luz en la parte interior. Objetos que en conjunto ayudan en la construcción de sentido y se relacionan con el contexto de la producción artística, El abuelo y las enseñanzas dadas a Amapola de una vida en el mar.



*Botines que el abuelo hereda a Amapola*

#### Botines de Amapola

Cada elemento debe aportar a la construcción estética de la producción artística, es por esto que se toma la decisión de hacer intervención a los zapatos que se venían utilizando convirtiéndolos en unos botines. Dichos botines, en la narración fueron heredados a Amapola por su abuelo y teniendo presente que el abuelo de Amapola era un marinero se toma la decisión de que estos zapatos estén forrados con mapas viejos y unos dijos de timón para aportar al sentido de la palabra dicha a partir del objeto “*Te dejo la caña, las caracolas del mar, mi sombrero y los zapatos que ahora llevas puestos*” (Abuelo de Amapola) esto con el objetivo de aportar a Amapola como una niña aventurera nieta de un abuelo marinero.



*Libro de historias sobre marineros y estrellas*

#### Libro de estrellas:

Inicialmente se contaba con un cuaderno más pequeño forrado en hojas de viaje secas pero, en vista de que este no era del tamaño adecuado, ni aportaba a la construcción estética que se venía consolidando, se toma la decisión de construir este nuevo libro con el que Amapola entendería el rol de la familia, al relacionar la historia que este libro llevaría dentro, dicha historia debía corresponder a como las marineros eran guiados cuando se encontraban en soledad sobre mar abierto permitiéndole comprender a Amapola, que aun teniendo momentos en soledad ella contaba con personas que la guiaban y acompañaban a lo largo de su vida.



*Botellófono de luz*

#### Botellófono:

La estructura es forrada en papel de libro viejo y se le crea un sistema de iluminación con conchas y caracolas, como si se tratara de una lámpara en la habitación de Amapola. Dicho botellófono como artefacto permitió no solo la construcción de la melodía que se quería inicialmente, sino que permitió a partir de creación de la melodía, la construcción de una canción de Rap en la que Amapola logra reflexionar el rol que ocupa y sus responsabilidades en el hogar familiar. Además, este objeto sirve de artefacto de distanciamiento, dado que desacopla el uso ya instalado de *-Barco-* y sirve como objeto musical para despertar una acción crítica o la emisión de un juicio que provoca la reflexión respecto al tiempo que se comparte en familia



*Brújula*



*Calidoscopio*



*Caña de pescar*



*Silla*



*Lista de viaje  
Amapola*



*Botellas de equilibrio*

Ilustradora: Rebecca Dautremer



*Alice in wonderland – Rebecca Dautremer*

Las ilustraciones de Rebecca Dautremer tienen un fuerte impacto en la producción artística con dos de sus ejemplares Alicia en el País de las maravillas y la historia de pulgarcito, debido a logra plasmar en sus trazos y colores la sensibilidad de los personajes y esto funciona como aporte a la construcción no solo de los elementos como la maleta, la brújula, el caleidoscopio, la lista o la silla, sino que aportaron también a la construcción y fortalecimiento del personaje, Rebecca Dautremer rompe con los convencionalismos de la ilustración en tanto invita a la contemplación al detalle de las formas y el color. En ella el dibujo acompaña, y complementa el texto lo cual se convierte en material relevante para la creación de una maleta que significa de la siguiente manera:



*Pulgarcito por Rebecca Dautremer*



Maleta - casa: Se presenta como objeto de acción que abarca grandes situaciones de la intimidad del personaje. Amapola no sólo comparte los deseos y sueños que aspira a realizar con su madre y las memorias y enseñanzas del abuelo a partir del viaje que emprende con su maleta. Sino que también enfrenta la contradicción elemental que aborda su existencia y corresponde al tiempo que comparte en familia y rol que allí ocupa. La maleta como casa cobra un sentido metafórico y se sitúa como hogar en donde guarda cada una de sus aventuras y juguetes, un libro, una carta, un calidoscopio, etc. pues es de allí de donde salen cada uno de los recuerdos anhelos y aprendizajes vividos la casa como maleta, protege a Amapola en determinadas ocasiones, le ayuda a transitar de un lugar a otro y se convierte el objeto que posibilita el viaje de Amapola.



*Diseño y elaboración de casa pop up*

Con la casa pequeña en miniatura Amapola enfrenta su contradicción, poniéndose en los zapatos de su madre, pues al nacer la tortuga ella asume una responsabilidad que la hace reflexionar frente al rol que ocupa su madre como cabeza del hogar. Amapola se preocupa por el bienestar de tartaruga, de la misma manera en que su madre se preocupa por su bienestar, podría tratarse de una contradicción inseparable dado que es tartaruga la que la lleva a asumir su rol y aceptar a su familia, su hogar tal y como es, y así mismo asumir cada una de las responsabilidades que allí le son necesarias para la convivencia en familia.

### Vestuario.

La construcción del vestuario corresponde aquí a la caracterización de Amapola en su aspecto físico, dado que se buscaba que a partir del vestuario mismo se potenciara y definiera con mayor alcance el contexto, estilo, y la época del personaje, estas cualidades tienen que ver la intención de enaltecer cualidades de la identidad del personaje ya definidas previamente por la creadora. Sin embargo, durante esta fase del proceso creativo se acude a insumos ya constituidos en los referentes respecto los colores y texturas que permitieran potenciar la consolidación visual del personaje. Se proponen unos diseños de vestuario a partir de un dibujo

realizado por Wendy Cifuentes<sup>24</sup>, en los cuales se baso la construcción y desición final de elaboración y confección.



*Amapola por Wendy Cifuentes*

En dicha construcción, se acudió a las imágenes referenciales indagadas en un primer momento, con el objetivo de identificar posibilidades para el vestuario que pudieran corresponder a la personalidad que venia siendo constituida para el personaje. Sin embargo, ampliando su búsqueda, se encuentra el personaje de *Pipi Calzas Largas* en donde la creadora establece de manera directa un referente para su elaboración, dado que logra identificar una relación con el personaje respecto a su contexto. Esto ayudo a tomar la desición creativa de como iba a ser elaborado el vestuario para Amapola.

#### Bocetos para elaboración de vestuario:



Luego de haber elaborado los bocetos anteriores, se dirige la mirada hacia fusión de dos de los diseños construidos: Una falda pantalón de talle alto con posibilidad de tirantas y una camiseta cuello bebe. Esto con el fin de facilitar la movilidad, que se notase ligero, cómodo y flexible y también que se adecuaran a al contexto de Amapola, puesto que se venía haciendo referencia a una niña con ínfulas de marinera.

Asi fue que se consolidaron los siguientes diseños, a los cuales se les dio una intervención de color en la gama del color azul, pensando en generar un contraste con la paleta de color que se venía construyendo de

<sup>24</sup> Compañera de estudio de la investigadora del presente proyecto.

café y amarillos y así potenciar la relación establecida entre Amapola y el significado que para ella tenía el mar y cada uno de los objetos que llevaba puestos.



*Bocetos de vestuario finales*

A mediados de septiembre y octubre del 2018 se comienzan a abrir las puertas para dar paso a la toma de decisión que concierne al contenido didáctico para público infantil. Esto, se da partir de la escritura y modificaciones en lo desarrollado anteriormente en la exploración escénica, permitiendo recopilar de una manera concreta la escritura dramaturgica hasta el momento realizada, para después entrar en un momento de definición y consolidación, en lo que respecta al trabajo técnico poético a través de ejercicios y preguntas que confrontaran a la creadora en su rol como futura docente de Artes Escénicas. Sin embargo, durante este momento, el carromato que parecía de hierro quebró, las miradas revelaban ira y el rostro una máscara de piedra, una pieza de este carromato desapareció.

### *Las Tormentas y el silencio ...*



*El viaje del circo siempre es trivial El tiempo es impredecible y causa algunas veces gran preocupación, esta vez no iba a haber excepción. Un cambio repentino del viento hizo que este armatoste diera una vuelta mortal quedando prácticamente volcado.*

*Amapola lo predijo “Apenas un segundo es lo que tardan los ojos en llenarse de agua”.*

*Se comprobó una y otra vez. Las corrientes intentaron llevárselo todo. Fue una situación en la que cualquier marinero odiaría estar. El carromato estuvo entre la niebla durante días enteros. Cayendo de bruces sobre el barro, causando heridas en el armazón de este proyecto. Así, la garganta de la creación en maraña convertida y empapó los ojos de agua. La ansiedad y la ira entraron tumbando las puertas. El colapso era total. Habría que redirigir las ruedas. Fue este el momento más desolador del viaje. Y aunque el frente del carromato pensara en que había sido una mala jugada por no estar debidamente preparado, aun se preguntaba ¿Qué habrá sido de aquella ola que arrebató lo que más amaba? El cavaquinho del mar.*

Esta situación permitió construir el engranaje para lo que andaba en búsqueda respecto a ¿cómo Amapola podría manifestar la pérdida de su abuelo? Luego de haber leído la carta que aún no estaba escrita, Amapola se daría cuenta de que su abuelo había fallecido y ella debería reunirse con su madre para fortalecer su unión en familia

*Amapola: Me condenas a vivir en tus zapatos, me dejas tu tristeza ya no te oigo respirar, en el fondo de mi pensé que no te había perdido para siempre, pero todo es mentira. Eres una mentira como mamá ya*

*no tienes tiempo, ya no estás en el tiempo, ya no te puedo alcanzar tantas promesas y preguntas sin respuestas, siempre pensé que escuchaba tu voz. Solo eres cenizas. Todos dicen que todos debemos tener una familia ... Eso no existe. Yo no tengo una familia (Pausa) ¿Cómo será ya no echarte de menos? ¿Cómo sería si estuvieras aquí?*

## DEFINICIÓN DEL CONTENEDOR TEMÁTICO

La toma de decisión comienza a ser un factor de vital importancia dentro del proceso creativo, debido a que la producción artística comienza a vislumbrar un norte en lo que refiere la progresión dramática y la construcción de sentido de la totalidad del producto. El hecho de definir la ruta que tomaría la producción artística en términos de lo didáctico, permitiría concretar lo que a la síntesis respecta.

¿CUÁL ES EL MOTOR DE LA CREACIÓN?

¿QUÉ SE QUIERE COMUNICAR CON LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA?

¿QUÉ SE QUIERE ENSEÑAR DENTRO DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA?

¿CUÁL ES EL CONTENIDO DIDÁCTICO QUE MOVILIZA LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA?

Fueron estas las preguntas movilizadas dentro de este momento para encontrar el sendero que terminaría de guiar y fortalecer este viaje hasta su destino. Durante el trayecto aparecieron micro-momentos presentados a continuación:

MOMENTO 1: Identificación de contenidos dentro del material escrito y escénico

MOMENTO 2: Definición del contenido a partir del contenedor temático

MOMENTO 3: Desarrollo conceptual

MOMENTO 4: Definición de tesis Antítesis y Síntesis

### MOMENTO 1: Contenidos dentro del material escrito y escénico.

Estando dentro la producción artística ya se venía encontrando dentro de sí un lenguaje poético, pero sin rumbo en cuanto a lo que se quería comunicar de manera concreta. Era hora de comenzar a concretar el camino que este iba a seguir, direccionar la acción, la palabra, y para esto, se realizó a modo de lupa una observación en detalle a la creación escénica y a las aproximaciones de escritura al texto dramático, puesto que el hecho de encontrar el motor que le daría vida y rumbo a la producción artística permitiría declarar de manera más directa lo correspondiente a la definición de la tesis, antítesis y síntesis dentro de la creación.

De este modo, emerge la siguiente pregunta ¿Cuál es el momento en que Amapola se enfrenta a su mayor riesgo? Teniendo en cuenta que este, no hace referencia a un riesgo físico sino al riesgo que se hace presente en la línea dramática. Esta aclaración debió ser resuelta, porque si bien la producción artística detonó unos momentos de riesgo físico que respondían a la técnica implementada aquí, se debía ser riguroso no omitiendo la ejecución, sino lo que esta estaba queriendo comunicar a través de la técnica en un momento determinado a los ojos del espectador.

Declarar el contenido didáctico que se movilizaría en la producción artística respondería al lugar de enunciación de la creadora-investigadora en términos de producción de contenido para la infancia. Como se ha mencionado anteriormente, esta es una producción encaminada a un público infantil por lo tanto se ha tenido muy presente el uso del lenguaje en relación a la construcción de metáforas, adivinanzas, analogías, entre otras posibilidades las cuales pueden ayudar a establecer una comunicación con el niñ@ al momento en que el acepte los pactos de juego durante la producción artística. Dado que serán ell@s quienes dotarán de significado o no los elementos allí situados dentro de su comprensión e interpretación de la representación.

Ahora, trabajar bajo la triada de Tesis, Antítesis y Síntesis propuesta desarrollada por el teatro didáctico, donde se busca contraponer puntos de vista de convicciones colectivas o conductas humanas, con el objetivo de reafirmar o yuxtaponer ideas de una sociedad. A continuación, se presentará un modelo de tabla en la que se retomaron las diferentes partes de la obra con el fin de identificar las temáticas que en ellas sobresalían manejando una escala de porcentaje entre 0% y 5%. Por ejemplo: El contenido sobre el medio ambiente se visualiza en 3 escenas: 1% Huevos de tortuga, 1% país del mar y 1% carta. Así, se logra hacer una aproximación directa al contenedor temático que la misma estructura dramática esboza de manera implícita.



# PRODUCCIÓN DE CONTENIDO DIDACTICO



Ambiente  
  Familia  
  Capital  
  Recuerdo y memoria

Contenidos	Despertar mundo	Huevos de tortuga	Maleta del abuelo	País del mar	Carta	Abuelo	Libro
<span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: #e67e22; margin-right: 5px;"></span> Ambiente	0	1	0	1	1	0	0
<span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: #f1c40f; margin-right: 5px;"></span> Familia	5	5	3	0	3	0	0
<span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: #27ae60; margin-right: 5px;"></span> Capital	3	0	0	5	3	5	0
<span style="display: inline-block; width: 10px; height: 10px; background-color: #8e44ad; margin-right: 5px;"></span> Recuerdo y memoria	0	3	5	5	3	5	3

CONTENIDO MAS DESARROLLADO EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA:  
 FAMILIA Y RECUERDO

*Aproximación al contenedor temático.*

De lo anterior se da cuenta que el contenido de familia y recuerdo – memoria son los de mayor porcentaje dentro de la construcción dramática, por lo tanto, se decide comenzar a dirigir la tesis y antítesis hacia estos contenedores temáticos.

***Nota:** [ Pasar por el vacío, la ausencia y el reconocimiento de un posible contenido hicieron que la creación comenzara a tornar un diálogo más íntimo con la creadora, sus vivencias, su presente. Estábamos en el corazón de la creación que ella aún no se atrevía a nombrar, luego tras uno de los ensayos a solas analizando palabra por palabra, enseñanza tras enseñanza fue nombrando. La familia fragmentada y esa era su familia y la de muchos otros similares a la creadora.]<sup>25</sup>*

## **MOMENTO 2. Definición del contenido a partir del contenedor temático**

A este punto, si bien ya se evidenciaba con más claridad el motor que movía la creación, por lo tanto, había que empezar a realizar un orden milimétrico que permitiera evolucionar la producción artística. Era el momento escoger y depurar ideas, de abandonar y seleccionar propuestas que permitieran consolidar el producto artístico en pro del contenido en el que se había decidido profundizar.

<sup>25</sup> No le aconsejaría a nadie comenzar haciendo un solo para sí mismo ya llevaba meses creando 4 horas de ensayo diarias de las cuales 3 me la pasaba mirando la ventada tirada al lado de las botellas de vidrio vacías y al borde de la puerta mirando el gran paisaje verde del parque nacional era una lucha constante frente a mis propias inseguridades. A veces solamente esperaba el momento de poner la pista sonora de 7 canciones de corrido ubicarme en el espacio con la mente “vacía” y comenzar. ¿Qué quiero decirle al mundo a través de esto que estoy creando sabiendo el espectador al que quiero llegar?

La producción comenzaba llenarse de significado, el movimiento por el movimiento empezó a ser modificado o en su caso eliminado permitiendo adquirir fuerza interpretativa sobre la escena, el temor de encontrar una teatralidad en el circo había sido disuelto pues el motor de la creación había estado ahí desde aquel inicio en donde se dibuja un abuelo, que luego dio lugar a la figura de una madre y posteriormente una niña que adopta una tortuga, podría decirse que la creación venía reflejando una posibilidad de desarrollo que merecía ser desempolvada y desarrollado de inicio a fin. Es por esto que se decide profundizar en el concepto de familia como contenedor temático de la producción artística

A partir de la toma de decisión para asumir la familia como contenedor temático, emergen las siguientes dificultades y cuestionamientos ¿Cómo quitar el lugar de la disfuncionalidad familiar?, ¿A partir de que nociones de familia se va a desarrollar el contenedor temático?, ¿En qué conceptos de la familia se quiere profundizar? ¿Qué de la familia se va a tratar en detalle? ¿Cuáles son las personas a las que Amapola reconoce como parte de su familia y por qué?

Dichas preguntas encaminan el proceso a desarrollar a profundidad el contenedor temático a partir de la propia *experiencia* de la investigadora en relación con los planteamientos teóricos de Yaneth León<sup>26</sup>

### **MOMENTO 3: Desarrollo conceptual del contenedor temático**

## *La familia*

*La familia no como única estructura o forma. La familia como vínculo principal de desarrollo para el niñ@. La familia como el círculo de unión*

### ¿CÓMO DEFINO MI FAMILIA EN UN DIÁLOGO CON LAS DIMENSIONES EPISTEMOLÓGICAS DE YANNETH LEÓN?

Entiendo a mi familia como el núcleo y epicentro de lo que fui, lo que soy y parte de lo que seré, el cañón que impulsa los nuevos rumbos. Mi familia es un círculo de tiza que puede desvanecerse y renovarse con el tiempo, es como un espiral que se transforma bajo la misma forma ¡un círculo! Mi familia es un grupo nómada errante compuesto por: Una mujer guerrera, un niño problema en la escuela, una anciana de montañas Boyacenses, un anciano con ínfulas de carpintero, 2 gatos opuestos y un perro, sujetos diversos, adversos, opuestos que han acompañado procesos a lo largo de mi vida.

Entender mi familia no como una institución sino como una construcción que realizo de manera atemporal y cambiante me exige profundizar en la definición de familia estándar que el sistema social establece para categorizar grupos de personas específicos, esto para comprender conceptualmente el lugar de mi familia en la sociedad de la cual hago parte. En una perspectiva clásica occidental, es importante reconocer que la doctrina religiosa ha sido fuente creadora de dogmas y comportamientos humanos ideales para el “buen” desenvolvimiento y desarrollo del ser humano, entiendo que la familia se conforma a partir del vínculo conyugal que determina una relación social entre dos sujetos (mujer hombre) para la procreación de la raza humana, la cual posibilita el desenvolvimiento y crianza del ser humano. Este ideal de familia posteriormente se ve coartado por abandonos, abortos, políticas familiares, discusiones de género que exigen pensar nuevas definiciones y categorías además de generar discusión alrededor de las transformaciones de dicho concepto

---

<sup>26</sup> Docente e investigadora de la Licenciatura en Educación especial y el espacio académico Familia y escuela en la Universidad Pedagógica Nacional

“familia”. Dejando de lado discursos morales y doctrinas que generan patrones en la sociedad. Haciendo de la diversidad un discurso emergente a nuestros días.

*FAMILIA NUCLEAR Familia completa familia incompleta*

*FAMILIA NUCLEAR URBANA*

*FAMILIA E..... X.....TEN.....SA*

*FAMILIA EXTENSA..... AMPLIA*

*FAMILIA UNIPERSONAL*

*FA...MILIA MONOPARENTAL*

*FA...MI...LI...A RECOMPUESTA*

*FAMILIA..... ADOPTIVA*

En ese orden ¿Cómo mi percepción de familia dialoga con las categorizaciones ya establecidas socialmente al día de hoy? Es una confrontación conmigo misma, pero a la vez una tarea importante de mi comprender conceptualmente el termino y sus vertientes para poder entender como docente los contextos en que se desenvuelven mis estudiantes desde ese lugar desde la diversidad, definiría entonces a mi familia, en primer lugar, como una familia pos moderna o desde mis lenguajes de mi área profesional – El arte- la definiría como una familia dadaísta con ínfulas de arte conceptual. Es decir, esta mi familia, ese grupo de personas que irrumpe los patrones enunciados rechaza la tradición y esquemas anteriores de familia tradicional en vista de que:

- 1 Es una familia monoparental donde mi madre es la cabeza del hogar
- 2 Dos padres ausentes
- 3 Hay parientes de primera línea consanguínea

Considero que las nociones de familia entre sujetos son subjetivas, en la medida en que uno mismo es quien define a las personas que considera parte de ella y por tanto a quienes no independientemente del parentesco sea o no consanguíneo. En esa lógica cada uno de nosotros definimos nuestra familia bajo preceptos personales, sociales, comportamientos, acontecimientos sociales y/o naturales: Abandono, padres o madres ausentes, padres en unión libre o conyugues, divorcios, fallecimiento, adopción, parejas LGTBIQ, amigos, animales, entre otros los cuales intervienen en las concepciones de familia de manera individual. Teniendo en cuenta que cada perspectiva construida responde a lo que muchos investigadores y académicos han intentado no solo definir sino poner en tela de juicio lo que nos obliga disponernos a la escucha y contextualizar nuestro lenguaje en términos no meramente informativos sino investigativos. Estas teorías considero son un tipo de herramienta de lectura de los distintos escenarios educativos, pero para obtener su dominio es importante interiorizarlo y ¿por qué no identificarlo en nuestra propia familia. ¿Para luego comprender la de otro?

Es un tipo de desconocimiento a la teoría y eso nos hace retroceder social y culturalmente en vista de que primero en nuestro país no está instaurado con la relevancia que debería tener. Las investigaciones son varias y así mismo las instituciones que las aplican, culturalmente el patrón está viviendo el tránsito y eso se evidencia en nuestros discursos emergentes. Si la familia se entiende como “una asociación de personas basada en el simple hecho de permanecer juntas (...) en un ámbito de cooperación y convivencia mutua” (Leon, p.2)

El derecho de tener y conformar una familia no debería ser un problema en nuestro país, si bien trae consigo responsabilidades y se asumen al momento de establecer en vinculo, pero es relevante generar estrategias para que la familia tenga un valor agregado en las personas y así mismo se reconozcan dentro de una sociedad no como funcional o disfuncional buena o mala familia, cada una establece sus dinámicas y las personas deben entender socialmente que su familia es perfecta a su manera independientemente de cómo esté construida.

Basado en lo anterior, se procede a definir la triada (Tesis, antítesis y síntesis) de producción de contenido didáctico de la siguiente manera:



Síntesis



Tesis



Antítesis



#### MOMENTO #4: Tesis Antítesis y Síntesis

Lo anterior discernió el contenedor temático hacia diferentes posturas de la creadora respecto a las formas de ser y hacer familia, lo que le permitió declarar la tesis, antítesis y síntesis dentro de la producción artística de la siguiente manera:

**Tesis Amapola:** Perdí a mi familia. El abuelo ya no está y mama no tiene tiempo para nada.

**Antítesis:** Amapola crecerá en honor al abuelo.

**Síntesis:** Mí familia es perfecta debo compartir y valorar el tiempo con ella.

### CONSOLIDACIÓN DRAMATÚRGICA DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

## Amapola

LUGAR: *Un cuarto amarillo, del lado izquierdo una silla de madera que trae consigo un viejo libro. Atrás al centro un Botello fono con luz con una caña de pesca en la parte superior. En diagonal una maleta tipo baúl de juguetes, al medio un sombrero ubicado sobre unos zapatos de papel. En proscenio hacia la derecha un círculo de botellas de vidrio.*

PRÓLOGO: *(Mientras entra publico amapola duerme en el suelo de su habitación)*

Amapola dormía a la orilla del mar. Soñaba un sueño ensoñado. Sentía estar enredada entre los brazos de su abuelo. La niebla y el sonido de un campanazo de la iglesia marco la media noche del pueblo. Esto despertó su sombrero – Él, observaba atento que nada interrumpiera el sueño de amapola su pequeña nieta. - Esa noche ella no podía dormir se despertaba y dormía. En realidad, no se sabía si estaba dormida o despierta.

#### HABITACIÓN

Voz en off Amapola: De viajeros provengo. Me pregunto si es real, o simplemente una aventura en mi cabeza. Vamos despierta, ¡Despierta!

Amapola: He estado en este mundo durante 2574 días. Perdón esos son muchos días para contar. En realidad, he estado en el mundo durante 8 años, aunque 5 es mi número favorito. Tengo cinco dedos en cada mano y 5 dedos en cada pie. Cumpló años cada quinto día, de cada quinto mes del año. Enero, febrero, marzo, abril y mayo. Igual que mi abuelo porque soy su vivo retrato.

En el mundo he visto corales, mariposas, edificios, nubes, cientos de carros, miles de personas. El mundo no es como un pañuelo. El mundo es como un diente de león. Naces alguien te arranca del lado de otros dientes de león y te soplan... vuelas, vuelas y vuelas. Terminas sin saber a dónde mirar y qué escuchar o peor aún ¡Terminas olvidando de dónde vienes y sin saber para dónde vas!

Además, en el mundo las personas van siempre con prisa y no tienen tiempo de nada (*Pausa*) el abuelo lo decía a menudo. Así que no sé cómo mamá se las arregla con trabajo para trabajar y luego hacer todo lo demás

#### VIAJE AL MAR

Amapola: (*Empacando la maleta*) No perdamos mucho tiempo, mejor vamos a jugar. Qué tal si jugamos al mar... con las olas del mar, los pececitos, los pulpitos. (*Cae el sombrero de su cabeza*) Mi abuelo me regalo una lista ¿Que hay que llevar? Maleta, pito, libro... merienda brújula sombrero. (*Se pone la maleta*) A mi abuelo le gustaba viajar (*Coge la caña de pesca*) Mi abuelo amaba pescar. (*Pausa*).

#### HUEVOS DE TORTUGA

(*Busca el barco una y dos veces. Lo llama con su silbato. Al verlo llegar se acerca y sube sobre él. comienza a remar*)

El suelo se convierte en un inmenso mar, no hay tierra a la vista solo agua y un faro que gira sobre barco anclado a la superficie. El desequilibrio es constante y ella parece buscar sin cesar el secreto en las lejanas profundidades de mar. El tiempo parece inmóvil. Y el aire arde generando ligeras tensiones en los músculos a cada paso a cada remo.

Amapola: (*Tras un largo suspiro faro a la distancia*) ¡Holaaa! *aquí* (*Nadie responde, vuelve la luz de faro*) ¡Holaa! No esta tan lejos (*Bebe un poco de agua y saca su brújula*) haber mi abuelo decía que, si la flecha de la marca hacia allá es Norte y hacia allá es el sur, eso quiere decir que la isla de lo galápagos queda de para cuya. (*Saca caleidoscopio*) Voy a encontrarte... ¡Sí! ¡Si! lo tengo! (*Guarda la brújula y toma el catalejo de su maleta y observa a la distancia un recipiente flotando con unos huevos de tortuga dentro*) ¿Qué es eso? ¿Qué es eso? Vamos Amapola Atrápalo. A-Trá- Pa -Lo. ¡Wooaaoo! (*baja de las botellas*) ¡Tortugas! Mi abuelo decía que cada mes de agosto las mamás tortugas dejaban a sus bebés, y miren lo que encontré.

¡Woao! ¡woao! Es raro cuando salen las bebés tortugas del cascaron, porque las mamás tortuga ya se han ido. Me pregunto si, un día se encuentras las mamás tortugas con sus bebés en el mar, si se conocen o si siguen nadando una al lado de la otra como si no se conocieran. Será que cuando pasan una al lado de la otra, se abandonan o como mamá, que ya no le queda tiempo para nada.

Mamá no escucha los caracoles, ni las olas del mar. Mamá solo escucha su teléfono celular, el jefe de la empresa y miles de regaños y órdenes para Amapola. Amapola no haga esto,

Amapola no cojas aquello, Amapola siéntate bien cierra las piernas y calla la boca, Amapola cuidadito, Amapola apúrate que se hace tarde, Amapola arréglate la jardinera, levanta el reguero. Amapola... Amapola... ¡Amapola se lo advertí!

El recuerdo del enojo de mamá podría hacerla sentir tan pequeño como cuando Alicia mordió por primera vez la galleta o como cuando Jack piso por primera vez el universo de los gigantes. La fuerza de mamá podía sentirla en sus brazos, manos y oídos, era como una metamorfosis de su amor, una metamorfosis que hacía eco en cada parte del cuerpo de Amapola. Sus oídos no querían escuchar sus gritos y sus ojos no gustarían de ver su rostro.

*(Escondida detrás de la maleta sale tímida)* Qué pena no me había presentado mucho gusto mi nombre es Amapola. Y yo quiero tomar de la mano a mi mamá y llevarla a conocer el mar.

#### MALETA DEL ABUELO

Amapola: *(Amapola se ubica frente al público con el libro.)* Cuenta la leyenda que en épocas antiguas las estrellas guiaban a los marineros. *(Pausa)* Yo creo que cada niño tiene sus propias estrellas. El pirata barbas negras siempre fue guiado por la estrella de Atria por los cielos y mares de la vía láctea y el capitán Low por la estrella de Orión. *(Pausa)* Si es así, mamá sería la estrella de la Osa mayor porque yo soy su Osa menor y mi abuelo sería la gran y brillante estrella del norte. Él siempre nos guía, además le encanta jugar a los marineros y atrapar estrellas *(Sale la estrella del libro)* haber... haber... ¡Tu! A- Tra -Pa - La. *(Lanza luz imaginaria)* Si yo te dijera que las estrellas son como las personas de nuestra familia Podrías decirme ¿Cuántas estrellas hay en tu familia? En la familia de (...) Son dos (...) y su padre. En la de (...) solo están los abuelos y en la de (...) son dos mamás como en la familia de (...) Que son dos papas y viven todos juntos. En la de mi profesor son 4 estrellas 3 hermanas una está en un país que no recuerdo el nombre, pero sé que empieza por A la otra esta al sur aprendiendo de ballenas y mi profesor aquí enseñando menos mal no se fue tan lejos. *(Pausa)* Un momento esto quiere decir que las familias no son números como la escuela son como constelaciones grandes o pequeñas están juntas y se apoyan sin importar el tiempo y la distancia ¡Mamá! *(Tapa la boca)* Todos, vamos a atrapar nuestras estrellas y vamos a mirar cada una de nuestras ellas, ahora en secreto vamos a pedir un deseo para cumplir con nuestra familia y vamos a soplar y enviarlo sobre este universo para que todos nuestros sueños se hagan realidad *(El público lanza sus recuerdos al libro, amapola abre el libro)* ¡Woao! No sabía que había tantas estrellas guiando a tantas personas con tantos recuerdos tantas historias, recuerden siempre cuidar y amar mucho a su familia

#### LECTURA DE DESEOS

Voz en off de deseos de los niños.

Amapola lee su libro en soledad. Es una soledad compleja y compañera, poblada de imágenes, sueños y memorias de los deseos e historias escritas y guardadas en su libro, algunas de ellas saltan otras vuelan, conversan trepan o se arrastran. Allí, reina una inmensa calidez entre líneas fluidas y acentuadas en la sonoridad de las palabras. Palabras que se multiplican en el laberinto su cuerpo casi suspendido en la ilusión de los sueños.

Amapola: Todos vivimos en un planeta y ese planeta es nuestra casa

#### PAÍS DEL MAR

Amapola: Nosotros vivíamos en el país mar. Había tortugas. Gigantes. Confundidas con islas. Tan grandes como el pecho y la barriga del abuelo. El mar era grande, como montañas. Cada ola una montaña. Botes, barcos, buques, urcas canoas, arcas, balandros piraguas, balsas, bongos

navegaban sobre estas olas, a veces amistosas, a veces traicioneras, a veces refrescantes y siempre tan saladas, que el mar era como una olla, adentro cacao, papas, tomates, algodón, y con la sal del agua, el almuerzo entero. Todo eso llevaban del pueblo afuera, en esa dirección. Y luego volvían adentro, al puerto, sin comida, pero repletos de papás sin tiempo cargados trabajo, cuentas, deudas, alarmas, documentos, teléfonos. Civilización Y a mí no me gustaba comer civilización. La civilización era más aburrida que la comida. ¿Saben? la civilización era como las calificaciones de la escuela y el trabajo de mama te identifican por números y no te queda tiempo de nada. Nosotros los niños no queremos perder nuestro tiempo.

¿A usted le queda tiempo para jugar? ¿A usted todavía le queda tiempo para compartir con su familia? ¿Y a usted tiene aún le queda tiempo para soñar? A veces lo niños hacemos preguntas que los adultos no saben responder, por eso hay respuesta que fácilmente se encuentran por internet.

### CANCIÓN:

¿Por qué el cielo es azul?  
¿cuantas estrellas vivirán bajo el mar?  
los peces respiran bajo el agua ¿Por qué los autos no pueden volar?  
Son tantas cosas que quiero entender  
Quién dónde cuándo cómo y por qué  
Puedo explorar, navegar, inventar, escuchar, tus historias mis historias todos podemos crear  
Puedo crear mis fantasías, puedo hacerlas realidad si todavía hay tiempo se debe aprovechar  
El corre caminos no puede alcanzarnos contra tiburones y dragones luchamos somos piratas ninjas y magos  
asi rescatamos adultos en caos  
Si podemos disfrutar de ser niños y jugar, aún hay tiempo se debe aprovechar queremos jugar y villanos  
atrapar siempre siendo niños como en nunca jamás.  
La alegría aumenta, si sabemos compartir, una idea, un momento, si te arriesgas a vivir.  
Mama tú me enseñaste que debo creer en mí y lo que hagamos mal lo podemos corregir.  
Si compartimos juntas la cuerda no quebrara por favor escucha un segundo nada mas  
aunque a veces discutimos y te hago renegar no limpio mi pieza y en la escuela me va mal. Dices que soy  
terca, pero escúchame mama solo quiero de tu tiempo ven vamos a jugar. Yo te prometo que sí, voy a  
mejorar por verte feliz cualquier cosa voy a lograr me diste el don de soñar y los sueños voy a hacerlos  
realidad.

Voz mamá: Amapola, Amapola, ¿Cómo me estas contestando?, ¿Ya estas lista? Para de jugar, organiza rápido se hace tarde. (*Amapola comienza a organizar rápido toda la habitación*)

### CARTA DEL ABUELO A AMAPOLA

Sus brazos como alas atrapan las palabras en el aire. Ella, Amapola se refleja frágil pero ágil, sabe que debe aceptar la partida de su abuelo, el corazón desvanece sobre sus manos, convertida en remolino de palabras al viento, debe despedirse de su marinero

Voz Abuelo: Dulce amapola, pequeña aventurera. Juntos vimos tierras de mi tierra y en otras tierras andamos. Combatimos, jugamos... poco a poco me aparecieron hilos plateados, me hice alma de pájaro. Te herede mis alas, mira tus manos. Te dejo mis libros, las caracolas, nuestra caña, mi sombrero y los zapatos que ahora llevas puestos. El tiempo se hace corto nos llenamos de despedidas hasta luego, te veo luego, hasta mañana, hasta pronto, ¡Cuídate! Adiós. Adiós mi amapola. Despójate, embarca y hazte a la mar. Regala a tu madre y al mundo una mirada para

recordarles que es la inocencia. Enséñales tu sonrisa para que comprendan que puede salir el sol aun dentro de una habitación. Comparte tu felicidad con otros como lo hiciste conmigo. Cuando seas mayor como mamá multiplica las enseñanzas de tu abuelo y cuando tus cabellos este con hilos plateados lee y comparte tus historias a quienes les han arrebataron.

Amapola: Adiós marinero, ¡Amapola crecerá en honor al abuelo!

#### TORTUGA

Amapola: (*Amapola entrega la tortuga al mar*) Mi abuelo era como un pirata, soñaba con una isla donde los animales fueran personas. Él era ágil tierno y bondadoso, eso sí, era tan hablador que no había como callarlo sin que se ofendiera (*Puasa*) Tenia la piel morena y los cabellos como (*Busca entre el público*) mira tartaruga como él. Como caracolitos, pero negros.... ¿Sabes tartaruga? A veces, los barcos de los marineros se hunden o se van a tierras muy lejanas, a tierras del lejanos a mundo del más allá del menos aca y tú señorita tu no perteneces aca, tu perteneces al mar.

## EPÍLOGO

Hasta aquí, se ha situado la relación poética-técnica -que en su diálogo expone el potencial de construcción de saber del campo artístico, en este caso efímero-teatral-, como un territorio de construcción de contenido didáctico para la infancia que utilizando el lenguaje circense termina consolidando un producto dramático, es importante recordar que la concepción de lo dramático en el presente proyecto de investigación creación, supera los marcos de la producción textual dramática, e ingresa en el territorio de la *poiesis* propia del hecho teatral, entendida en sí misma como acontecimiento.

En este sentido, el presente apartado analizará la producción poética que se consolida como “*Amapola*”.

*Amapola* termina siendo una producción artística, que pone en diálogo la construcción de sentido propia de los territorios dramáticos, con las particularidades de un lenguaje escénico actual, el circo contemporáneo<sup>27</sup>. *Amapola* se presenta como un relato episódico sobre la historia de Amapola una pequeña de 8 años que vive con su madre en el país del mar. Todo comienza tras un sueño donde no se sabe que tan dormido o despierto se está. Amapola juega entre la delgada línea de la ficción de una vida flotante dentro del mar y la realidad de una sociedad civilizada. Reflexiona, a través de pequeños recuerdos que le quedaron de su amado abuelo sobre el poco tiempo que comparte con su familia, con su madre.

Acompañada de tartaruga, su “amiga” favorita, se enfrentará a la comprensión de un duelo en un acto de resiliencia, logrando finalmente reconciliarse con su familia, ideal o no ya no importa... su madre es su presente y sabe que el *ser y hacer* familia es una responsabilidad compartida donde ella también tiene mucho que proponer.

Cual héroe épico esta pequeña hace un viaje de crecimiento dentro de su propia habitación. Intentado revivir y compartir las enseñanzas de la gran y brillante estrella del norte... su abuelo, quien deja para ella un adiós eterno acompañado de un legado de respeto por la vida y un llamado a la unidad, a través del que Amapola comprende que el tiempo nunca vuelve y que el amor en familia nunca muere, incluso para las tortugas del mar.

A continuación, se analizará *Amapola* – hecho teatral- en dos aspectos: el poético, y el convivio. Retomando la argumentación de Dubatti, en donde lo poético contempla el “estudio del acontecimiento teatral a partir del examen de la complejidad ontológica de la *poiesis* teatral en su dimensión productiva, receptiva y de la zona de experiencia que se funda en la pragmática del convivio.” (Dubatti, 2012, p. 342). En este sentido, será objeto del presente apartado revisar los aspectos productivos correspondientes a los siguientes factores consolidados en *Amapola*

- **Factores de lo productivo:** La entidad metafórica<sup>28</sup> en donde se despliega el espacio ficcional, el objeto poético y el objeto fabricado. Y el contenido didáctico donde se hará referencia al personaje constituido y los personajes ausentes quienes posibilitan realizar lo denominado abducción poética del relato.

Cabe aclarar que no integramos la revisión de aspectos expectatoriales, en tanto no se consolidó como objeto de estudio para esta investigación creación, lo correspondiente al análisis del fenómeno de la recepción, sin embargo, serán contemplados algunos aspectos en el lugar del convivio de la siguiente manera:

---

<sup>27</sup> Lo que se entiende por circo contemporáneo en la actualidad esta referenciado a la posibilidad que tiene el artista de circo de crear y escribir sobre su propio saber hacer, es decir la posibilidad transformar su técnica en vocabulario, sus movimientos en frases y su estilo en un lenguaje propio y particular que le permiten establecer diálogo con el espectador más allá de la propia demostración de la habilidad.

<sup>28</sup> Remite a las figuras retóricas en las cuales una realidad o concepto son expresados de manera diferente guardando alguna relación o semejanza con su realidad o concepto original.

- **Factores conviviales:** Servirá de objeto de estudio lo correspondiente al pacto enunciativo en relación al mecanismo desacoplador<sup>29</sup>, para identificar la comprensión o identificación del espectador con la producción artística.

Basado en lo anterior, para poder observar y analizar el hecho teatral bajo los aspectos anteriormente citados, se empleo como instrumento de registro grabaciones que me posibilitaron establecer un acercamiento a la realidad basada en la experiencia de la producción artística y el espectador a partir de la imagen audiovisual, y así poder identificar reacciones inesperadas, las respuestas de los niñ@s y las enseñanzas dadas desde la acción.

*Amapola* como producción artística para la infancia responde y soluciona los objetivos propuestos a lo largo de este proceso de investigación creación. En tanto logra establecer relaciones de construcción de sentido entre lo poético y lo técnico en el acto consolidado. En lo que respecta al carácter de lo productivo, *Amapola* logra establecer unos lugares de identificación para el espectador infantil, pues no solo se instala en el contenido sobre la familia y la importancia de compartir con las personas y animales que le conforman, sino que invita al espectador a reconocerse dentro del universo ficcional desde diferentes situaciones que convergen en las dinámicas familiares: como lo es el tiempo compartido con los padres, las responsabilidades, normas y acuerdos, los recuerdos, la pérdida o ausencia de un ser querido y la resiliencia familiar. Estas situaciones para ser desarrolladas en la producción artística, se establecen en la obra a partir de *Amapola* el personaje de la obra, pues su conducta y comportamientos representan sus propias contradicciones existenciales, es decir *Amapola* es una niña que vive cuestionando su rol y el de su familia, por lo que los signos utilizados a través de la palabra y los objetos por medio de los cuales se hace presente su abuelo y su madre hacen remembranza en los integrantes y vínculos de la familia de *Amapola* lo que puede llegar a vincularse directamente con la realidad social en lo que respecta a los vínculos y formas de ser familia en la sociedad actual, pues si bien irrumpe con la estructura tradicional (Padre, madre hijos, y parientes) y propone un contexto y circunstancias que enfrentan de manera directa al espectador y lo invitan a la reflexión, pues *Amapola* no solo queda en el inconformismo en relación a la obligaciones laborales de su madre y el duelo a la pérdida de su abuelo, sino que trasciende y evoluciona su propia ideología de cómo ser una familia y como su rol también es importante para construirla. Esto, permite identificar a este personaje no como una construcción aislada a una realidad, sino por el contrario es una sumatoria de circunstancias y relaciones de una realidad social que percibe e interpreta la creadora de su propio contexto. Lo que le permiten determinar características, gestos y comportamientos que soportan el discurso de *Amapola* como acontecimiento escénico que produce contenido didáctico. Por lo tanto, trasciende la idea de personaje como elemento estructural que conduce el relato y se convierte en portador de signo, es decir se transforma en una suerte de objeto que significa y refleja un contexto social real con el objetivo de provocar, movilizar, la crítica y la reflexión respecto a un contenedor temático: La familia.

Ahora lo anterior se propone a partir de pactos enunciativos con el espectador, los cuales le invitan a entrar en un espacio de ficción -La habitación de *Amapola*- en donde el juego funciona como pretexto para convocar al espectador a ser un ente activo del acontecimiento escénico.

La historia de *Amapola* propone un desarrollo anecdótico debido a que su progresión dramática se da a partir de diferentes sucesos los cuales no tiene un orden lineal, sino que exponen puntos de vista y asociaciones que hace *Amapola* alrededor de la familia, su familia. Estas asociaciones o analogías se dan con el ciclo de vida de las tortugas marinas y las constelaciones astrológicas, situando a *Amapola* en un proceso de reflexión y reconocimiento desde la acción del descubrimiento, es decir, *Amapola* está constantemente en un proceso de aprendizaje de enseñanza sobre la acción, por ejemplo: Al descubrir el huevo de tortuga y encontrar similitudes de las mamás tortugas con su mamá, hace referencia al abandono o falta de atención que siente de

---

<sup>29</sup> **Pacto enunciativo:** Refiere al acontecimiento poético el cual implica la aceptación de códigos de lenguaje y reglas de convencionalismo, los cuales amplían el panorama de comprensión y lectura del emisor al receptor. - **Mecanismo desacoplador:** Funciona como un proceso de comprensión, ligado a la capacidad que desarrolla el personaje con el espectador para atribuir estado mental por medio de los vehículos (Meta-representaciones)

su parte, o por el contrario al identificar con ayuda del espectador que todas las familias son diversas y por lo tanto todas establecen sus propias dinámicas de relacionamiento y convivencia. O cuando descubre a través de la carta que deja su abuelo que la muerte solo está en tanto se olvida el recuerdo del ser amado. O cuando reconoce que su madre a pesar de sus ocupaciones que le impiden estar tiempo completo con ella, sí comparten momentos especiales. Amapola se presenta como un personaje resiliente en tanto supera las dificultades familiares y se propone objetivos para superar dichas adversidades, de lo cual podríamos decir que Amapola se convierte en una heroína para los niño@s al ver como supera sus dificultades con convicción, esperanza y alegría.

Cabe señalar, que estas enseñanzas sobre la acción dadas en el personaje de la producción artística se dan en un plano metafórico sobrepasando los lugares de la obviedad o la literalidad, hacia la construcción de un sistema de significación dado desde la acción, la música empleada, la palabra enunciada y los objetos escénicos, los cuales, una vez puestos en la escena dialogan entre sí. La obra logra establecer diálogos con lenguajes artísticos como el circo, la danza y el teatro haciendo simbiosis en el ente poético, donde una vez establecida su relación en términos de significación superan el lugar artificial de decorado o accesorio, y crean atmosferas que desacoplan elementos de la realidad e invitan al reconocimiento y la reflexión de la representación.

Ahora dentro de *Amapola* se presentan dos personajes ausentes – El abuelo y la madre- quienes desde el lugar de la oposición y el contraste del rol que cada uno representa en la familia de Amapola, crean lazos que no necesariamente corresponden al grado de afectividad sino al grado de afinidad, es decir, la proximidad en términos de comunicación, confianza, intereses y hasta sueños. La consolidación de estos personajes en la obra, repercuten en el espectador debido a que cada uno de ellos convoca a hacer remembranza a personas de la propia familia o situaciones que en la infancia se tuvieron o fueron vividas, invitándolos a reflexionar sobre el valor de la familia en la infancia.

\*\*\*

En conclusión, podemos decir que Amapola no solo sació mi necesidad investigativa en lo que respecta a los diálogos entre la dramaturgia y el circo, sino que superó los niveles de confrontación. Dado que reconstruyo lazos personales y por supuesto expandió mis lugares de investigación docente, potenció y desarrolló mis capacidades escriturales, argumentativas, analíticas y creativas durante el proceso. Además, de que al ponerme frente a un público espectador tan exigente y analítico como son los niños, quienes despiertan su curiosidad por lo desconocido frente a un acto poético, me permitió concientizar y valorar mi rol no sólo como artista de circo, sino como docente de Artes Escénicas con una responsabilidad social y formativa frente las necesidades generadas por las falencias del desarrollo actual de la sociedad.

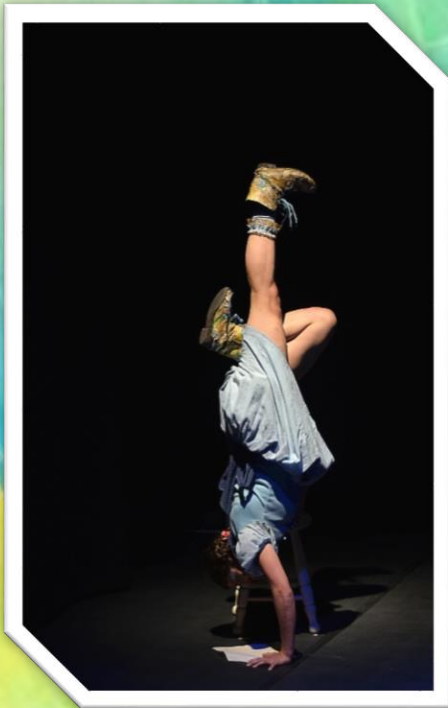
Ahora, con lo vivido en el hogar de la montaña a lo largo de estos últimos 6 años, comprendo y veo que mi aporte como educadora a los niño@s y jóvenes ávidos de conocimiento, es brindarles no solo herramientas, sino experiencias que movilicen sus pensamientos y conocimientos para desenvolverse en una sociedad cada día más exigente, pero en decadencia.

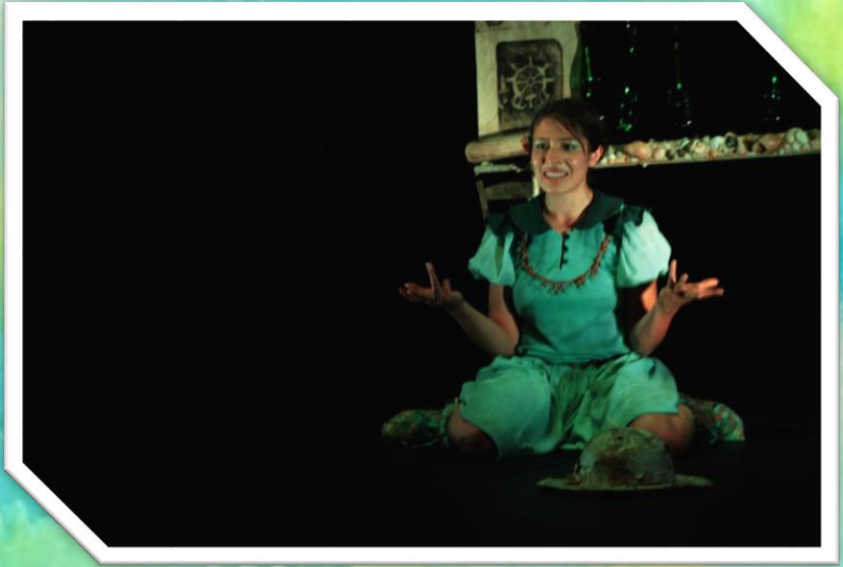
Hoy reconozco que mi hacer va más allá del saltar, volar, lanzar, equilibrar poetizar... Mi hacer, debe aportar, confrontar, como diría un gran maestro de la historia del escultismo “La prueba del éxito de la educación no es lo que un muchacho sabe, según los exámenes al salir del colegio, sino lo que está haciendo diez años más tarde” Baden Powell.

# Material Fotográfico









## Bibliografía

- Acaso, Maria. (2005). *Pedagogías invisibles*, Argentina. Editora: Libros de la Catarata.
- Alves de Macedo, C. (2008). *Educação no circo Crianças e adolescentes no contexto itinerante*. Salvador, BA, Brasil, editora: Quarteto.
- Alatorre, (1998) Análisis del drama. Editorial: Gaceta.
- Bolognesi, M.F (2003). *Palhaços*. São Paulo. Editora: UNESP.
- Cavarozzi, F. (2015). *Manual y guía del payaso callejero*. Argentina Editora: Colectivo Contramar
- Cassari y Dona, (2007) Artes tragedia y técnica. Editorial: Prometeo libros.
- Deleuze, (2012). *Lógica del sentido*. Paris- traducción: Miguel Morey. Les editions de Minuit.
- Dubatti, (2012) Introducción a los estudios teatrales. Editorial: Libros de Godot.
- Eguizábal, Raúl (2012). *El gran salto. La asombrosa historia del circo*. Barcelona. Editora: Península Atalaya.
- Gadamer. (2006). *Estética y hermenéutica*. Editorial Metrópolis.
- González, (2005). *El problema de Dios en la filosofía de Kant*. San Salvador. Universidad Centroamericana.
- Heidegger (1994). *La pregunta por la técnica*, *Revista de filosofía*: traducción por Francisco soler.
- Hiriart, (2015). *El juego del arte*. México. Editores Marginales TusQuest
- Jordán, Mella (2009). *La arquitectura de la ficción y el lector infantil: Conjetura sobre el proceso de la articulación literaria*. Chile. Estudios pedagógicos.
- Kohan, Adela. (2003). *Escribir para niños*. Editora: Alba.
- Laverde, (2018). *Escritura, conocimiento y ser dramático: Procesos cognitivos y meta cognitivos de la escritura dramática. Una aproximación analítica a los productos textuales de estudiantes en clase dramaturgias de la LAE, Monografía de grado*.
- Leon Yaneth, (2018) *Transformaciones familiares*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Pavis, (1996) *El Análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza y cine*. Barcelona. Traducción editora PAIDOS.
- Corporación niñez y conocimiento, (2009) *Desarrollo infantil y competencias en la primera infancia. Revolución educativa Colombia Aprende*
- PUC-RIO. *O corpo circense contemporâneo*. Recuperado de [https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16435/16435\\_4.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16435/16435_4.PDF)
- Rodari, Gianni (2008). *Gramática de la fantasía*. Caracas. Editora: Laboratório educativo.
- Rivera, (1993) *La composición dramática, estructura y cánones de los 7 géneros*. Editorial: Gaceta
- Suñol, Viviana: *Más allá del arte: Mimesis en Aristóteles*, Colección de Filosofía, EDULP editorial de la Universidad de la Plata, 2012.
- Uribe, Botero y Tobón, (2010) *Teoría de la mente una revisión acerca del desarrollo del concepto. Revista Colombiana de Ciencias Sociales. VI*
- UNESCO, (2016) *La neurociencia y su aporte en la infancia*. Recuperado de <https://es.unesco.org/>
- Wallol. E (org) (2009). *O circo no risco da Arte*. Belo Horizonte. Editora: Autêntica.

# Índice

PRÓLOGO .....	7
<i>Primera Etapa</i> .....	10
Dimensiones técnicas y poéticas en la producción de contenido didáctico para la intervención efímera en la infancia .....	11
La producción Artística: Relación entre Técnica y Poética .....	11
Técnica: del instrumento para el fin, al hacer y saber hacer el fin. ....	13
Lo Poético: una construcción de lenguaje .....	14
APROXIMACIONES A LA CREACIÓN .....	15
Reflexiones de contraste.....	20
<i>Segunda Etapa</i> .....	35
Producción de contenido didáctico para la infancia.....	36
Producción de contenido didáctico.....	36
Producción de contenido didáctico para la infancia.....	38
Relación del niño con la ficción dramática .....	42
ARTICULACIÓN DE LOS CUADROS ESCÉNICOS:.....	43
Definición y constitución del personaje.....	47
Contenedor temático. ....	50
Composición dramaturgica: .....	50
IMÁGENES REFERENCIALES .....	54
DEFINICIÓN DEL CONTENEDOR TEMÁTICO .....	60
MOMENTO 1: Contenidos dentro del material escrito y escénico.....	60
MOMENTO 2. Definición del contenido a partir del contenedor temático.....	61
MOMENTO 3: Desarrollo conceptual del contenedor temático .....	62
MOMENTO #4: Tesis Antítesis y Síntesis .....	64
CONSOLIDACIÓN DRAMATÚRGICA DE LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA .....	64
EPÍLOGO .....	69
MATERIAL FOTOGRÁFICO .....	742
<i>Bibliografía</i> .....	76

