

SOLITARIO JOSEPH



SISTEMATIZACIÓN DE LA OBRA DE DIEGO ÁLVAREZ ROBLEDO

KATHERINE SUAREZ RIASCOS

UNIVERSIDAD DEL VALLE-2018

SOLITARIO JOSEPH

SISTEMATIZACIÓN DE LA OBRA DE DIEGO ÁLVAREZ ROBLEDO

**SISTEMATIZACIÓN DEL MONTAJE *SOLITARIO JOSEPH*
DE DIEGO ÁLVAREZ ROBLEDO**

Proyecto de grado presentado a la Universidad del Valle para optar por el título de Licenciada en Arte Dramático.

Autora: Katherine Suarez Riascos

Director proyecto de grado: Douglas Salomón

Santiago de Cali, Colombia

2018

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1.....	3
1. INVESTIGACIÓN LITERARIA	3
1.1 REALISMO MÁGICO. UNA CONFUSA DEFINICIÓN	4
1.2 REALISMO MÁGICO LATINOAMERICANO	9
1.3 REALISMO MÁGICO Y SUS CARACTERÍSTICAS	14
CAPÍTULO 2.....	19
2. SOLITARIO JOSEPH	19
2.1 EL AUTOR. DIEGO ÁLVAREZ ROBLEDO.	20
2.2 HERRAMIENTAS DE TRABAJO EN EL PROCESO DE CREACIÓN	22
2.2.1 Análisis activo.....	22

2.2.2 Creación Colectiva.....	26
2.2.3 Lenguajes escénicos	28
2.3 EL MONTAJE	28
2.3.1 Lenguaje del Realismo Mágico en la dramaturgia de <i>Solitario Joseph</i>	28
2.3.2 Proceso de creación.	39
2.3.3 La Improvisación, los juegos escénicos.	45
2.3.4 Propuestas Visuales, la escenografía y los objetos.	53
2.3.5 Personajes.....	57
2.3.6 Vestuarios.....	62
2.3.7 La magia de la música	65
2.3.8 Dara, experiencia personal.	75
2.4 REPERTORIO <i>SOLITARIO JOSEPH</i>	79

CAPÍTULO 3.....	83
3. RECEPCIÓN: EL MONTAJE Y EL ESPECTADOR	83
3.1 Muestra académica.....	83
3.2 México	84
3.3 Con el autor Diego Álvarez Robledo.....	86
4. CONCLUSIONES	91
5. BIBLIOGRAFÍA.....	93
6. ANEXOS	96
6.1 Textos. Artículos.....	96
6.2 Afiches Publicitarios.....	99
6.3 Programas de Mano	101
6.4 Participación en el Festival Internacional de Teatro Universitario. (México- Unam).....	103

INTRODUCCIÓN

EL TALLER DE CREACIÓN es parte del ciclo profesional que está dentro de los montajes de la Licenciatura en Arte Dramático de la Universidad del Valle y es liderado por los estudiantes, quienes en el último nivel de los talleres de actuación y puesta en escena (octavo semestre) asumen la conceptualización, dirección, actuación y producción de sus propios proyectos generando una apropiación plena y personal de los recursos escénicos. Permitiendo explorar las preguntas relacionadas hacia cuál es el teatro de su interés.

Así mismo, el taller es un medio de aprendizaje donde los estudiantes se exponen a nuevas experiencias como creadores, investigadores, directores y donde se abanderan como realizadores autónomos de proyectos profesionales. La dirección y el trabajo colectivo se destacan en este taller, pues son los mismos estudiantes quienes dirigen y actúan o en otros casos son los dramaturgos de sus propias obras.

Dentro del taller de creación del cual hice parte (2016-2) se llevó a cabo la obra *Solitario Joseph* del dramaturgo mexicano Diego Álvarez Robledo, esta obra según el criterio tanto de la directora como de algunos actores del elenco, estaba dentro del género de realismo mágico, el cual se convierte en uno de los objetos de estudio dentro de la realización del montaje. El concepto de realismo mágico, se considera beneficioso tanto para el montaje, como para la formación actoral a través de la investigación. Y es a través de la investigación teórica y el proceso práctico que surgieron algunos interrogantes ¿Cómo se logra una actuación verosímil y realista en una historia que está cargada de elementos mágicos? ¿Qué herramientas actorales nos permite encontrar el camino de la verdad

en el escenario dentro de una historia mágico realista? Estos interrogantes se irán aclarando en esta monografía partiendo desde la sistematización, donde se estudia la obra a través del análisis activo y se señalan los lenguajes escénicos que la conforman, haciendo un recorrido desde el proceso de creación, la improvisación, las propuestas visuales, personajes y todo lo que conlleva un montaje, hasta llegar al encuentro con el espectador en diferentes espacios y sus respectivas opiniones.

Por medio de esta monografía se permite visibilizar y desarrollar la sistematización de la obra y las herramientas para ello. De igual forma se resalta el género realismo mágico a través de las experiencias de creación del montaje, donde no solo se recopila datos e información teórica, sino que busca brindar al lector y/o estudiante, una relectura de la experiencia como medio para profundizar en el género y en el desarrollo de un taller de creación, desde las distintas apreciaciones y los conocimientos adquiridos en la práctica. Ya que la sistematización de la obra permite un diálogo entre las investigaciones teóricas y las experiencias prácticas vividas dentro del montaje, para que generen entre sí nuevos conocimientos y se planteen nuevos elementos, temas, o conceptos empleados en dicho proceso, se decide hacer una recopilación a través de un material escrito como fuente de conocimiento de lo que fue la realización del montaje.

A continuación, se encontrará la sistematización del montaje y el acercamiento al concepto de realismo mágico dentro de la dramaturgia y la puesta en escena de la obra, que terminará siendo un documento de referencia investigativo y práctico para quienes se enfrentan al taller de creación.

CAPÍTULO 1

1. INVESTIGACIÓN LITERARIA

Para la realización del Montaje *Solitario Joseph* dentro del taller de creación, se tomó como objeto de estudio el Realismo Mágico, es por esta razón, que antes de entrar en desarrollo de la sistematización de la obra, es necesario hacer un recorrido por el concepto de Realismo Mágico y lo que conlleva el mismo. Pasando por sus características tanto en la pintura como en la literatura y lo que fue el realismo mágico en Latinoamérica donde se reconoce al colombiano Gabriel García Márquez, como el mayor exponente. El recorrido aquí realizado permitirá que otros estudiantes, que se encuentran en el proceso de taller de creación, o que quieren conocer sobre el realismo mágico aplicado en el teatro puedan aprender, comparar y reflexionar desde mi experiencia.

Aquí comienza el viaje...

1.1 REALISMO MÁGICO. UNA CONFUSA DEFINICIÓN



Cien años de soledad, Gabriel García Márquez. Imagen. Fuente. Filbo 2015

El realismo mágico ha tenido diversas definiciones, puesto que dicho término se ha considerado desde una corriente, una expresión literaria, un género y/o hasta una tendencia artística. Para llegar a una conclusión de lo que es el realismo mágico dentro de la literatura haré un breve paso por el contexto desde sus inicios.

En primera instancia se ha dicho que el realismo mágico en la literatura es una corriente que nace en Latinoamérica, a mediados del siglo XX, como un fenómeno estilístico donde surge el interés de hacer visible lo irreal o extraño como algo cotidiano y común. Su narración se caracteriza principalmente por hechos fantásticos e irracionales en un contexto realista. Y que, a través del realismo mágico, se ha posicionado mundialmente la literatura latinoamericana como expresión regional ya que sus características están aún presentes en la cotidianidad de los pueblos y sus culturas.

Ahora bien, según lo dicho anteriormente pareciera que el realismo mágico nació en Latinoamérica, pero realmente el término se dio a conocer primeramente por el historiador y crítico alemán, Franz Roh, en su libro *Post-expresionismo: los problemas de la nueva pintura europea* (1925), aquí Roh hace uso del término para referirse al retorno del realismo en la pintura, después de la utilización del estilo expresionista.

El autor Sandro Abate, estipula en su artículo académico *A medio siglo del Realismo Mágico: balance y perspectivas*, los diferentes autores, algunas características y fechas dentro del realismo mágico. El primer momento empieza, para él, desde los años 40 hasta los 50s, etapa en la que empieza a destacarse la literatura de ese estilo y se introducen las características de dicho género. Dentro de este período están los autores, Uslar Pietri, Alejo Carpentier y Ángel Flores.

Para Abate (1997), los ya nombrados son lo que plantean algunas características del género, ligadas principalmente en relación con la fe religiosa y lo maravilloso. Arturo Uslar Pietri usa el termino para relacionar al hombre con el misterio de los hechos realistas, por su parte Carpentier, es quien introduce el término Real Maravilloso (1949) y Flores (1955) es quien lanza el “primer ensayo” sobre el género que dio como resultado grandes debates y controversias. Dentro del desarrollo del género, el autor es quien se encargaba de presentar en sus textos, hechos extra-cotidianos, oníricos y fantásticos de forma natural, que no permitieran un cuestionamiento por parte del lector. Es decir, su narración era tan realista que lo mágico se convertía en verosímil.

Cabe resaltar que el ensayo propuesto por Flores (1955) más tarde sería criticado por Leal (1967) en su artículo *el realismo mágico en la literatura hispanoamericana*, al considerar el ensayo de Flores totalmente equivoco tanto en los autores que éste nombra, como en las fechas y las características, concluyendo que lo que él exponía no era sobre el realismo mágico sino sobre la literatura fantástica, confundiendo así nuevamente el concepto. Leal (1967) afirma que el escritor mágico realista “no crea mundos imaginarios en los que podamos refugiarnos para evitar la realidad cotidiana. El escritor se enfrenta a la realidad y trata de desentrañarla, para descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas” (p.233).

Por otro lado, para Menton¹ (1998) el término realismo mágico en la literatura, se usó desde 1955 con bastante frecuencia para describir la narrativa latinoamericana escrita después de la segunda Guerra Mundial. Dentro de esa época se destacan algunas obras de Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Alejandro Carpentier y Miguel Ángel Asturias, siendo estos dos últimos para Menton, dos autores que están dentro del término Real Maravilloso. La confusión podría decirse entonces que se debe

¹ Seymour Menton fue un crítico literario y latinoamericanista de origen estadounidense.

a las semejanzas de los diferentes artistas y escritores de una misma generación. Ya que están influenciados por las vivencias de una cotidianidad que los cobija a todos.

Varios críticos literarios, sobre todo los que se dejan guiar más por la teoría que por las obras, han confundido el realismo mágico con lo fantástico; otros, junto con muchos críticos de arte, han confundido el realismo mágico con el surrealismo; y muchos latinoamericanistas han confundido el realismo mágico con lo real maravilloso. (Menton, 1998, p. 12)

A lo anterior se suma que, en cuanto a la literatura, el realismo mágico también se ha confundido con lo real maravilloso y la literatura fantástica; ya que esta última está compuesta por eventos extraordinarios como batallas, personajes mitológicos, viajes hacia lo desconocido o fenómenos sobrenaturales que se escapan de la realidad y se encaminan al mundo ficticio. Como se nombró anteriormente Alejandro Carpentier es quien introduce el término “Real Maravilloso” usándolo en una de sus novelas, para describir la estética que estaba planteando; dicha estética consistía en un estilo barroco, con adornos ligados a la cultura indígena y africana. Entonces se puede decir que lo real maravilloso es una corriente literaria cuyo rasgo principal es la creencia de lo extraordinario, la novedad, lo insólito y la capacidad de asombrar al lector, rompiendo con lo cotidiano. En medio de tantas confusiones, la crítica Lucila Mena llega a determinar:

El realismo mágico y la literatura fantástica se excluyen mutuamente; pero sí hay una relación entre el realismo mágico y lo maravilloso... lo maravilloso constituye sólo un ingrediente del realismo mágico; por lo tanto, esto no sólo basta para definirlo... porque no siempre todo lo que es maravilloso pertenece al realismo mágico, aunque sí se puede decir que el realismo mágico está siempre impregnado de lo maravilloso (Mena, 1975, p. 406).

Es decir, que los términos no se pueden confundir por algunas similitudes en sus características. Pero lo que sí está para muchos de los que han estudiado el término es que el realismo mágico nació por el crítico de arte Franz Roh a través de la pintura y que la

mejor manera de estudiar las características, es tal vez señalar los mismos rasgos propuestos por Roh en la pintura mágico realista a la literatura. Por lo que se considera que el realismo mágico no es únicamente un género de la literatura, ya que también se vio representado en otras ramas de las bellas artes, pero que sí fue a través de las letras que predominó y se reconoció dicho género.

Menton después de estudiar, comprobar y comparar en su libro *Magic Realism Rediscovered* (1983), se atreve a proponer una nueva definición en *Historia verdadera del realismo mágico*:

El realismo mágico es la visión de la realidad diaria de un modo objetivo, estático y ultrapreciso, a veces estereoscópico, con la introducción poco enfática de algún elemento inesperado o improbable que crea un efecto raro o extraño que deja desconcertado, aturdido o asombrado al observador en el museo o al lector en su butaca (Menton, 1998, p.20).

Considero que plantear estas definiciones me permite encontrar el camino preciso dentro de la sistematización de *Solitario Joseph*. Y es así como Menton se convierte en un orientador con el cual puedo relacionar lo teórico y lo práctico, partiendo desde el concepto y las características que propone en sus investigaciones.

1.2 REALISMO MÁGICO LATINOAMERICANO

“Creo que, si uno sabe mirar, las cosas de la vida diaria pueden volverse extraordinarias. La realidad diaria es mágica pero la gente ha perdido su ingenuidad y ya no le hace caso. Encuentro correlaciones increíbles en todas partes”

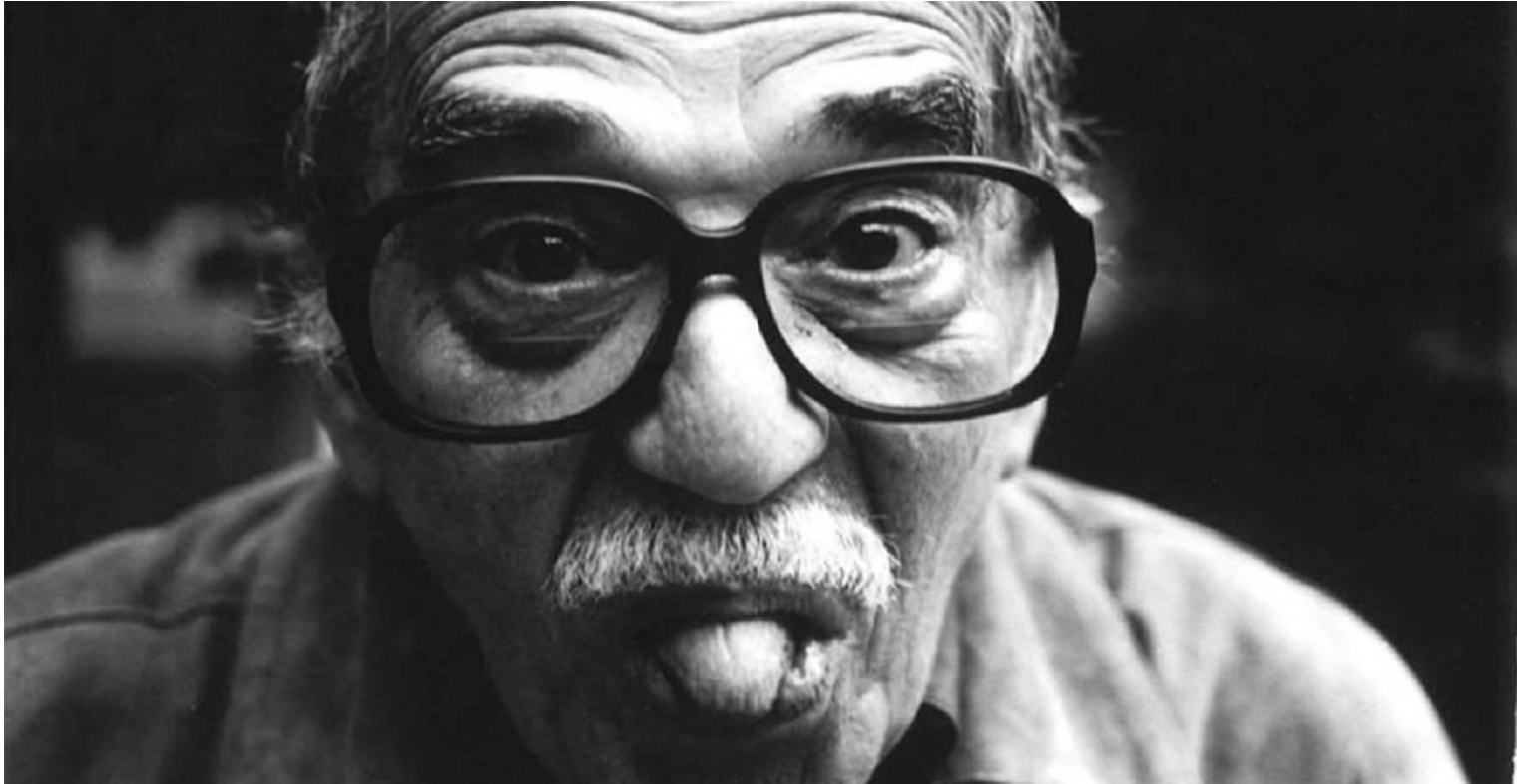
Gabriel García Márquez

¿Cómo la literatura en Latinoamérica se ve influenciada por el realismo mágico? A mediados del siglo XX (1960), se presentó un movimiento, con características únicas, llamado primeramente el “boom latinoamericano” donde se dio a conocer escritores que tenían su propio estilo y que trascendieron al ser publicados en Europa. Fue así como tuvo éxito la literatura latinoamericana al plantarse en un lugar de búsqueda de auto-representación desde el nivel narrativo-simbólico, más allá de la repetición de influencias extranjeras.

Se habla de la necesidad que tenían los autores de la época por mantener las particularidades propias de su región, partiendo desde cada cultura, raza y colonia. Lo fantástico también hacía parte de lo real y se unía lo racional con lo maravilloso, teniendo como resultado una veracidad, aún a través de símbolos e imágenes. El poder de resaltar unas historias culturales cercanas, fue lo que caracterizó a los autores de América Latina de dicha época, puesto que todos compartieron las mismas ideas y una identidad representada en cada uno de sus textos, algo así como un sello, siendo todas distintas, pero compartiendo similitudes estéticas de dichas historias y tal vez esa apropiación cercana a las raíces fue lo que permitió que se le diera lugar a dicha corriente.

Dentro de esta instancia, se destacan los autores Juan Rulfo y Gabriel García Márquez, quienes eligieron el realismo mágico como una estética y no como una temática, para ellos era algo que estaba inmerso en sus textos porque procedían de las raíces socioculturales y primitivas. Así mismo, las obras que atravesaron esta época estaban llenas de características comunes basándose en las raíces del hombre y sus culturas populares. Éstas se distinguían por la forma, encontrando un tono popular en la vida social de un pueblo y permitiendo que la realidad latinoamericana pudiese expresar lo que no se decía en la realidad norteamericana. Los escritores latinoamericanos hicieron uso del lenguaje y la estética del realismo mágico en sus relatos, donde se exponían las experiencias extraordinarias de una literatura que a su vez se expande más allá de Latinoamérica y llega a contemplarse de manera universal. Los temas del realismo mágico se relacionan con la gente, su historia, su geografía, religión, leyendas y folklore que crean un circuito concreto y verosímil entre escritor y lector.

La labor realizada por el escritor Latinoamericano es encontrar y plasmar la magia que hay en la realidad y la cotidianidad. Claro está que estas realidades varían según las creencias de la gente y es ahí donde el escritor puede apropiarse de ciertos hechos y acontecimientos para involucrar y atrapar al lector. Dentro de los escritores más reconocidos en Latinoamérica por una de sus obras mágico-realistas está Gabriel García Márquez, con *Cien años de soledad*.



Fotografía. Fuente. Revista Epik (2018) Gabriel García Márquez.

Conocido como el padre del realismo mágico. “Gabo” como se le conocía, nació en Aracataca (Colombia) el 6 de marzo de 1927, y muere en Ciudad de México, el 17 de abril del 2014.

Fue escritor, director, guionista, editor y periodista. Ganador del Premio Nobel de literatura en 1982, reconocido por sus obras cargadas de magia dentro de un mundo real y cotidiano que permite indagar en Latinoamérica para conocer sus culturas, su esencia.

Gabriel García M. habitaba la tierra (Aracataca) donde se decía que se hablaba con los muertos, él escuchaba todas las historias que estaban entorno a ese tema. Incluyendo las historias que le contaba su abuelo, el coronel Nicolás Márquez, quien se quedó al cuidado de él, mientras sus padres se fueron a Barranquilla. De él adquirió la pasión por investigar y el amor por la lectura. En sus escritos existía un estilo similar a las historias que también le contaba su abuela, en las que se destacaban acontecimientos extraordinarios y anomalías como si fueran simplemente un aspecto de la vida cotidiana. Sus textos innovadores y diferentes lo convirtieron en el máximo exponente del realismo mágico, una de sus obras destacadas dentro de la corriente literaria es *Cien años de soledad*, aquí Gabo, expresó que en América Latina todo es real y posible. Que la fantasía está en cada cultura y que así mismo se asume como una realidad. Plinio Apuleyo Mendoza², amigo de García Márquez, en su libro *el olor de la guayaba: Conversaciones con Gabriel García Márquez* (1983) expone lo que dice Gabo sobre la realidad y la relación con sus textos: “la imaginación no es sino un instrumento de la elaboración de la realidad y que una novela es la representación cifrada de la realidad y a la pregunta de si todo lo que escribe tiene una base real, ha contestado: No hay en mis novelas una línea que no esté basada en la realidad”(p.10).

Su novela “*Cien años de soledad*”, se distinguía por una mezcla de fantasía y crudeza, que atrapaba al lector. Fue considerada de las obras más importantes de la lengua castellana durante el IV Congreso Internacional de la Lengua Española celebrado en

² Escritor, periodista y diplomático colombiano. Amigo de Gabriel García Márquez.

Cartagena de Indias en marzo de 2007. Esta novela se compone de 20 capítulos, donde se narra la historia de la familia Buendía, de una forma donde los acontecimientos y nombres de los personajes se repiten regularmente cada cierto tiempo, mezclando la fantasía y la realidad. Los capítulos están divididos por diferentes temas, podría decirse que en los tres primeros se habla de la marcha de un pueblo y el establecimiento del pueblo conocido como Macondo, en los capítulos siguientes hasta el 16 se habla del desarrollo económico, político y social. Y los cuatro restantes se narra la decadencia.

Menton a quien ya hemos nombrado anteriormente, también consideró que García M. era el embajador del realismo mágico en la literatura Latinoamericana, hecho que confirmó en aquel encuentro en 1993 en Guadalajara, cuando volvió a verlo:

Quedó, sin embargo, asombrado cuando le agradecí haber cambiado mi actitud hacia la vida. Le dije que, a fuerza de haber enseñado sus novelas durante 25 años, yo mismo me sentía convertido al realismo mágico, es decir, que el mundo es un laberinto divertidísimo en el cual las cosas más inesperadas pueden ocurrir (Menton, 1998, p. 9)

Dentro de los temas más presentes en las obras de García Márquez, está uno muy interesante, ya que está relacionado con la obra *Solitario Joseph*, y es también un tema que el mismo Diego Álvarez Robledo, autor de la obra, resalta en dicho texto; la soledad. Refiriéndose ambos a la soledad de la persona y de la especie humana.

1.3 REALISMO MÁGICO Y SUS CARACTERÍSTICAS

El realismo mágico es básicamente un nuevo tipo de objetivismo que al penetrar más profundamente en la realidad roza misterios insospechados. Pero estos misterios no están fuera de la realidad, sino que forman parte integrante de ella. Entonces lo misterioso, lo sobrenatural, no entra en conflicto con la realidad, sino que la complementa.

Franz Roh

Partiendo de algunas definiciones, se podría concluir que en el realismo mágico el sentido de irrealidad se alcanza a través del asombro ante la realidad, sin destruirla. No se presentan historias imaginarias para venderlas como verdaderas, sino que por el contrario son historias reales que transmiten magia, a través de características precisas.

Dentro de esas características en la literatura del realismo mágico se destacaron, el realismo (historias y personajes verdaderos), la fantasía plasmada como real, los factores sorpresas, la interrupción súbita en el cambio de tiempo y espacios dentro de una misma historia y la preocupación del autor por los problemas sociales de Hispanoamérica (hay una especie de solidaridad entre el escritor y su pueblo).

Como se señaló anteriormente algunos investigadores creyeron importante partir desde las características que propuso Franz Roh en la pintura y llevarlas a la literatura, y es por ello por lo que a continuación me baso en el crítico ya nombrado Seymour Menton quien

hace una síntesis de las 22 características que propuso Roh para permitir que se identifique fácilmente tanto en la pintura como en la literatura. Reduciendo las 22 características a tan solo 7.

1. Enfoque Ultrapreciso

Esta es una de las más importantes dentro de las características, ya que los mágicos realistas de la pintura se destacaban por darle esa precisión al enfocar todos los objetos que estuvieran dentro, la sensación era tan real que producía una extrañeza al observador. Entre los pintores más destacados por su enfoque ultrapreciso son el alemán Christian Schad (1894-1982), el holandés Carel Willink (1900-1983) y el estadounidense Charles Sheeler (1883-1965).



Retrato del Dr. Haustein (1928) Christian Schad.



Vilma (1932) Carel Willink.

Para que la literatura sea identificada como mágico realista, se debe encontrar ese enfoque ultrapreciso en dicho escrito, la naturalidad que propone el escritor, de los personajes y su realidad sin ninguna incredulidad, los detalles precisos y casi siempre

planteados en términos pictóricos, como si el lector estuviera leyendo a través de un microscopio, lo que hace que el lector sienta una extrañeza a esa realidad. Tal como lo dice Rushdie (1992) en uno de sus ensayos “*para el escritor emigrante, el realismo mágico es la modalidad apropiada, puesto que ofrece ‘la visión estereoscópica’ con que puede ‘ver las cosas claramente’, bastante claramente para inventar la tierra debajo de sus pies’*”.

2. Objetividad

La objetividad se puede relacionar con el enfoque ultrapreciso, pero no es en definitiva lo mismo. Como lo afirma Menton (1998) la objetividad tiene dos sentidos “lo contrario de la subjetividad y un interés, o más bien una obsesión con los objetos” (p.23). Partiendo de las pinturas, los artistas en sus lienzos plasmaban personajes naturales, un hombre, una mujer, paisajes, edificios, etc. Y era tal su objetividad a ese mundo real que no permitía que se plasmara ninguna emoción por parte del artista. En pocas palabras era una pintura concreta. Si se habla de literatura se señala a Jorge Luis Borges quien no solo elimina sus propias emociones de sus textos, sino que también produce al lector, reacciones de asombro frente a dicha falta, dándole magia a los detalles de su descripción, incluyendo los objetos. Como lo hizo en su cuento *el milagro secreto*:

Hacia el alba, soñó que se había ocultado en una de las naves de la biblioteca del Clementinum. Un bibliotecario de gafas negras le preguntó: ¿Qué busca? Hladík le replicó: *Busco a Dios*. El bibliotecario le dijo: *Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum. Mis padres y los padres de mis padres han buscado esa letra; yo me he quedado ciego, buscándola*. Se quitó las gafas y Hladík vio los ojos, que estaban muertos. Un lector entró a devolver un atlas. Este atlas es inútil, dijo, y se lo dio a Hladík. Éste lo abrió al azar. Vio un mapa de la India, vertiginoso. Bruscamente seguro, tocó una de las mínimas letras. Una voz ubicua le dijo: *El tiempo de tu labor ha sido otorgado*. (Borges, 1943, p.2).

Los autores mágico-realistas describían no solo los objetos sino también a los seres humanos con una objetividad concreta.

3. *Frigidez*

En las pinturas y escritos de estos artistas mágico realistas, los colores, los objetos y los detalles se apreciaban a través del intelecto, esa era su particularidad, puesto que como se dijo antes, no se reflejaba en la descripción ninguna emoción por parte del autor. Lo que permitía que el lector u observador buscara en esas creaciones despertar su curiosidad intelectual, es decir, imaginara que le pasa a esa persona que está pintada ahí, o quién es ese personaje de aquel libro, su carácter, sus relaciones, sin producir ninguna emoción. a esto se le llama frigidez.

4. *Primer plano y fondo. Visión simultanea de lo cercano y lo lejano*

Es una visión simultánea de lo cercano y lo lejano, el espectador debe pasear la vista por todo el lienzo y sus ojos se convierten en su instrumento para recorrer de manera general y detallada por cada parte de la pintura. Teniendo en cuenta que el artista le ha dado importancia a todo lo que está ahí.

5. *Eliminación del proceso de pintar: capa lisa y delgada de color*

Como su nombre lo indica aquí el artista elimina todo el exceso de adornos, ya que no pretende buscar efectos especiales. Por el contrario, se destaca en ellos el arte de lo liso, de lo delgado, que refleje algo real, sencillo y cotidiano.

6. *Miniaturista, primitivista*

Franz Roh mágico realistas “ven su mundo como si estuviera contenido en una caja de juguetes” (1968) en la literatura es igual, el escritor describe tan real, que el lector siente que puede agarrar con sus manos, cada cosa que está ahí. Que puede traer el lugar enfrente suyo. Situarlo.

7. *Representación de la realidad*

Los mágicos realistas pintaban y plasmaban en los textos a las personas y a los objetos de modo real, que a simple vista pudieran identificarse, que fueran posibles. Aquí se destacan los elementos improbables, inesperados y asombrosos, pero ante todo reales, ya que su mundo era basado en la realidad absoluta.

CAPÍTULO 2

2. SOLITARIO JOSEPH



Fotografía tomada por Barney, Romano German. Isabel Heraso y Katherine Suarez.

«La interpretación de nuestra realidad con esquemas ajenos sólo contribuye a hacernos cada vez más desconocidos, cada vez menos libres, cada vez más solitarios».
Gabriel García Márquez.

2.1 EL AUTOR. DIEGO ÁLVAREZ ROBLEDO.



Fotografía. Fuente. Red teatral (México)

Diego Álvarez Robledo es un director y dramaturgo mexicano. Nació el 3 de mayo 1986 en Ciudad de México. Estudió literatura dramática y teatro con énfasis en dirección en la Universidad Autónoma de México (UNAM). En sus obras están los temas sociales, políticos y culturales de la cotidianidad que lo rodea y que lo identifica con otros autores de su generación. Robledo busca en cada uno de sus textos entender el lugar que ocupa la humanidad en el presente que se vive. Dentro de los temas más latentes en sus obras, está la búsqueda de identidad, la soledad del ser humano. También ha publicado poesía, cuentos y ensayos en diferentes revistas mexicanas como; punto de Partida, La Tempestad, y la Revista de la Universidad de México. Desde el año 2008 es director artístico de la compañía teatral Principio con la cual ha dirigido y escrito: *De cómo Dara y Jissa huyeron hasta el mar*, (obra creada para espacios urbanos no-teatrales). *Terminal* (axolotl), primera parte de la Trilogía Terminal, ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo, *Intersticios*, segunda parte de la Trilogía Terminal. *Bestiario Humano de las Especies en Proceso de Extinción*, documental escénico. *Solitario Joseph* (2014) la cual se estrenó en el III encuentro de teatro CAIN, en la ciudad de Guadalajara, *Gospel of the Spangled Baner* y *Animalia*. Becario de la Fundación para las Letras Mexicanas (2010-2012). Ganador del Premio Nacional de Dramaturgia Gerardo Mancebo del Castillo (2011). Su obra se ha publicado en editoriales como Tierra Adentro, El Milagro y Paso de Gato. *Solitario Joseph*, nace en uno de sus viajes en Metro, una historia que se basa en los viajes, en la búsqueda de uno mismo.

Intenté hacer todo lo que no solía hacer como dramaturgo: una historia lineal (casi) una obra con personajes creados de acuerdo con aquello que aprendí hace años en talleres y la universidad [...] quería contar una obra que abarcara la vida entera de dos seres humanos completamente normales, aquellos que a cada paso toman una decisión que años después los llevará a un lugar completamente insospechado. Aquellos que creen estar en control de su propio existir y, sin saberlo, acaban atrapados en un espiral” [...] No se sabe de dónde vienen, ni a dónde van. (Álvarez R, 2016. p, 15).

2.2 HERRAMIENTAS DE TRABAJO EN EL PROCESO DE CREACIÓN

¿Qué herramientas actorales, nos permite encontrar el camino de la verdad en el escenario dentro de una historia mágico realista? Después de la lectura de la obra *Solitario Joseph*, como grupo nos enfrentamos a nuevos retos dentro del proceso. Teniendo en cuenta que el texto estaba para nosotros relacionado con el realismo mágico, y para ello necesitábamos encontrar herramientas que nos aportaran a la creación y veracidad del montaje. Por ende, nos enfocamos, en tres herramientas de uso tanto en lo teórico como en lo práctico (2 propuestas por la directora), el análisis activo, la creación colectiva y los lenguajes escénicos (estudio investigativo de algunos actores del montaje). Las herramientas se exponían dentro del proceso y se aplicaban en ocasiones inconscientemente. Con el fin de crear un camino ordenado para recorrer.

2.2.1 Análisis activo

“Mi sistema es el resultado de búsquedas de toda la vida...he tratado de encontrar un método de trabajo para actores que les permita crear la imagen de un personaje, insuflándole la vida interior de un espíritu humano, y a través de medios naturales, encarnarlo en el escenario en una bella forma artística”

Stanislavski

Basados en el trabajo del actor y el director dentro de un proceso de creación, se utilizó el Análisis Activo del método de Stanislavski, que busca siempre una relación entre el actor y el director, para descubrir juntos la obra y la puesta en escena partiendo desde la participación, la creatividad y la improvisación en conjunto. Se hizo el estudio y desarrollo de algunos aspectos del análisis activo a través del libro *El último Stanislavski* de María Ósipovna Knébel [1996], discípula directa de Stanislavski. El análisis activo, es

considerado una extraordinaria herramienta empleada por muchos directores que sirve como guía esencial para el actor; un mapa para orientarse en el océano de palabras y situaciones que propone el texto teatral.

Teniendo en cuenta que uno de los interrogantes que surge en el proceso de creación es: ¿cómo lograr una actuación verosímil y realista en una historia que está cargada de elementos mágicos? Fue necesario aplicar el método que hemos venido trabajando en la escuela, partir desde el análisis activo y sus diferentes aspectos, ya que este brinda la posibilidad de adentrarse al texto detalladamente, y conocer eso que está entre líneas, y que como actores se debe descubrir para plantear un camino hacia lo concreto.

Es así como el trabajo de mesa es el inicio de todo análisis activo. Durante este período todos los partícipes del montaje se reúnen para trabajar detalladamente sobre el texto, subtexto, interrelaciones y la acción. Así mismo, el actor se involucra en la construcción del personaje y del espectáculo. Y se convierte en un actor creativo y el director puede contemplar las diferentes posibilidades escénicas que los actores le brindan. Cabe destacar lo que describe María Knébel acerca del director:

El director ha de imaginarse todo el futuro espectáculo, ha de organizar todo en el proceso de ensayos, saber en nombre de qué monta esa obra, hacia donde conduce al colectivo durante la creación del espectáculo. Más esta preocupación no significa que el director ha de atar su voluntad artística a los intérpretes. Ha de saber cómo cautivar al grupo y a cada uno de sus miembros por separado, ha de saber colocar al actor en unas condiciones tales que éste, al sentir la gran responsabilidad personal del papel, se vuelva activo al máximo (Ósipovna, 2010, p.15)

Dentro del trabajo de mesa se realizan diferentes búsquedas que permiten encontrar los factores principales de un texto. En el montaje *Solitario Joseph* se trabajaron particularmente los siguientes factores.

- Circunstancias dadas. La definición concreta realizada por Stanislavski:

“Es la fábula de la obra, sus hechos, sucesos, época, tiempo y lugar de acción, condiciones de vida, nuestro concepto de la obra como actores y directores, lo que añadimos de nosotros mismos, el movimiento, la puesta en escena, los trajes, la iluminación, los ruidos y sonidos y todo aquello que se propone a los actores tener en cuenta durante su creación” (Stanislavski, 2010, p.29)

- Sucesos. A través del descubrimiento y el análisis de estos, se logra plantear la esencia de la obra. Es importante relacionar los sucesos de un personaje con los de una vida cotidiana, así se dividen por grandes sucesos (suceso principal) y sucesos pequeños. Ir desde lo general hasta lo particular, hasta determinar la acción y el conflicto dramático.
- Super tarea y la acción transversal (línea de acción). La super tarea (deseo), la acción transversal (aspiración) y su ejecución (acción) dan forma al proceso creativo. La super tarea involucra el mundo del escritor, sus ideas y sus impulsos al escribir la obra para dirigir o acompañar la interpretación de los personajes. La acción transversal es esa acción única que permite llegar al objetivo.
- Ensayos con estudios. Se llega a la improvisación de textos en escena, a través del estudio minucioso que se ha realizado. Se explora desde la comprensión de su personaje, y la acción que se identifica. El intérprete experimenta en la práctica todo lo que ocurre. Se estudia el texto activa y profundamente. En estos ensayos se busca la atmósfera de cada interpretación como un acercamiento orgánico a la realidad y se trabaja el acercamiento al texto del autor.
- Caracterización. Stanislavski la define como una relación entre el mundo interior de la persona y todo su aspecto exterior en la vida real. No consiste en seguir lo superficial, consiste precisamente en encontrar desde lo interno, la forma en que el

personaje habla, escucha, se comunica, se relaciona. Y justo en esas peculiaridades de la comunicación es donde se descubre el carácter del personaje. Aquí mismo, el actor desarrolla la habilidad de observar, de imaginar y crear a partir de la obra.

- La palabra en la creación actoral. Desarrollar el manejo de la voz, su dicción. El mecanismo para llegar a ellos es a través del trabajo corporal, y el trabajo sobre el texto. Por eso hay que poner en orden las palabras, jugar con las pausas, descubrir la belleza y sencillez al momento de hablar. Stanislavski describe tres tipos de pausas, la pausa lógica, que da la posibilidad de revelar una idea contenida en el texto, la pausa psicológica que da vida a esta idea, es decir, con su ayuda el actor trata de transmitir el subtexto y las pausas de respiración, siendo las interrupciones más breves, necesarias para tomar aire.

El actor a través de la palabra transmite ideas, sentimientos, imágenes y hasta conceptos. El actor necesita siempre claridad en lo que quiere decir. Knébel (2010) lo plantea así: *“La metodología del análisis activo de la obra y el papel lleva al actor al sonido orgánico de la palabra, es decir, al tema y al objetivo fundamental del arte escénico”* (p.133).

- Atmósfera creativa. Los actores están en proceso de creación. *“están embarazados del papel”* como lo expresaba Stanislavski, y así se trae al mundo un personaje, el cual se convierte en un trabajo interno de cada actor. Sin embargo, durante este proceso la atmósfera de trabajo puede desviarse, ya que no se puede trabajar individualmente porque los lazos de creación se verían afectados. Entonces la atmósfera creativa es la participación de todos, director- actores, que permitan un trabajo colectivo, en pro al crecimiento del montaje.

2.2.2 Creación Colectiva

Teniendo en cuenta la atmósfera creativa, que nos propone Stanislavski, donde se genera un trabajo colectivo, llegamos a la creación colectiva de Santiago García. La creación colectiva es una de las herramientas más determinantes en el proceso de Taller de Creación, último montaje, ya que como se nombró anteriormente los estudiantes son los encargados de realizar un montaje y todo lo que este conlleva.

Dentro del proceso vivenciado por los estudiantes, se le da el nombre de director a quién se hace responsable de la creación del montaje, cabe resaltar que, durante el proceso de Solitario Joseph, la encargada era Tatiana Gómez, quien desde un comienzo nos brindó la oportunidad de aportar y proponer cada vez a dicha creación, lo que direccionó el trabajo hacia el término conocido como creación colectiva. En *Teoría y práctica del teatro* (1994) de Santiago García, el grupo de teatro nos expone su “intento de teorización” a través de diferentes pasos que se aplican durante un proceso de creación. Es aquí donde señalamos los mismos pasos que se emplean en ocasiones dentro del Taller de Creación de la Universidad del Valle, ya que reflexiona sobre el papel del actor y del grupo de trabajo. Los puntos en los cuales se basan están ligados a un análisis profundo y detallado de la obra. Para comenzar es importante que se defina el tema³, dentro de la obra, el cual irá apareciendo en medio de las improvisaciones, señalando los acontecimientos importantes, el argumento⁴, y tanto este como el tema están direccionados en líneas, líneas temáticas y argumentales, que permiten el desarrollo de la obra.

³ El tema es el asunto del que trata la historia, el fondo. Estará presente en todo su desarrollo

⁴ El argumento es el conjunto de acciones que realizan los personajes en el desarrollo de la historia, dispuestas en orden cronológico.

Líneas temáticas presentan los diferentes niveles en los que puede desarrollarse el tema. Son los vectores que a través de toda la obra van exponiendo las distintas facetas del tema. [...] Las líneas argumentales van apareciendo para expresar el argumento. El tejido de estas líneas argumentales, su interrelación con sus personajes y su correspondencia con las líneas temáticas van conformando la estructura final de la obra y definiendo el tema fundamental (García, 1994, p.11).

Todo actor debe adoptar una posición investigativa, donde descubra hechos sociales, culturales, acontecimientos que se relacionan con la obra. Que le aporten tanto al actor como al grupo y al montaje. Dentro de ello está descubrir géneros dramáticos (en este caso el realismo mágico), no con el fin de decir que se actuará de esa manera, si no para aclarar el contexto en el cual está el texto y de esa forma, todo sea justificado en el escenario. Y el grupo tendrá herramientas extraídas desde los medios racionales (investigación y análisis) o medios intuitivos (improvisaciones e hipótesis). El trabajo colectivo es la búsqueda que permite la realización del montaje, y que reúne una cantidad de complementos, tanto gestuales como textuales, con el fin de llegar a la creación, a la transformación de la vida misma, y en eso estamos de acuerdo, tal como lo explica Santiago García:

De todas maneras y para concluir la descripción del proceso, una creación colectiva requiere de un texto gestual que complemente el texto literario. Uno de los mayores aportes de los actores en el desarrollo de nuestro lenguaje teatral está en la invención de imágenes y de soluciones en el montaje. Estas invenciones son las que determinan el texto literario. Probablemente aquí estaría la característica más importante de los trabajos realizados en creación colectiva. La creatividad en el plano operativo determinante del textual obedece cabalmente al hecho de que el tema ha sido investigado a profundidad por el colectivo. Lo que importa al colectivo es transformar la realidad, con base en procedimientos artísticos, para inventar una nueva (la obra de arte) que sea capaz de contribuir a la transformación y al movimiento impetuoso de la vida. (García, 1994, p.18)

2.2.3 Lenguajes escénicos

Los diferentes lenguajes escénicos establecidos dentro del montaje, el vestuario, la música, la escenografía y los objetos que usamos se ven reflejados en el estudio a través de los *Lenguajes escénicos* propuestos por Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima [2006]. Ya que, en el proceso de la comunicación escénica, los sistemas verbales y no verbales no solo están estrechamente conectados entre sí, sino que pueden alcanzar autonomía significativa. La palabra convive con la música, con los diversos elementos escenográficos y la iluminación, con los gestos y movimientos de los actores, con el vestuario y el maquillaje, todos y cada uno de estos lenguajes significativos, pueden generar una respuesta a los demás, a quién lo está viendo. Dentro de la sistematización es importante destacar y resaltar el porqué de cada lenguaje escénico usado en el montaje, pues cada uno de ellos tiene un significado que aporta a la obra y coincide con la interpretación de algunas características de realismo mágico.

2.3 EL MONTAJE

2.3.1 Lenguaje del Realismo Mágico en la dramaturgia de *Solitario Joseph*

A continuación, se señalan las características relacionadas con el género realismo mágico, encontradas en el texto de *Solitario Joseph*. Cabe resaltar que dichos lenguajes también se desarrollan en la puesta en escena.

Enfoque ultrapreciso:

Pareciera que el lector lee a través de un microscopio, lo que hace que el lector sienta una extrañeza a esa realidad. Detalles precisos en cada descripción.

Escena 1

Pescador: vamos a cruzar un mar donde van a morir las estrellas viejas, hay que agarrar una corriente rápida y traicionera, hasta llegar a donde la oscuridad, es un animal de hambre perpetua, y si tienes un cerillo, lo devora en un segundo.

Escena 2

Dara: Te estás muriendo de hambre y te alimentas de soledad, y eres tan puto que nunca te vas a saciar.

Pescador: Hay algo entre nosotros, cargas opuestas, como las olas y los truenos, siempre habrá una delgada capa de aire entre los dos.

Escena 3

Acotación (*un hueco dentro de un enorme témpano de hielo*)

Científico: Nada está muerto. Billones de organismos habitan esta roca. Desde que se desprendió de la montaña, contiene la memoria de siglos de intemperie en su corteza. Todo lo que alguna vez la hirió.

Científico: hay algo vivo ahí adentro. Una luz pálida. Dentro de esta inmensa lápida de hielo, a veces puedo sentir un corazón palpar.

Escena 5

Issy: a la mitad de la noche del desierto, el cielo escupe estrellas y si haces las preguntas correctas, aparece un venado azul y te muestra el camino.

Científico: un fotón estalló contra mi piel antes de que viera la luz, y por un instante pequeñito pude sentir... que todas nuestras partículas están vibrando.

Escena 7

Dara: pisamos el hielo a la orilla del mundo, vimos cómo el sol merodea las cordilleras a media noche de verano. Desenterramos las ruinas de una civilización al principio de todo. Escuché el llamado de un jaguar en la selva, y en la noche del desierto, la galaxia me dijo cosas que no hubiera querido escuchar. Dime si en alguno de esos momentos te dijiste mi vida vale la pena para... para lo que sea.

Escena 9

Payaso: Sí la encontré, pero la atropellaron antes. Ya no quiero hablar de ella. En mi vida tuve muchas otras mascotas. Tuve un perro, no me gustó. Estaba consentido y apestaba. Mi serpiente veneno se murió de celos, creyó que me iba con otra serpiente y echó su bilis, pobre... una vez adopté una gatita para

curarme un mal de amores, la tristeza y fue la más feliz. Otros mamíferos me amaron, algunos me arañaron y uno casi me come. Ninguno quiso cuidarme y con ninguno me acomodé. La verdad es que toda mi vida te esperé a ti.

Escena 10

Issy: ... y dejó su cuerpo anciano podrirse a la intemperie. Dara viajó por todo el universo, inhaló polvo galáctico y su conciencia se esparció por meteoros y nebulosas. En algún esteroide, a millones de años luz, caminó de la mano con su Omniabuela primate, la de todos nosotros, y en la otra mano paseó con su ultra nieto, que nació quinientos años después de ella, un niño llamado Joseph... que murió de soledad... y con su muerte puso fin a esta humanidad. Que durante mil generaciones estuvo perdida y no supo encontrar su lugar. Dara vio estrellas nacer, peinó la cola de las cometas y se masturbó al frío azul de dos galaxias que hacían el amor.

Objetividad:

El autor no solo elimina sus propias emociones de sus textos, sino que también produce al lector, reacciones de asombro frente a dicha falta, dándole magia a los detalles de su descripción en cuanto a los personajes y a los objetos que se nombran.

Escena 3

Científico: la Omniabuela. Así le puso. Una especie de Eva. Van Persie tenía razones para creer que su cuerpo estaba sepultado en este glaciar.

Científico: hace cinco años, hice aquí el descubrimiento más importante de mi carrera. El planeta lleva cincuenta mil años en un proceso que podríamos denominar: la sexta extinción masiva.

Dara: una noche estaba claustrofóbica entre el río y las estrellas.

Dara: con el pellejo seco, un sol endemoniado y los buitres pellizcándonos las tetas.

Científico: hace un mi...millón de años, nuestro ancestro más cercano era un homínido no más listo que un perro. La Omniabuela tiene cien mil y apenas era un humanoide cubierto de vellos.

Escena 4

Dara: no lo supe cuidar, ¿qué parte de eso no entiendes, niño idiota? Fui mala. Lo lastimé. Y un día me pasó lo mismo que a Polvo, me fui a tomar el sol, quise volver, pero él... ¡deja de llorar, carajo!

Dara: mira, niño, nadie te lo va a decir, pero ... para amar a alguien, tienes que aprender a cargar con un rencor. Porque los seres humanos somos unas bestias y nos lastimamos.

Dara: pues yo por lo menos tengo una hermana, tú ya no tienes ni a tu gata polvosa.

Niño: no, tonta. Para ti te voy a decir mi secreto, pero no vayas a llorar ¿eh? Qué bueno que ya no te importa ese Mario porque creo que se casó con una señora.

Escena 5

Dara: ¡Cállate, Issy! ¿Y tú vieja inútil? ¿Qué nos vas a dejar? Tus deudas y tu casa derrumbada y un cuerpo marchito de anciana... *la golpea*. Nadie sabe de tus cuentos, ni de tus berrinches, ni de tus frijoles con garra, maldita vieja. No te vayas, ¿qué vas a dejar si...? Sólo nos dejas a nosotras.

Escena 7

Issy: Nada de “no es cierto” pendejita, ni que fuera tú. Todavía lo vi antes de que muriera mi mamá, me dijo: “Deja que se vaya tu hermana, quédate conmigo.” Regresé para decirte adiós pendeja, si ese niño polvoso no te hubiera contado lo de Mario, si tú no hubieras puesto tu carita de ternero degollado... crees que todas las noches lloras por él como la idiota que eres. Pero lloras porque sabes que un día también yo te voy a dejar.

Frigidez

El autor a través de la descripción permite que el lector imagine que le pasa a ese personaje que está ahí, o quién es ese personaje de aquel libro, su carácter, sus relaciones, sin producir ninguna emoción. a esto se le llama frigidez.

Escena 3

Científico: nadie se interesa por los científicos.

Nos mataran a todos tarde o temprano.

Científico: lo atropelló un camión de la universidad enfrente de su propia facultad.

Científico: todo depende de quien quiera tu pellejo. A Bolívar lo ejecutó la petrolera. Si te busca el gobierno te toca el asadero.

Científico: niña imbécil, piensa que los dinosaurios estuvieron aquí cincuenta millones de años aquí, somos una

especie nueva, y, aun así, en el glaciar, se pueden sentir las heridas que hemos abierto en la tierra.

Científico: este glaciar es mi amor y también me está matando. Mi sangre es demasiado delgada si me tomo una aspirina, me sangra la nariz. A esta temperatura, mi cuerpo se desbarata. En veinte años el último glaciar va a evaporarse y el ciclo de agua colapsará. En cincuenta años habrá guerras entre naciones por un miserable pozo reseco... y en setenta... todo el planeta será un panteón desértico de sodio y arena.

Issy: ¿No podemos hacer nada para salvarnos?

Científico: NO.

Escena 4

Niño: ¿El mundo se va a acabar?

Dara: Sí niñito y no hay nada que puedas hacer para evitarlo.

Niño: me la regaló mi papá.

Dara: ojalá te de una paliza por perderla.

Niño: mi papi está muerto.

Dara: ah...

Niño: se lo llevó la policía y lo picaron en la cárcel.

Dara: ¿qué?

Niño: yo qué sé, así me dijeron.

Dara: pues... ¡te lo mereces, por chillón!

Niño: ¿Puedo quedarme contigo?

Dara: por supuesto que no.

Escena 5

Issy: quisiera volver, pero este lugar ya no existe. Estoy harta. Quiero lijarme el pellejo. Éste va a ser mi último viaje; en

cada lugar que visite, quiero dejar un pedazo de mí. Sí después de todo eso no encuentro nada, sí quitándome tanta puta falsedad sigo vacía, me voy a abandonar hasta hacerme polvo, y que el viento termine este viaje por mí.

Dara: Agarré puños de tierra para descifrar lo que hace mil años algún imbécil escarbó en la piedra. Me pregunté si dentro de mil años yo dejaré alguna marca, si habrá...*Mamá muere*, habrá alguien lo suficientemente estúpido en el futuro, alguien que piense en mí.

Dara: cállate Issy, ¿y tú vieja inútil? ¿qué nos vas a dejar? Tus deudas y tu casa derrumbada y un cuerpo marchito de anciana. *(la golpea)*.

Primer plano y fondo. Visión simultanea de lo cercano y lo lejano

Esta característica nos habla del ojo del espectador que recorre todo en forma de zoom, acercando y alejando lo que ve, es así como se juega en la puesta en escena con los diferentes

planos dentro del espacio. Los actores que están dialogando (primer y segundo plano) y los actores que están como imagen en el tercer plano junto con la escenografía que permite la visualización de todo ello, para transmitir al espectador un lugar, un espacio, que en realidad se convierte en un espiral de la vida. Lugares donde ya han estado y su recorrido cíclico que comienza y termina ahí.

Escena 1

Acotación. El pescador aparece de espaldas a Dara y la espanta. Se juega en la puesta en escena con las luces y el lugar que este personaje elige en el espacio. Aquí el espectador es quien puede ver al Pescador mientras que las hermanas no.



Fotografía tomada por Bolaños Jorge.

El pescador, Dara e Issy.

Escena 6. Acotación. *El científico baila en el centro de todo. Dará e Issy toman un trago.* El centro del espacio es para el científico. Mientras que las hermanas están atrás segundo plano. Se juegan convenciones frente al espectador.



Fotografía tomada por Barney Romano Germán

Dara en tercer plano. Issy y la madre en primer plano. Objetos en segundo plano.



Fotografía tomada por Bolaños Jorge

Dara y el Jaguar primer plano. Issy en el bus, tercer plano.

Eliminación del proceso de pintar: capa lisa y delgada de color

En este punto es donde la directora se basa en la puesta en escena para eliminar todo el exceso de adornos respecto a la escenografía. se elige una escenografía estática, basada en la importancia de los objetos (utilería) que entran a ese espacio. Siendo algo sencillo pero que de igual forma trasmita algo real.

Miniaturista, primitivista

El autor describe tan real, que el espectador siente que puede agarrar con sus manos, cada cosa que está ahí. Que puede traer el lugar enfrente suyo. Situarlo. Aquí podemos relacionar esta característica de dos formas, lo tangible y lo intangible, siendo lo tangible a través de las acotaciones donde se desarrollan las escenas, a través de la puesta en escena y la utilería que complementa y define diferentes lugares para el espectador. Lo intangible, sucede con los tipos de recuerdos que se desarrollan dentro de una escena, de forma interpretativa y no informativa. Se podría definir como un flashback.

Escena 1

Un bus en medio de la noche. Casi vacío.

El autor define la situación dentro de éste y la directora plantea la puesta en escena con una silla de bus que remite a dicho lugar. Se genera la atmósfera de aquel lugar vacío.

El bus se detiene. Alguien comienza a remar.

Dentro de la misma escena hay un cambio de espacio, pero el espectador puede identificarlo por la atmósfera y el ritmo y no por un cambio de escenografía. Son cambios tan reales de lugares que no hay tiempo de cuestionar como se llegó ahí.

Escena 3

Un hueco dentro de un enorme témpano de hielo. Dara, Issy y el científico conversan alrededor de un diminuto fuego.

Issy: ¿Qué haces aquí?

Científico: estoy estudiando este glaciar.

El autor propone en su dramaturgia un espacio diferente para cada personaje que llega a la vida de las hermanas. El espectador puede identificarlo y se involucra junto con los personajes.

Científico: hace doscientos mil años esta cordillera estaba cubierta de agua. Era un océano. Era el mar.

Un callejón en la ciudad en donde Issy y Dara nacieron.

Una islita. La directora propone que, para crear dicho lugar, se juegue con un lugar en el espacio, un lugar que simbólicamente represente aquella isla. Es por eso que siempre las esquinas del tercer plano se identificaron como ese lugar. El espectador lo visualizaba a través del juego de los personajes y las luces direccionadas a ese rincón.

Escena 6

Un Rave agitado a las afueras de una gran ciudad. Música ruidosa, cuerpos sudados se frotan unos con otros.

Escena 8

Años después. La islita de la exiliada.

Escena 9

La ciudad de Issy y Dara. Ellas han envejecido.

Escena 1, 5, 9 y 10. Tiene la característica de retornar al pasado a través de un recuerdo, siendo éste interpretado en el momento.

Representación de la realidad

Se plasman personas y objetos de modo real, que permita destacar lo inesperado y lo asombroso.

En esta característica se señala toda la obra, incluyendo la dramaturgia, la puesta en escena y los personajes que, aunque viven y se sitúan en la magia de su descripción y sus situaciones, no dejan de ser reales. Son personajes que claramente el espectador puede identificar y en muchos casos reflejarse en ellos. Estas interpretaciones se logran a través del análisis activo y el direccionamiento por parte de la directora a una verdad absoluta inmersa en dicho mundo.

2.3.2 Proceso de creación.

Solitario Joseph es una obra que habla acerca de las cosas que se acaban, de un mundo que se esfuma. De las especies animales que desaparecen, los ecosistemas que mueren y sobre todo la naturaleza humana que también está en peligro de extinción. Es la historia de un viaje. Un trayecto espiritual y humano que dura toda la vida.

Diego Álvarez Robledo



Fotografía tomada por Bolaños Jorge.

El taller de creación permite que los estudiantes asuman todo lo que conlleva a la realización de un montaje, desde la dirección, la actuación y la producción de sus propios proyectos, apropiándose así de lo que se llevará a escena. Como estudiantes nos exponemos a nuevas experiencias como creadores, investigadores, directores y donde nos consolidamos como realizadores autónomos de proyectos profesionales.

Nuestro proceso comenzó con las propuestas que se tenían dentro del grupo, de quienes querían dirigir y actuar, para ello se debía presentar las opciones de textos delante de los docentes encargados del taller, y dichos directores debían también llevar la propuesta de elenco que tenían para su montaje.

Tatiana Gómez decide tomar el rol de directora y elegir la obra *Solitario Joseph* del dramaturgo mexicano Diego Álvarez Robledo, proponiendo desde un principio un elenco fijo para este montaje, dentro de los seleccionados, estaban Isabel Heraso, Camila Robayo, Carlos Becerra y yo (Katherine Suarez). Como primera instancia Tatiana propone que cada uno lea la obra completa y guarde sus impresiones hacia la misma, para después realizar una lectura grupal. En esta lectura descubrimos que los personajes principales eran dos hombres, pero en este montaje Tatiana estaba decidida en cambiar el género de esos personajes, razón que se expone más adelante. A continuación, expondré algunas de las razones por las cuales Tatiana decide a *Solitario Joseph* como su montaje teatral:

“Durante la búsqueda de una obra para el taller de creación, estuve leyendo diferentes opciones, pero ninguna capturaba mi atención, es ahí cuando leo algunas obras del libro *Dramaturgia Mexicana Contemporánea, Antología I*. Finalizando dicho libro no me sentía atraída por ninguna de las obras, hasta que llegué a *Solitario Joseph*, del dramaturgo Diego A. Robledo. Esta obra me cautivó inmediatamente, y digo inmediatamente porque solo al leer dos páginas, decidí que esa era la obra indicada. Lo que me cautivó en las dos primeras páginas evidentemente era el lenguaje, para mí era paralelo al género Realismo mágico, el mismo que me atraía desde tiempo atrás y me identificaba ya que sus realidades están llenas de misterio y permiten explorar

e ir más allá de lo textual. Dentro de esa similitud al género, me atrapó la descripción misteriosa, mágica, detallada pero extraña, de su dramaturgia, sus personajes, y sus acotaciones, un lenguaje muy bien elaborado. Su atmósfera también me transformó desde la primera página, siendo un texto que me permitiría un reto a nivel escénico, al principio lo denominé un vacío, pero no con la intención de escapar de ese texto, sino por el contrario, me invitaba a abordarlo y llenarlo. Generó en mí, la posibilidad de buscar propuestas y llevarlas a la puesta en escena. Identifiqué las razones como si fueran capas que debía ir destapando, la primera capa era el lenguaje, luego la atmósfera, los temas, los personajes, sus características, las relaciones entre ellos. Todo me transportaba a otras realidades, siendo estas totalmente creíbles. Sus temas son tan propios que permiten asociarlos a nuestra generación, a nuestro país, a nuestra cultura y a llevarla a ser una obra universal, donde todos nos identifiquemos. Para mí fue la oportunidad de contarse dentro de una obra, de contar lo que muchas veces callamos, sin llegar al panfleto, al distanciamiento, no. Es contarse desde la realidad misma y que otros se identifiquen tan puntualmente como me identifiqué yo”

Fue así como comenzamos el proceso desde lo técnico-teórico, aplicando las distintas herramientas utilizadas en montajes pasados, las cuales hemos nombrado ya. El proceso se dividió por etapas:

- Lectura de la obra *Solitario Joseph*. Obra propuesta por la directora como montaje para el taller de creación. Es un primer encuentro con la obra, donde se descubren los personajes y las situaciones, cada actor primero lee la obra completa a solas y después se encuentra con su grupo para una nueva lectura basada en leer su respectivo personaje. Así, va descubriendo lo que le sucede tanto a su personaje como a los otros. Es un ejercicio que permite descubrir, visualizar, interactuar y plantear una visión escénica de lo que se está leyendo. Siempre fue importante escuchar la opinión del partenaire, por eso mismo al finalizar la lectura hacíamos una retroalimentación al respecto, incluyendo las apreciaciones de cada uno, esto para tener en cuenta las diferentes visiones respecto al texto y como se visualizaba el montaje en escena. A través de esta primera lectura, empezamos a descubrir diferentes factores, entre los cuales estaba uno muy importante, y era reconocer el género, que nosotros veíamos en dicho texto, teniendo en cuenta, que la directora hasta ese entonces no nos había dicho que, para ella, era un texto con características del realismo mágico.

- Género inmerso en la obra. Durante y después de la lectura se resaltaron características tanto en la dramaturgia como en las acotaciones que nos brinda el autor, las cuales podrían estar dentro del teatro Post-dramático y el Realismo Mágico. Desde el momento en que se leyó hubo por mi parte un interés hacia su lenguaje teatral ya que había características inmersas, para mí, similares al concepto de realismo mágico (al igual que lo expuso la directora), ese mismo que tal vez se cruzó conmigo en algunos textos y que nuevamente aparecía en una dramaturgia completa y acertada. Dentro de esas características estaban los personajes reales dentro de una cotidianidad, espacios cambiantes y los viajes infinitos donde se sumergen los personajes. La gran pregunta era ¿cómo lograr la veracidad de una interpretación dentro de estos géneros? Ya que como decía Stanislavski *“Vivir el momento en la escena es encontrar lo que el autor llama la verdad escénica, ésta es la tarea que tiene todo actor, todo verdadero actor”* a eso le sumamos que todo en un texto debe ser justificado, nada es gratuito y fue así como quisimos capturar a través de ese género y sus características, la vida en sí del ser humano.

- Ejercicio técnico de lectura. Para no casarnos con un tono al momento de leer e interpretar los diálogos entre los personajes; la directora propone llevar a cabo este ejercicio que consiste en leer el texto sin matices, solo leerlo de forma neutra y corrida. Esto se hizo repetidas veces haciendo cambio de personajes solo para las lecturas, donde le permite al actor sensibilizar el oído y descubrir subtextos e intenciones a través de la lectura del otro.

- Trabajo de mesa. *Solitario Joseph* es una obra que está constituida por once escenas y diez personajes. *Solitario Joseph* cuenta la historia de dos hermanos que se ven atrapados en un viaje de toda una vida. Inician su travesía con el pretexto de encontrar a su papá, pero esto nunca sucede. Su recorrido se ve prolongado eternamente, ya que no saben ni para donde van, ni que quieren. Ellos creen tener control sobre sus vidas, se encuentran con personajes que los confrontan con sus grandes temores y taras como el amor, la muerte y la soledad. Se sumergen en un viaje infinito donde no hay diferencia entre lo real y lo mágico.

Después de conocer el argumento se llevó a cabo un análisis activo minucioso de la obra, los actores nos introdujimos en el mundo interno del personaje, partiendo desde el descubrimiento. Pues fue allí donde encontramos el tema, las relaciones entre los personajes y las posibles improvisaciones sobre el texto. Se trató de un momento clave para la reflexión, el análisis y la investigación. Este trabajo de mesa se dividió en un análisis estructural, escena por escena, teniendo en cuenta las acotaciones, (tiempo, lugar, acción), las características tanto físicas como emocionales del personaje. Se identificó en cada escena y en la obra en general: circunstancias dadas, suceso de partida, principal, objetivos, conflictos, puntos de giro, relaciones, subtemas, subtextos y el leitmotiv de algunos personajes. También se direccionó con el fin de buscar caminos para la puesta en escena. Así mismo no solo los actores nos vimos beneficiados sino también la directora, quien fue descubriendo hacia donde quería enfocar su propuesta estética, en sí, fue una búsqueda donde todos fuimos partícipes de una creación artística.

- Reparto y Adaptación de género a los personajes. La directora desde que elige *Solitario Joseph* para su montaje visualiza los personajes principales (2 hermanos) siendo interpretados por mujeres. Para poder realizar algunas adaptaciones debíamos contar con la aprobación y el permiso de su dramaturgo, por lo cual Tatiana se comunica con él y logra acceder a los derechos de autor. El cambio realizado a los personajes principales hace que algunos secundarios también sean del sexo contrario, manteniendo entre ellos, la misma relación que plantea el autor.

Personajes Obra Original / Personajes Adaptación / Actores

**⁵Isaac/ Issy / Isabel Heraso*

**Pescadora/ Pescador / Carlos Becerra*

**Drago/ Dara/ Katherine Suarez*

Mamá/ Camila Robayo

⁵ * Hace referencia a los personajes que se adaptaron.

**Científica/ Científico / Carlos Becerra*

Payaso/ Carlos Becerra

**Niña/ Niño/ Carlos Becerra*

**Myrna/ Mario/ Carlos Becerra*

Exiliado/ Camila Robayo

Jaguar/ Carlos Becerra

- Búsqueda del tema de la obra. Al inicio del proceso, en el trabajo de mesa, se realizó la búsqueda del tema, a través de conceptos generales, palabras precisas, con el fin de ir destapando las capas de esa precisión. Es por eso por lo que después de un análisis detallado, llegamos a la conclusión del tema y su organicidad en una frase, definimos el tema de la obra “La búsqueda de uno mismo” y como opcional “la soledad que encierra al ser humano”, estos temas podrían variar durante el proceso de creación, pero permitía un acercamiento más profundo a la obra y que todos hondáramos por un mismo camino. Al mismo tiempo se derivan los subtemas, como el amor, el odio, el olvido y la dependencia. También se exponen algunas líneas temáticas y argumentales, encontradas en medio del trabajo de mesa.

Líneas temáticas:

- ✚ Una cadena de acontecimientos con un comienzo y un final, incluyendo la aparición de cada personaje.
- ✚ Un tema central: “la búsqueda de uno mismo” y un subtema, la soledad, el camino para la búsqueda. (definimos esto, después del análisis activo antes y durante el proceso de creación)

Líneas argumentales:

- ✚ La vida de Dara e Issy en situaciones determinadas y la historia del contexto social (el calentamiento global (sexta extinción masiva), las drogas, la tecnología,) en el mismo lapso.

- Relación de personajes. Al tener lo anterior claro, se empezaron a construir las relaciones entre todos los personajes, partiendo desde lo que el autor describe y lo que se encuentra entre líneas. En este ejercicio se socializaron los diferentes puntos de vista que cada actor hizo desde su propio análisis, explorando todas las posibilidades para después creer en ello, como se cita a continuación:

Los actores transmiten con toda veracidad los sucesos acaecidos en la obra, en virtud de una suposición que para ellos se convierte en una realidad innegable. Stanislavski decía que el actor debe creer en las posibilidades del Si mágico “como la niña cree en la vida de su muñeca y en la existencia de todo lo que la rodea. Desde el momento de la aparición del Si mágico, el actor pasa del plano de la realidad que lo rodea al de la otra vida, creada e imaginada por el mismo. Creyendo en esta vida el actor puede empezar a crear. (Toporkov, 1961, p.14)

2.3.3 La Improvisación, los juegos escénicos.

"La imaginación es el principio de la creación. Imaginas lo que deseas, persigues lo que imaginas y finalmente, creas lo que persigues".

G. Bernard Shaw

La improvisación podría denominarse dentro del montaje como el instrumento que nos permite crear nuevos mundos partiendo desde el juego mental, corporal y creativo. Al mismo tiempo es un método de trabajo dentro de la puesta en escena, que nos permite ir en busca de la acción, el conflicto, la situación, el personaje. Pero sobre todo tener vida en el escenario, buscar desde la imaginación, para luego crear. Así Stanislavski (1947) lo afirma:

Cuando la enseñanza está orientada hacia un objetivo práctico y aun interesante, es más fácil convencer e influenciar a los estudiantes [...] Nuestro punto de partida en el entrenamiento de actores, es hacer que aprendan por (improvisaciones de) actuación [...] No puede uno estar enseñando por años en un salón de clases y únicamente al final, pedir a un estudiante que actúe. En ese espacio de tiempo habremos perdido toda facultad creadora [...] La facultad de creación nunca debe cesar, siendo la única cuestión, la elección del

material en el cual basarla. En nuestra clase de actuación, hacemos uso frecuente de la improvisación [...] Esta clase de poder creador proporciona frescura e independencia a una representación (p.296).

Dentro de nuestro montaje estaba claro que el punto de partida a través del análisis activo en el entrenamiento actoral era la improvisación y para afinar la misma era necesario hacer uso de nuestra imaginación, siendo esta el mecanismo más importante que permite al actor abrirse y explorar, jugar con diferentes visiones de lo que respecta a la obra, estar aquí y en el ahora. Y es así como es el actor quién a través de un estado creativo tanto interno como externo, llega a la verdad de su interpretación.

Ahora bien, sabemos que la imaginación es una herramienta para la improvisación, pero durante el proceso de creación, fuimos destacando otro factor, la concentración. Hablamos de ella porque en un montaje donde estamos jugando todo el tiempo, es primordial no perder el rumbo, la improvisación no puede ser sinónimo de caos; por el contrario, debe ser entrenada y cultivada. Y esto se logra a través de la concentración, porque nos permite explorar, proponer, dejarnos guiar por el otro y sobre todo direccionar el proceso creativo. En el sistema que propone Mijail Chejov en *Sobre la técnica de actuación* (1999), se dice que el punto de partida para el actor está en la imaginación creativa e intuición artística, pero ¿cómo se logra esto?

Para desarrollar su aspecto creativo, su “yo” artístico, el actor necesita, por un lado, desarrollar su capacidad de concentración a unos niveles bastante elevados; y por otro, tener un ideal o modelo con el que desarrollar su imaginación y fantasía. Cuando esto suceda, el espíritu creativo de la artista podrá vivir libremente y sentir a su alrededor interesantes “temas” dispuestos a ser interpretados (Chejov,1999, p.15)

Teniendo muy presentes las herramientas nombradas anteriormente, comenzamos los ejercicios de improvisación a partir de diferentes factores, con el fin de fortalecer el trabajo individual y en equipo.

Los encuentros los dividimos en dos etapas: la primera es el calentamiento, aquí los actores se disponen para el ensayo por medio de ejercicios energéticos y de activación corporal y vocal. La segunda parte es conocida como entrenamiento actoral, que significa la realización de ejercicios en pro del objetivo general y específico, para desarrollar el proceso de creación a través

de las herramientas ya adquiridas. A continuación, haré un acercamiento a groso modo de lo que fue el calentamiento durante los encuentros.

CALENTAMIENTO:

- Llevas. Juegos rompe hielo, que siempre permiten la activación individual y grupal, siendo un juego de acción y reacción, que despierta todos los sentidos del actor. Fue necesario jugar lleva con variaciones: zombie, congelada, cadeneta, con una parte del cuerpo, saltando, pollito, entre otras, para salir de la cotidianidad, no caer en la rutina y sobre todo entrenar el cuerpo.
- Secuencias de entrenamiento físico. Aquí activamos el cuerpo a través de ejercicios como trotar en un mismo espacio, ir de extremo a extremo del escenario, hacer ejercicios donde el Número 1 significaba saltar, el 2 sentarse en el suelo, 3 una palmada, esto mientras estábamos desplazándonos por el espacio a un ritmo moderado (nivel 8-casi corriendo). Con el fin de fijar nuestra atención y concentración. Todos los encuentros tenían una rutina de diferentes ejercicios, tablas, sentadillas, flexiones y estiramiento.
- La pelota, entregarla al compañero contando hasta 20, sin dejarla caer primero en un círculo estático y después desplazándonos por el espacio.
- Todos los calentamientos estaban acompañados de música, y eran dirigidos por la directora y los actores (se le asignaba un día a cada actor), con el fin de aportar todos al trabajo colectivo.

ENTRENAMIENTO:



Fotografía por Mejía Johan.

- Relación de los personajes: teniendo en cuenta el análisis de la obra, los actores nos dirigíamos al escenario y comenzábamos a relacionarnos a través de un solo factor: la mirada, porque a través de ella se reconoce el interior del personaje, es la ventana del alma. En primera instancia nos organizamos en un lugar en el espacio, de frente al público, en este caso la directora nos daba un tema, por ejemplo, la muerte, los celos, y ¿que representaba eso en cada personaje?, debíamos interiorizarlo, vivirlo para luego exteriorizarlo a través de la mirada, que toda sensación estuviera reflejada ahí. Al mismo tiempo nos organizábamos en parejas, y a través del mismo factor nos relacionábamos, ejemplo: Mario y Dara. Dara e Issy. Mamá y Dara. Después de encontrar sucesos dentro de las escenas en el trabajo técnico, se llevaba la misma escena al escenario, sin

textos, solo intenciones, miradas, movimientos concretos. Con el tiempo se fue involucrando la palabra, el acercamiento al texto de la obra.

- Los personajes en el espacio: estando en el proceso de la puesta en escena, sabíamos que la propuesta era un espacio vacío, carente de escenografía, un viaje onírico⁶, y por ende debíamos jugar con la imaginación y con nuestros compañeros de escena. Para ello se improvisaron los espacios (lugares), entonces cada actor entraba al escenario y proponía un lugar desde la atmósfera y la corporalidad, después entraba otro actor y cambiaba el lugar, haciendo partícipe al actor que ya estaba en escena, y así sucesivamente.

En este ejercicio el ritmo, la intención, la mirada y por supuesto la atmósfera cambiaba en cada espacio. Se jugó con un espacio reducido, abierto y por todo el escenario, rompiendo con las direcciones y la cuartad pared.

- Creatividad. Organizados en una fila, hacíamos ejercicios que generen sorpresa o asombro. En este caso uno de los actores se dirigía frente a un compañero, lo miraba fijamente y cuando se sintiera preparado, lanzaba su sorpresa. En muchas ocasiones estaban los abrazos (teniendo en cuenta que estábamos en una etapa de juego e improvisación, estos abrazos no eran los cotidianos, por el contrario, nos abrazamos de todas las formas posibles, creativamente), y las actividades creativas, que nos encaminaban a la escena. Los actores nos encargábamos de llevar propuestas diferentes siempre.

- Lo que callamos. Para fortalecer las relaciones de los personajes, nos desplazábamos por el escenario y en cualquier momento nos acercábamos a otro y le decíamos lo que no estaba en el texto, pero que creíamos que era necesario decirle. Por ejemplo, Dara e Issy, decirle a la otra cuanto la amaba, o la odiaba, pedirle perdón a papá, a Mario. Gritar, desahogarse, reír. Todo lo que surgiera ahí en ese preciso instante.

- El abecedario. En parejas, se realizaba una historia, desde la letra que nos dijeran los demás (directora, actores) y bajo una situación de la obra comenzábamos un diálogo. Ejemplo la letra era D. -Donde estabas todo este tiempo Mario, (el

⁶ Se emplea para nombrar a lo que está vinculado al mundo de los sueños.

parámetro era seguir en orden las letras del abecedario). -Estaba esperándote... este ejercicio nos brindó mucho juego y nos permitía abrir los textos, entenderlos desde otra dimensión.

- Las preguntas. Aquí dos actores dialogaban entre sí, solo a partir de preguntas, no se podía responder afirmando. Por ejemplo- ¿Qué piensas del realismo Mágico? - ¿crees que deberías pensaren eso?

Como eran ejercicios que nos permitían improvisar inmediatamente, recorriamos distintas variaciones, podían ser preguntas desde el actor al personaje, o dos personajes, o cambiar las situaciones súbitamente. Cuando uno de nosotros respondía mal, es decir, afirmando o respondiendo concretamente, entraba otro actor al escenario a ocupar ese lugar.

- Juegos con el texto. en círculo, alguien comenzaba lanzando un texto de la obra, no necesariamente los suyos, se transitaba por los diferentes ritmos, y exploraciones de la voz. Susurros, volumen fuerte, silábicamente y orgánicamente. Este ejercicio además de trabajar la atención, nos permite identificar otros matices, intenciones y fortalecer la memoria, teniendo en cuenta que en el escenario alguien puede olvidar su texto, y su compañero de escena estará atento para ayudarlo e improvisar bajo esa situación.

- La observación. ¿Cómo es la relación entre hermana, novios, madre e hija, niño-adulto? ¿cómo se comportan? La respuesta está en la observación, herramienta fundamental en un actor, como lo dice Stanislavski (2010) *“el actor tiene que saber observar y reunir en su hucha⁷ creativa los resultados de las observaciones sobre diversas personas con las que él se ha encontrado en la vida real. El actor ha de desarrollar por sí mismo la habilidad de observar”* (p.126). Desde ahí planteamos esas relaciones y sus personajes, ya que traíamos al escenario eso que detalladamente evaluamos en nuestra cotidianidad. Relaciones que conocemos, vivimos, o que simplemente identificamos en la calle, a través de la observación.

- Despertar sensaciones. Para romper con las formas, se realizaban ejercicios de impulsos dentro de las improvisaciones de escenas. Es el caso de la escena del Niño y Dara. Siempre es complicado la interpretación de un niño, pues

⁷ Alcancía.

se está en la delgada línea de caer en el cliché, para ello era necesario jugar desde una acción concreta. Ejemplo: acción/esperar. Todos los actores restantes excepto Dara eran niños, todos al tiempo preguntaban, jugaban, corrían, mientras Dara esperaba, de ahí se sacaba la sensación que estos niños producían a esa espera, y los juegos que cabían dentro de dicha situación.

- Las escenas: La improvisación de las escenas se convierte en ocasiones en bocetos del planteamiento que se tiene para la realización final del montaje, son como esas pinceladas a groso modo, pero llenas de interesantes creaciones que aportan a la elaboración minuciosa y detallada. Se construyen desde lo mínimo, para lograr grandes resultados, donde se entrelazan todas las herramientas actorales, comunicativas e intuitivas. Se estimula la creatividad, la concentración, la imaginación, la sensibilidad. Se fomenta el conocimiento personal y grupal. Se estimula el pensamiento creativo y sobre todo se genera una creación colectiva. Mijael Chejov describe estas herramientas de la siguiente forma:

La concentración, la imaginación, radiación, atmósfera... son en realidad hermanos y hermanas, por no decir que son la misma cosa, cada uno de ellos puede hablar independientemente, pero basta apretar el botón apropiado en el interior del actor para que todos estos “hermanos y hermanas” dentro del sistema cobren vida. (Chejov, 2000, p.10)

La improvisación es esa capacidad de hacer, en este caso, escenas sin necesidad de prepararlas o memorizar un texto. Es un juego que se crea en el mismo momento en que se plantea. Y a partir de las improvisaciones y los factores propuestos como se es el género, se lograron muchas escenas del montaje *Solitario Joseph*. Vayamos a la acotación de la escena 4:

Un callejón en la ciudad en donde Issy y Dara nacieron. Dara lleva una rosa en la mano.

Personajes: Dara, Niño, Issy.

Para la improvisación de la escena, partimos de la acotación anterior. La propuesta por parte de la directora era improvisar después de leer la escena completa y llevarla al escenario. Los juegos que llevamos a escena fueron los cotidianos de la infancia, llevas, escondites, baile, canto, pero en medio de esos juegos debíamos encontrar el que se centrara en los objetivos de ambos personajes, por lo tanto, el escondite fue uno de ellos, uno evade, el otro busca. La directora a este juego le fue añadiendo música,

lo que permitía jugar con los ritmos de la escena. La rosa era clave en la improvisación, ya que es un elemento que nos suscita amor, pasión, perdón. Los actores explorábamos que podía pasar con ese elemento. Siempre llevamos todo al máximo. Y al finalizar las improvisaciones nos retroalimentábamos y decidíamos lo que funcionaba e iba acorde a la situación, para después usarlo en el montaje.

Las escenas siempre estuvieron ligadas a la improvisación y la exploración libre por parte de la directora y los actores. Se permitía jugar, reír, llorar, sanar, gritar. Distintos medios que nos llevaron a descubrir y crear desde la verdad. Para jugar con las características del realismo mágico, se llevaron las escenas a espacios diferentes, del aula de clase, donde se descubría, otro tipo de atmósfera, y el actor se desinhibía de cualquier inseguridad o temor, de enfrentarse a otro espacio y a otras miradas. Así se jugó con los planos, con el zoom del espectador, con los diferentes horarios, que nos permitían luego plasmar la sensación de noche o día. Los actores, nos reuníamos por fuera de los horarios establecidos, para proponer las escenas ante el ojo de la directora. Podíamos contar desde el principio con el acompañamiento del músico de la obra.

Las escenas se llevaron a cabo, mediante su respectivo análisis, guardando de cada una de ellas, lo que le diera fluidez y veracidad a la misma, se jugaban con las propuestas visuales de cada actor, y elementos que aportaban a la relación de los personajes. En uno de los encuentros, la directora pidió, que lleváramos una lista de las siguientes cosas:

¿Qué canción le gusta al personaje, y por qué?

¿Cuál es el objeto que identifica al personaje?

¿Es dicho objeto algún amuleto?

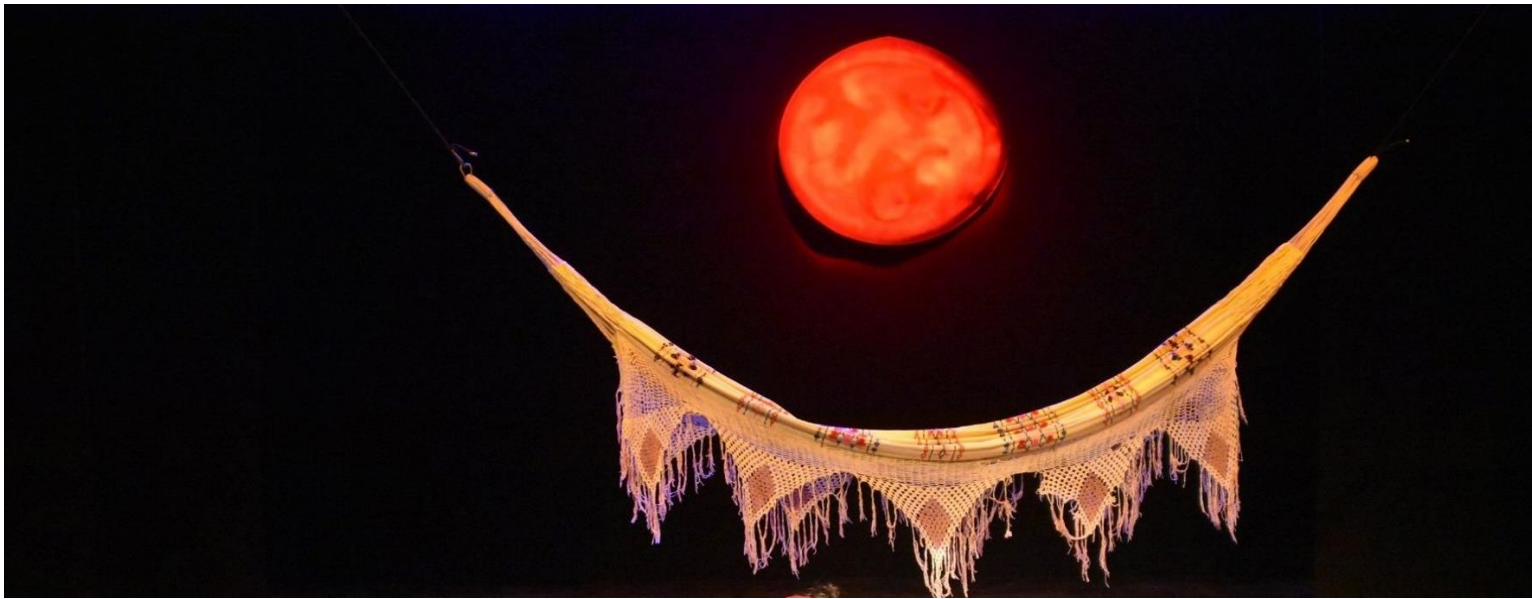
¿Qué similitudes existen entre actor-personaje?

Identifíquelas.

Frase que resalta de la obra y por qué.

Este tipo de preguntas nos invitaban a descubrir detalles que no están exactamente en el texto, pero que permiten descubrir tanto al personaje como al actor.

2.3.4 Propuestas Visuales, la escenografía y los objetos.



Fotografía por Romano Germán.

Los objetos en su estado puro son significantes y es el lenguaje el que interviene, cumpliendo su función de intermediario. la palabra “significar” la cual no se debe confundir con “comunicar” ... “Significar quiere decir que los objetos no transmiten solamente informaciones, sino también sistemas estructurados de signos, es decir, esencialmente sistemas de diferencias, oposiciones y contrastes”

Roland Barthes, 1966

Los objetos y su definición pueden variar de acuerdo al contexto y a los espacios tanto sociales como artísticos donde se presenten. Es por eso que, en el escénico, los objetos permiten otro tipo de lecturas, otras interpretaciones. Un lenguaje. Un mediador entre la acción y el hombre, lo que permite que se le asigne un significado, manteniendo su función de objeto y a la vez está comunicando o significando.

Tal como lo dicen las autoras, Trastoy y Zayas en *lenguajes escénicos* (2016) en las cuales nos basamos como herramienta para la puesta en escena: “*Los objetos crean un vínculo en relación con lo que es y lo que representa en un escenario, o en la misma cotidianidad. Los objetos pueden tener una vida propia que permite que sean modificados y condicionados*” (p.131). Se podría decir que los objetos dentro de un espacio denominado son el significado de una mezcla entre lo interno y lo externo, tanto para quienes le dan uso, como para el espectador. Siendo así vectores de comunicación.

Ahora bien, en la puesta en escena los objetos cumplen con un papel fundamental, crean y condicionan las conductas de los personajes y sus relaciones y, además, brinda información al espectador. Entonces, podemos llamarlo como un recurso usado para la representación u obra dramática. Estos objetos pueden aparecer en el escenario ya sea porque así lo propuso el autor, o porque se descubrió a través del análisis cuan significativo podría ser. Los objetos pueden lograr ser potentes en cuanto a lo que se lee de ellos, son los responsables en muchas ocasiones de la magia en el escenario, en conjunto con el uso que le da el actor y se refleja en el personaje, para apoyar la acción dramática. Es así como el objeto dentro del escenario además de brindar un significado concreto, partiendo de la realidad, también tiene un significado simbólico. Basados en la importancia y el detalle de los mismos dentro del realismo mágico, en la obra *Solitario Joseph*, se introducen algunos objetos que permiten visualizar, estimular situaciones, recuerdos, relaciones e identificar un personaje mediante el mismo.

- Una silla de bus. Representa el viaje dentro de la obra, pero puede “significar” la vida misma, el viaje que llevamos diariamente.
- Libro del científico. Aquí está toda la información importante que este personaje tiene para darnos, tanto a los otros personajes, como al espectador. Se planteó como ese objeto diario del personaje que es tan propio, tan inseparable pero que está lleno de verdades que pueden ser comunicados al mundo.
- Linternas. Fueron usadas para crear la atmósfera de búsqueda entre las dos hermanas. Una búsqueda literal dentro de un espacio, como lo es el glaciar. Y dentro de mi propia búsqueda, como ser humano.
- Hamaca. El objeto que eligió la madre para recordar su casa, su espacio, donde compartía con sus hijas. Se usó como objeto del personaje, pero al mismo tiempo fue parte de la escenografía, para determinar un cambio de escena.
- Concha. Objeto que es símbolo del mar. Y que, a su vez, representa los viajes de la droga (marihuana) en el personaje del exiliado.
- Rosa. Objeto que Dara siempre lleva con ella, expresa al inicio de la obra, el amor vivo, a medida que transcurre la obra, la flor se marchita, el amor, se va muriendo. Como también se leyó por algunos espectadores como el símbolo de esperanza.
- Silla de ruedas: Dara e Issy viajan a través del tiempo. En la escena número 9, el autor propone que ellas han envejecido, pero se identificó que Dara es mucho mayor y estaba enferma. Así que se propuso por parte de los actores la silla de ruedas, como objeto que denota la dependencia del otro en este caso de su hermana menor Issy. Y que permitiera que el espectador leyera, los últimos años de Dara. El acercamiento a la muerte.



Fotografía tomada por Mejía, Johan.

Como elementos escenográficos, se trabajó desde la visual de un espacio vacío, donde solo se pudiera determinar un espacio onírico, algo mágico, pero real. Y como lo plantea el realismo mágico hacer énfasis en los objetos que están ahí, en los detalles de lo que se está viendo. Y por esto se jugó con las olas del mar estáticas a través de un plástico negro que cubría todo el escenario donde estaban elaboradas dichas olas con colores neón, que pudiesen contrastar con las luces. Y la luna en distintos colores (juego de luces) de acuerdo con las escenas. La luna puede significar en el espacio la luz que guía en medio de la oscuridad, que es intuitiva y que recoge todo lo que ve en medio de la noche, en medio de situaciones prohibidas. Es asociada con la fantasía y la imaginación, es misteriosa.

Es por esto por lo que la luna dentro de la puesta en escena de *Solitario Joseph* puede significar el ojo que todo lo ve, que nos sigue a todas partes y el mar como lo dice la obra es donde caen las almas que luego se convierten en coral.

2.3.5 Personajes.

Como lo nombramos anteriormente *Solitario Joseph*, está conformado por 10 personajes los cuales son interpretados por 4 actores, a esto se le suma, el acompañamiento del músico, quien, dentro del proceso de creación, tuvo dos apariciones como personaje.

La creación de estos personajes al principio fue difícil, ya que, la información que da el autor de estos es prácticamente nula, solo los nombra cuando aparecen en las escenas, pero no hay una descripción o caracterización, lo que hizo que como actores nos exigiéramos en dicha creación, siempre partiendo desde la realidad y desde el análisis de los textos de cada personaje. Ahí encontramos su carácter, su ritmo, y pudimos trabajar con base a eso. También están las preguntas que los actores nos hacemos respecto a nuestros personajes ¿cómo reaccionaría frente a esa situación? ¿Qué quiere decir y no puede? ¿Qué le gusta? Esas y muchas preguntas más son generados como mecanismos de construcción, sirven para aportarle a la construcción del personaje. Y es solo a través del texto que podemos evadir lo superficial, lo artificial, y una actuación emocional, como lo concluye Stanislavski:

Nadie puede despertar en uno mismo sentimientos (amar, sufrir, estar celoso) con el solo fin de experimentarlos; no se los puede violentar, porque si se ignora esta regla se termina en la más repulsiva artificialidad. Por eso; al escoger una acción dejen en paz al sentimiento. Este se manifestará por sí mismo, como consecuencia de algo que ha suscitado celos, amor, sufrimiento. Sobre este precedente piensen con la mayor atención y traten de crearlo en torno de ustedes mismos. En cuanto al resultado, no se preocupen. (Stanislavski, 2003, p.58)

Para que todos marcháramos por un mismo camino, era importante mantenernos en el tema de la obra, que como se nombró, es la búsqueda de uno mismo, esto permitió que encontráramos un motor, y nos pusiéramos todos en pro de ello, en la acción que nos encierra a todos. Aquí era importante la impresión del otro respecto a las escenas y a la creación, ya que, al relacionarse entre sí, se podía analizar la validez de sus intenciones e interpretaciones. ¿Como se logra mantener la línea del personaje? Podemos responder que el

análisis activo nos proporciona esa capacidad. Teniendo en cuenta las circunstancias dadas, los objetivos, los sucesos. Tal como lo expresa Ósipovna:

En todas las obras unos personajes defienden una cosa y otros la contraria. Unos tienen un objetivo y otros el opuesto. Como consecuencia de ello se produce un choque, una lucha. Determinar los motivos de este choque supone entender el objetivo del comportamiento de unos y otros, significa entender la obra, o sea, su idea. (Ósipovna, 1996, p.42)

Está claro que cada actor le aporta a la creación de su personaje, sin embargo, es importante los análisis colectivos durante todo el proceso sea teórico o práctico, porque a través de estos, se construye por un mismo camino. A pesar del difícil camino que vivieron algunos actores para la construcción de sus personajes, siempre la creación de estos estuvo impulsada por la imaginación, la improvisación, el juego, la libertad de crear, proponer y observar. Factores impulsados por la directora y los mismos actores, teniendo como resultado personajes concretos y reales. A continuación, la vivencia de cada actor.

Issy.



Foto tomada por Barney Romano
Germán.

Hermana. Hija. Enamorada. Solitaria. Para mí fue el reto actoral más interesante. Tuve un personaje definitivo durante toda la obra, que me permitía encontrar su línea de pensamiento desde el inicio hasta el final de la obra. A partir del estudio e indagación, se logró el lenguaje de la obra, y su respectiva puesta en escena. El personaje al igual que los otros, tenía unas características muy reales, lo que me permitió buscar la organicidad, lo concreto en el escenario, desarrollarlo. Como actriz me incita a la búsqueda de herramientas para crear, proponer y relacionar. Puedo relacionar a Issy conmigo, todo lo que le ocurría a dicho personaje, yo lo llevaba a mi cotidianidad, me preguntaba ¿qué sucedería si eso que vive Issy me pasara a mí? Expreso nuevamente que fue un reto para mí, porque logré descubrir a Issy y vivirla en cada instante de la obra, relacionarla con el otro. *(Isabel Heraso)*

Pescador, Niño, Payaso, Científico, Jaguar, Mario.

En una etapa inicial llegar a los personajes no fue nada fácil, y aun después de presentar la obra, los personajes siguen en una continua búsqueda. Durante el análisis, se identificó que todos estos personajes son un mismo ser, con un objetivo. Ellos se cruzan en la vida de las hermanas, son la sombra que las acompaña. Aunque fueron varios personajes, mantener la línea de acción de ellos fue indispensable, como ya lo dije, todos eran uno mismo, así que fue un reto descubrir, y explorar las características de cada uno, pero en especial una que los identificara y que el espectador pudiera identificar. *Solitario Joseph* me cambió la perspectiva de la vida, la manera de ver cada viaje, ya que me permite interpretar los caminos. Una experiencia muy bella como actor. Presentar la obra, fue encaminarme por un viaje que me permitió recorrer diferentes sensaciones, me llevó a recorrer el dolor, ese que nace justo ahí en la obra, pero sana, tanto en la obra como en la vida misma. *(Carlos Becerra)*



Fotografías por Barney, Bolaños y Mejía.

Madre. Exiliada.



Fotografía tomada por Mejía Johan.



Una experiencia muy enriquecedora, personajes concretos, reales, que tienen los momentos precisos dentro de la obra. Es así como se convirtió en un reto, pues las salidas que tenía al escenario eran la oportunidad de no fallar, sí o sí debía dejarlo todo ahí, para mí, para el otro, para el espectador, para la obra misma. Siempre el actor debe estar observando la vida misma, los detalles, las sensaciones, de ahí fue como logré encontrar la Exiliada y la madre. Los dos personajes me aportaron al crecimiento actoral, me dejaron ser libre, abierta al juego, me permitió darle mi punto de vista político, sutilmente, desde lo que quería decir el autor. Dentro de mi proceso en la carrera, *Solitario*

Joseph, me dio la oportunidad de jugar, vivir, soñar, explorar, divertirme, sentir, y crecer como actriz y persona. Buscarme a mí misma.
(Camila Robayo)

2.3.6 Vestuarios

En el ámbito de la comunicación no verbal, el aspecto personal es, sin duda, la señal que más influye en las percepciones y modaliza la interrelación entre los individuos. El vestuario puede convertirse en el primer elemento que impresiona y conlleva una sensación visual de profunda significación.

(Barthes, 1985)

El vestuario está dentro del lenguaje visual que se puede justificar a través del contexto sociocultural y psicológico, partiendo desde el análisis activo, que nos brinda cierta información, la cual se usa para llevar a cabo la caracterización de los personajes, incluyendo el vestuario. Y es así, como la vestimenta, toma un valor tan significativo que determina un personaje, una situación. El vestuario siempre implica una transformación y una relación con todo lo que opera en la puesta en escena, siendo el resultado del montaje la sumatoria de todos estos elementos que brindan veracidad al actor, al personaje y al espectador. El vestuario ayuda en la construcción del personaje, y se denomina una escenografía en movimiento, tal como lo menciona Eugenio Barba (1998), el vestuario “ayuda al cuerpo del actor, lo dilata y lo oculta, transformándolo continuamente. Entonces, el efecto de poder y energía que el actor es capaz de desarrollar es potenciado y reavivado por la metamorfosis del traje, en una relación de mutación recíproca entre actor-cuerpo, actor-traje, actor-dentro” (p.94).

Basándonos en la construcción del personaje, sabemos que el vestuario, siempre aporta a dicha construcción, permitiendo que el actor le de una forma, un significado y se apropie de él, por ende, también es indispensable que este aparezca desde las primeras improvisaciones, y juegos escénicos. Las autoras Trastoy y Zayas (2006) afirman “En las más diversas tradiciones el traje ha ayudado a construir al personaje, ya sea en forma mimética, convencional o estilizada, y ha jerarquizado y combinado el valor funcional, el lúdico y el simbólico, según sus particulares concepciones de lo teatral” (p.87).

En *Solitario Joseph*, se jugó con el vestuario desde la interpretación que se les dio a los personajes, teniendo en cuenta que los aspectos culturales, los colores, los elementos, sean cotidianos y permitan la veracidad del personaje.

Issy y Dara: el vestuario debía enfocarse en unas viajeras (mochileras). En el caso de Dara, por su temperamento, se propuso un vestuario más rudo, pantalón, blusa, camisa de hombre, botas, cabello corto. En Issy, se usó un vestido, medias, botas, gafas, aretes, cabello corto pero peinado. Colores tierra, que contrastaran entre sí y con los espacios que ellas visitan.

Pescador, Jaguar, Mario: siendo un personaje misterioso, que en realidad es un mismo personaje en todas sus apariciones, se buscó optar por el color negro, que representa oscuridad, elegancia y erotismo. En el pescador, el objeto clave de su interpretación fue el sombrero, que le permitía jugar, apareciendo en ocasiones como imagen, con el rostro cubierto. Y para el Jaguar y Mario, era solo su traje negro, descalzo, que el espectador pudiera identificar que se trataba del mismo.

Madre y Exiliada: la actriz que interpretó la madre tomó de referente visual a su mamá, por ende, propuso el vestuario que ella usa en su cotidianidad para dormir, una bata, unas pantuflas, y en el cabello como los dos personajes estaban en las mismas escenas, debía tapar las trenzas que tenía para la exiliada, así que usó un chal, para cubrir su cabello, como madre. Como la madre está

muy enferma, la actriz marcó más sus ojeras. Para la exiliada, propuso un vestuario hippie, pantalón ancho de retazos, con diversos colores, blusa playera, trenzas con chaquiras, collares de conchas, y sandalias de cuero.

Científico: este personaje aparece en dos tiempos diferentes, al principio es cuando apenas está investigando sobre la extinción masiva, y se aferra a su glaciar. Aquí por estar dentro de una atmósfera de frío, se juega con los sacos, abrigos grandes, gorro, pantalón serio y botas. Colores tierra. Y en el otro momento decidió liberarse de su glaciar, y conoció las drogas, así que su vestuario es una camiseta con un dibujo de los glaciares libres, un jean, y un gorro estilo, pasamontañas.

Niño y payaso: se propone un vestuario cotidiano de un niño, un pantalón corto roto, camiseta de rayas desteñida, tirantas, boina, y zapatillas, un zapato diferente al otro, que denotaba un poco la precariedad en la que se encontraba. Para el payaso, como se es el mismo personaje, se jugó con un pantalón de payaso, hecho con retazos de muchos jeans y un borde de tubo de PVC, sostenido con las mismas tirantas del niño, ya que, en una de las escenas, el payaso muestra quien realmente es, y decide quitarse el pantalón. También llevaba la nariz de clown, y sombrerito de colores. Lleva con él siempre una rosa.

Músico: sus vestuarios se basaron en un mochilero también, ropa cómoda, pantaloneta, camisera playera, y sandalias.

2.3.7 La magia de la música



Fotografía tomada por Barney Romano Germán. Actriz Robayo Camila, Osorio Miguel Ángel (Músico de la Lic. En Música Universidad del Valle)

La música ha sido tradicionalmente definida como el arte de los sonidos, como el lenguaje de los sonidos, como una combinación artística de los sonidos. Todos los tratados coinciden en señalar sus cualidades, (el timbre, la sonoridad, la altura) y en caracterizarla como inmaterial, indiferente a la representación de los objetos físicos y desvinculada de las ideas. Sin embargo, ya desde la antigüedad, se le atribuye a la música el poder de influir potentemente en el ánimo de los oyentes.

Trastoy y Zayas.

La música se ha considerado un elemento más del espectáculo teatral, que siempre ha tenido una relación intrínseca con el teatro. A la música se le conoce como ese hilo conductor que permite despertar la imaginación en el espectador y lo que se puede interpretar a través de la misma. En otros casos se usa como un instrumento que resalta la emoción de los hechos que ocurren dentro de una situación y que puede a la vez, transmitir los diferentes sentimientos por los que atraviesan los personajes dentro del montaje teatral.

Otra de las herramientas usadas en esta monografía hace referencia a los lenguajes sonoros que proponen Trastoy y Zayas. (2006) en su libro *Lenguajes escénicos*. Aquí, ellas hacen referencia al valor dramático de la música, donde se destaca que la música ha desempeñado funciones esenciales durante los eventos tradicionales teatrales actualmente y desde siglos pasados, como lo fue en el teatro griego clásico, donde la música era un elemento principal junto con la danza. Era usada en la representación de los misterios, los auto sacramentales, y los rituales de drama litúrgico. En algunas obras de Shakespeare también está presente la música, con el fin de reforzar o resaltar una situación de extrañeza. Y si nos vamos a las tradiciones orientales la música en el teatro chino es como lo llaman las autoras, “Polifuncional”, ya que sirve para expresar sentimientos, marcar climas, atmósferas, destacar las acciones principales o indicar las entradas y salidas de los actores al escenario. Las autoras Trastoy y Zayas (2006) afirman: “Meyerhold, que venía de una familia de músicos, consideró que su formación musical siempre fue la base para su labor teatral, la palabra es insuficiente para develar

lo oculto y expresar lo inexpressado, el objetivo de la música es mantener al público en tensión, ayudarlo a deducir situaciones y temas y permitir al director hiperbolizar las instancias más significativas” (p.164).

En la antigüedad y la modernidad, la música ha cumplido con diversas funciones dentro del teatro: introducir, identificar, caracterizar, crear atmósfera, unir y dividir escenas, y/o indicar cambios de tiempo y espacio. Esto hace que se denomine la dramaturgia de la música, siendo un conjunto de elementos usados que componen un espectáculo teatral. Existen músicos que crean en pro de los montajes teatrales (como es el caso de quien trabajó con nosotros en el montaje) los cuales determinan que la ventaja de hacer música para el teatro es que permite crear a partir de lo que se lee y se ve en la puesta en escena, siendo ideal asistir a los ensayos desde el inicio del proceso de creación, permitiendo así, que el músico intervenga en muchas ocasiones, o por lo menos, sus intervenciones sean claves y precisas. Teniendo en cuenta que esto se logra con cada prueba y error.

La música en escena, siempre permitirá ser explorada y desarrollada en todas sus posibilidades, y estas posibilidades pueden nacer desde la combinación que se hace con la luz, o la oscuridad en el escenario, con la escenografía o el espacio vacío. El músico trabaja desde el texto, desde su impresión por este mismo, y es así, como la música siempre estará en función dramática. Para ello se debe tener en cuenta el estilo, la propuesta de los actores para sus personajes, la propuesta de la directora que se complementa con las improvisaciones y los espacios, creando desde lo teórico y lo práctico.

Al mismo tiempo se destaca el canto, la voz hablada, y el silencio como un lenguaje sonoro musical, ya que los cantos fueron usados como un medio para realzar un tema importante dentro de la obra, como propuesta de la directora o porque ya estaba estipulada en el texto por el autor. Los colores de las voces se fueron buscando de acuerdo a la situación con el fin de transmitir al espectador una

intención y desarrollar la relación de los personajes. La voz en el actor siempre la consideramos como uno de los más potentes instrumentos en el escenario y por ello debe carecer de fatiga, por el contrario, debe ser una voz clara, nítida y potente con un volumen determinado, generoso para el espectador. La voz del actor debe tener la posibilidad de dirigir, detener, atrapar, tocar, acariciar, golpear y generar impulsos en pro del otro. Y cuando hablamos del silencio dentro de las escenas, es porque en ese tiempo se genera una musicalidad, en él nos conectamos con la mente, el cuerpo, las emociones y sobre todo con el otro. En el silencio también está la magia del teatro. La música es ese lenguaje que aporta y enriquece la obra.

En el montaje *Solitario Joseph* el autor propone sonidos de acompañamiento y letras de canciones que podrán ser interpretadas libremente por los actores y el músico de la obra. Entre estos sonidos y canciones están:

Agua que fluye.

Sonido del mar.

Sonido de un bus.

Cantar una décima de una Jarana⁸: Mami, eso no se hace/ si mi hermanito se chupó/ tu vida, nadie lo culpó, / la suerte no eh del que le hace, / eh del que no se deshace. / Si tú te deshicisteh, no / me pidah que te siga yo: / dime que culpah tú cargah, / yo me flagelo tuh faltah. / Mami, ya no llore por favor.

La madre canta en la escena 5. (Propuesta por la actriz o directora)

Música ruidosa. Rave⁹ agitada.

⁸ Ruido o alboroto de gente reunida que se divierte o riñe. "armar jarana"

⁹ Fiestas de acid house, caracterizadas por música electrónica de baile rápida, espectáculos de luces y una duración que se extiende hasta el amanecer.

Exiliada tararea unas décimas en su jarana: Hoy vo'a contarles de cuando/ llegan los extraterrestres / a enseñar a los terrestres/ sabiduría del ehspacio/ para la vida de a diario. // mientras más nos examinan, /estudian y se fascinan/ de nuestra inteligencia: / loh humanos, con prudencia, /somoh mascotas divinas. /// Mucho máh lihtos que un gato, / más obedientes que un perro / fuimos amigos perfectos / para pasar un buen rato, / hasta que nos traicionaron. // Durante la glaciación / hubo hambruna inanición. / Probaron carne de humano, /cocinaron una mano, / la disfrutaron con pasión. /// Ay, ay, solitario Joseph, / se comieron a tu esposa, / tus hijos y tus mascotas. /ya aquí nadie te conoce. / tampoco hay nadie que te goce. // Te dejaron tan solito, /no te quedó ni un amigo / pobre solitario Joseph/ tu vida se descompone, / en tu fantástico mundito. /// después de años de comerse/ a todito los humanos, / nos estamos acabando, / la extinción es inminente, / ya no hay ni dónde esconderse. // A pesar de tantas quejas/ por sus políticas pendejas / sólo son ambientalistas / y la caza de hombre furtiva

/eh negocio que prolifera. /// Y cuando las leyes pasan / ya no encuentran más humanos, /creen que morimos por años. / Luego ya ni se acordaban, /uno apareció y casi lo asan. // Dentro de una alcantarilla / y en sus aguas amarillas/ de aquella enorme ciudad, / el último humano se había / refugiado en cañerías. /// Tan, tan, solitario Joseph/ se comieron a tu esposa, / tus hijos y tus mascotas. / Ya aquí nadie te conoce / tampoco hay nadie que te goce. // Eras solitario Joseph / y ´ora todos te conocen. / Te llevaron a un zoológico/ y es un hecho nada lógico / que a su camarah te exponen. /// Te dejaron tan solito, /pobre solitario Joseph / tu vida se descompone, / no te quedó ni un amigo / en tu fantástico mundito. // Se preguntan loh turistas/ por qué tienes mala pinta/ si te viene a visitar, /si eh tu carita no más, / o estás tan triste en tu vida. /// Ehte Joseph declaró / huelga de hambre y supiró / por su pasado y triesteza, / también por tanta ahperenza. / Pero el dueño se enteró: Le conectó su alimento, /vio que no estuviera muerto, /le dio unos periodicos / “te lo merejes, pelmazo, / no sabes cómo me siento”. /// Tan, tan solitario

Joseph, / se comieron a tus hijos / a tu esposa y tus amigos. / Tu suerte ya la conoceh / Pero tú te desconoceh. // Lo dejaron tan

solito, / tan frágil y asustadizo, / Joseph el solitario / que es su rutina de a diario / pensar en lo que nunca hizo.

Las canciones y sonidos propuestos por el autor se mantuvieron dentro del montaje, pero se les brindó una melodía a las letras de las canciones acompañadas de instrumentos, como la guitarra eléctrica, guitarra clásica y el cajón peruano.

Ahora bien, a continuación, expondré las propuestas de sonidos y canciones dentro de las diferentes escenas. Partiendo que la obra está dentro del realismo mágico, el músico buscó hacer una propuesta desde la música psicodélica, interpretando acordes de tensión con efectos en la guitarra eléctrica como el Reverb¹⁰ y otros efectos artificiales. Se creó un contraste entre las actuaciones y la música que permitía desarrollar esa extrañeza en la realidad.

ESCENA 1. *Un bus en medio de la noche, casi vacío.* El músico propone el sonido del bus, no es un sonido concreto, es algo raro, complejo, con diferentes frecuencias en Crescendo, hasta que las actrices despertaran del “sueño”.

¹⁰ Fenómeno acústico de reflexión que se produce en un recinto cuando un frente de onda o campo directo incide contra las paredes, suelo y

techo de este. El conjunto de dichas reflexiones constituye lo que se denomina campo reverberante.

*Cuando el pescador va a besarla, el bus se detiene. Alguien comienza a remar. Aquí se usó la música para resaltar el cambio súbito de espacio, a través de sonidos transitorios.*¹¹

ESCENA 2. Música para destacar el cambio de espacio y resaltar otra vez lo onírico.

“Pescador: hay algo entre nosotros, cargas opuestas, como las olas y los truenos, siempre habrá una delgada capa de aire entre los dos.

Dara: no me toques...” En este diálogo, se crea la convención del acoso que hace el pescador a Dara. Y es a través del sonido de la guitarra eléctrica que se genera la sensación de ataque y rechazo entre los dos personajes.

FINAL ESCENA 2 INICIO ESCENA 3. Solitario siempre ha estado en un mundo cíclico y para seguir apoyados de esa idea, la música se utilizó en pro de ello. Aquí la música se interpreta con un efecto de rebobinado generado por el pedal. Como si nos devolviera en el tiempo.

ESCENA 4. *Un callejón en la ciudad en donde Issy y Dara nacieron. Dara lleva una rosa en la mano.* En el inicio de esta escena están los personajes de Dara y el Niño. Aquí se utilizó la música alegre en pro del juego (escondite) que se realiza en la escena. La

¹¹ Sonido transitorio: Este sonido se produce cuando hay una liberación brusca de energía. Este sonido dura poco, pero posee muchos componentes frecuenciales, que crean un espectro continuo sin presentar relación armónica

directora propuso explorar con el músico en escena, siendo otro personaje más, un músico que está en un parque a la espera de unas cuantas monedas. Se trabajó en ello, y así la música era el acompañamiento tanto del ritmo de la escena como de la acción dramática.

ESCENA 5. *Una isleta*. Se usó la música para presentar un personaje nuevo, la exiliada, se utilizaron instrumentos como el cajón peruano y el canto por parte de las actrices. En esta misma escena sucede la muerte de la madre. Cuando está próximo a ocurrir el suceso, la música está de trasfondo, en una melodía que cita la melancolía de la escena que lleva a la muerte y el cambio de tiempo y espacio. A medida que el ritmo de la escena sube, la música lo hace igual, es un crescendo entrelazado, hasta llegar al clímax de la escena, donde el silencio se convierte en un sonido que atrapa al espectador.

ESCENA 6. *Un Rave agitado a las afueras de una gran ciudad. Música ruidosa, cuerpos sudados se frotan unos con otros. Todos estamos en un frenesí. El científico baila en el centro de todo, sus caderas brillan entre la música y las luces. Dara e Issy toman un trago*. El músico aquí creó una canción, desde la combinación de la electrónica y lo psicodélico, con sonidos abstractos inspirados en la banda Pink Floyd, que dio paso a la escena y se mantuvo en el transcurso de la misma. La música va progresando hasta que los cuerpos se extralimitan y se desinhiben.

ESCENA 8. La exiliada canta las decimas del “Solitario Joseph” usando la guitarra clásica y el cajón en un ritmo de cumbia, compás de 4/4. El músico otra vez es un personaje de la escena.

“**Exiliada:** todas las noches, Joseph el solitario piensa en su vida de antehirá, en su esposa y sus hijos y piensa: ¿yo hubiera podido ser un mejor padre y esposo y amigo, iré?, si hubiera sido un mejor Joseph con el mundo, ¿hubiera estado igual de solo al final?” Durante este texto la guitarra hace una armonía que incita a la reflexión al personaje y al espectador.

ESCENA 9. *La ciudad de Dara e Issy. Ellas han envejecido.* Como es un cambio de tiempo y espacio, se usa una música que refleja una extrañeza entre los personajes, entrando y saliendo a un lugar donde alguna vez ellas estuvieron. Con la música se permite al espectador detectar dicha extrañeza. Esta música consta de 4 acordes que se repiten en forma de canción y aunque está en tonalidad mayor, su propósito en la escena es causar una sensación de alegría del recuerdo y nostalgia del momento.

ESCENA 10. Epílogo de Issy. Música de ambiente, que acompaña la acción del personaje y transmite la soledad en la que Issy está. Flash back. El encuentro Dara y el Jaguar. Sonido de cambio de lugar. Retoma el inicial hasta finalizar el texto de Issy.

FINAL ESCENA 11. Como todo ocurre cíclicamente, aquí se retoma el inicio como el final, que todo retorne, las acciones son las mismas, y por ende la música es la misma de la escena 1.

El sueño que Miguel Ángel Osorio vivió (Músico de la obra, estudiante de la Universidad del Valle)

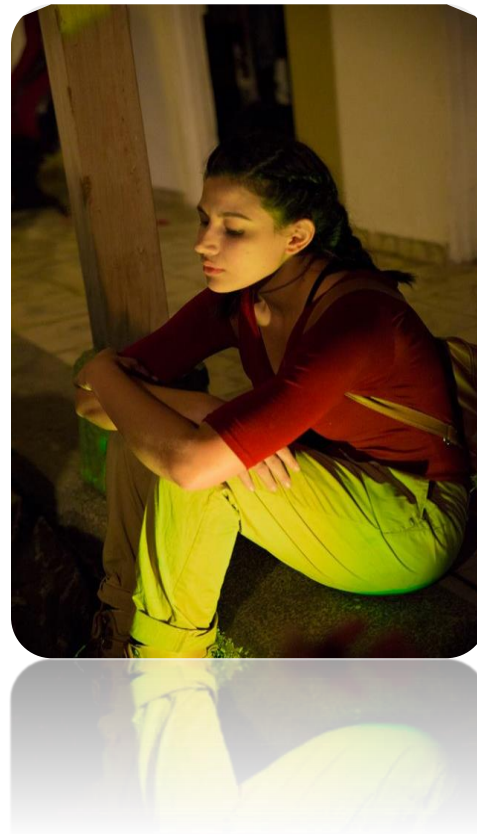
Solitario Joseph fue mi primera experiencia como compositor de la música de una obra de teatro, siendo una nueva etapa para mí de mucho aprendizaje. El proceso, debido a que no tuve un acercamiento antes a este tipo de formato, fue en su comienzo de mucha experimentación, lo hice con el instrumento de mayor facilidad para componer y el cual estudio, la guitarra eléctrica. El proyecto me emocionó desde el comienzo al conocer que la historia tenía elementos mágicos, oníricos dentro de su narrativa, esto fue algo muy relevante en la composición de la música debido a que yo he tenido un acercamiento al rock alternativo y psicodélico, como lo es Pink Floyd, Radio Head, entre otras. A partir de esta música y basándonos en el texto, se compuso de la mano de la directora, ella se reunía conmigo, analizaba el texto y me permitía opinar donde podría usarse la música, ya sea para realzar, señalar, o abrir paso a una escena.

La música de la obra tuvo varias funciones, en algunos casos era para ambientar una situación, en otros era el pie de las escenas, y ayudaba a crear un contraste entre ellas (cambios de ritmo) también fue música incidental, queriendo retratar sonidos dentro de la obra, como burbujas, mar, máquinas, bus, sonidos “psicodélicos” o “raros” dentro de esa realidad. Además de la guitarra se utilizaron pedales de efectos como lo fueron el delay y la distorsión. Estos pedales permitieron que el sonido del instrumento fuera bastante versátil. También llegué a explorar bastante los pedales y el instrumento llegando a configuraciones extrañas que daban como resultado sonidos exóticos que ayudaban a ese tinte onírico y mágico de la obra. La armonía está basada en el rock psicodélico y ambiental.

En general fue un proceso bastante pedagógico y de mucha reflexión, el objetivo que tuve estuvo basado en que la música llegará a ser una analogía sonora de la obra y un elemento de identidad. Un proceso del cual aprendimos todos y que fue muy productivo para mí a nivel musical y personal. Una linda experiencia.

La música permite expresar y no es necesario describirla en palabras, aunque aquí se plasmó su aporte, lo más emocionante es que la magia de la misma está precisamente en el momento que se hace, que fluye, en el ahí y el ahora, eso que transmite y existe en el momento necesario, la magia de transportar y ser parte de una dramaturgia en un montaje como *Solitario Joseph*.

2.3.8 Dara, experiencia personal.



Fotografías realizadas por Barney, Bolaños Y Mejía.

El taller de creación y el personaje de Dara, sin duda fue uno de los retos más fuertes a los que como actriz me he enfrentado. Un personaje que está durante toda la obra y se enfrenta a diferentes situaciones, en las cuales se pasa de un sentimiento a otro súbitamente, debido al mundo que la rodea y los viajes a los que se enfrenta. Durante mi formación aprendí algo muy valioso para la construcción del personaje, y es que a este no se le debe juzgar. Siempre caemos en subestimar sus acciones, o decir es el malo, el bueno de la historia, cuando en realidad ni siquiera lo hemos descubierto.

La conexión que sentí al leer la obra hizo que aceptar el personaje, fuera positivo y me impulsara a descubrirlo. El descubrir a Dara, comenzó a través del estudio que se hizo respecto a la obra y el análisis activo que aplicamos como herramienta metodológica. Pero sentirla y vivirla se da solo a través de la práctica, del juego y la libertad de crear, y en eso debo recalcar el trabajo de la directora que estuvo acompañándonos en ese proceso sin cortar un solo segundo la imaginación y la capacidad de proponer. Por el contrario, recuerdo que las impresiones que nosotros teníamos respecto a nuestros personajes se complementaban con la opinión del partenaire. Así que la creación de cada personaje, se puede decir que es individual, pero dentro de esta creación, fuimos un colectivo. Todos en pro del otro.

Como seres humanos vivimos diferentes etapas, que dentro de la actuación algunas veces nos sirven como referentes. Durante el período del montaje de *Solitario Joseph*, los actores, decidimos sacar esos demonios que están muy adentro tanto de nosotros como personas, como los del personaje. Considero que un personaje siempre tendrá algo de nosotros, algo de ellos nos pertenece y viceversa. Con Dara me permití explorar y superar los límites, aquí fue donde más aprendí, pues me sorprendía lo que una puede llegar a dar, y sobre todo a recibir.

La información explícita dentro de la obra sobre Dara era muy escasa, casi nula, solo sabíamos que viajaba, que era la hermana de Issy, que cuando comenzó su viaje ella tenía 18 años, que sus edades iban aumentando a través de las escenas, que estaban en busca de su padre, y el amor de su vida siempre había sido Mario. Sin embargo, la búsqueda comenzó a partir de las relaciones que se establecían en la obra. Entonces, para llegar a interpretar una hermana debía exactamente trabajar en esa relación con Issy, al igual que una hija, y una enamorada, fue así como comenzaron los juegos de improvisación.

La búsqueda de uno mismo, en eso consistía la obra, cada personaje comenzó a buscarse desde sus entrañas, sus miedos, su felicidad, su todo. Hasta lo más mínimo, aquí la directora nos propone a cada uno responder una serie de preguntas, que podrían ayudar en dicha construcción o que por lo menos iba a permitir abrirse ante nuevas percepciones.

- ¿Qué canción le gusta al personaje, y por qué? A Dara podría gustarle un género musical, así que basándome en lo que a mí me gustaba, llegué a las canciones que remitían la pérdida de un amor, la soledad, el dolor. Elegí mi canción, y digo elegí, porque la escuchaba siempre antes de comenzar un ensayo, la canción titulada “mi buen amor” de Mon Laferte¹² La elegí porque con ella podía interiorizar muchas sensaciones, y fluir en ellas, crear una atmósfera oscura, pesada, podía sentir el amor hacia el otro y a la vez el odio.
- ¿Cuál es el objeto que identifica al personaje? Dara siempre durante la obra, habla del encuentro con un Jaguar, este es su leitmotiv, ella siente una conexión poderosa con aquel animal. Como actriz quise proponer un collar hecho con un

¹² Cantante y compositora chilena. Toca diversos instrumentos musicales y sus principales influencias son el rock, blues y pop.

colmillo de animal, que para mí era del jaguar, y me permitía jugar con y a través de él. Al mismo tiempo, en las escenas aparecía una rosa que usamos como objeto para significar las etapas del amor, la esperanza viva o muerta.

- ¿Es dicho objeto algún amuleto? El collar de Dara siempre fue su amuleto en las escenas, le permitía conectarse con Mario. De una u otra manera, sea extraño o no, y gracias al género, pudimos justificarlo.
- ¿Qué similitudes existen entre actor-personaje? Identifíquelas. En esta pregunta, creo que habría un sinnúmero de respuestas, pero primero diría que SÍ existen similitudes con el personaje. Podía empezar mi lista, por los acontecimientos más cercanos que estaba viviendo en aquella época, por los sucesos que surgían en el escenario y me permitían liberarme como persona. Como lo dije anteriormente, el actor siempre le dará algo propio a su personaje.
- Frase que resalta de la obra y por qué.

“Nadie te lo va a decir, pero para amar a alguien, tienes que aprender a cargar un rencor. Porque los seres humanos somos unas bestias y nos lastimamos, pero cuando encuentres a alguien que esté dispuesto a cuidarte, jamás lo vayas a soltar” Esta frase no la busqué, ella me encontró a mí.

Dara, me dejó enseñanzas tanto a nivel profesional como también personal y eso es lo más bello de esta práctica artística, que pueda transformar, y así como lo hizo conmigo, lo hizo con el público. Recuerdo que al final de la obra, muchas personas se acercaron a decirme, “Yo soy el solitario Joseph”. La veracidad del personaje está en llevar las riendas sobre él. En descubrirlo, amarlo, estudiarlo, y mantenerlo.

2.4 REPERTORIO SOLITARIO JOSEPH.



Realizado por: Robayo Camila. Actriz

El taller de creación propuesto como cierre de los montajes dentro de la carrera de Licenciatura en Arte Dramático finaliza con una muestra académica, donde se presenta el montaje a los maestros y estudiantes de la misma carrera. Al finalizar se evalúa de forma general y detallada, evaluando así, todo lo que lo conforma, dirección, actuación y producción. Se presentan impresiones constructivas en favor de la obra, con el fin de ser llevada a repertorio dentro de la temporada de teatro Univalle. Cabe resaltar que esto se consigue, sí la obra logra cumplir con los objetivos del taller. Y de este modo fue como se eligió a *Solitario Joseph*, según los criterios de los maestros, para ser llevada a dicha función teniendo en cuenta las apreciaciones para fortalecer la obra y permitir su crecimiento. La función se realizaría el 16 de marzo, por lo que cuadramos un cronograma para los diferentes ensayos, dividiendo ensayos por escenas, ensayos con el músico, con la directora, ensayos solo actores y ensayos generales. Como algunos de los actores hacían parte de otros montajes dentro del mismo taller, los ensayos nos enfrentarían a estar 100% concentrados y aprovechar al máximo de ellos teniendo en cuenta que todos hacemos parte de la construcción del montaje, incluyendo director, actores, productor, como lo plantea Stanislavski (2010) “se debe buscar un total acuerdo entre el actor y el director, cuando la voluntad de ambos se dirigía al autentico descubrimiento de la obra y a su encarnación en forma escénica. Hay que darle una gran importancia a la relación creativa entre el director y los actores” (p.14). Así mismo, el repertorio nos ofreció crecer como actores, seguir construyendo y perfeccionando el espectáculo.

Para fortalecer los encuentros, se realizó el cronograma, basándonos con la disponibilidad de cada uno. Una de las dificultades al momento de ensayar es contar con el tiempo del partenaire. Así que se realizaron ensayos por escenas. Fue un proceso bastante difícil ya que la propuesta de la directora era que los actores nunca salían del escenario, siempre debían estar ahí, apoyando a través de imágenes, o interviniendo concretamente en ciertos textos. Así que por ello era complicado que no estuvieran todos. Pero finalmente se

logró partir desde lo más importante y era entender la acción de las escenas, si esto estaba claro, los actores podíamos transitar. Siendo los actores principales o secundarios dentro de las escenas.

Teniendo en cuenta que el taller de creación es una creación colectiva, aunque tenga director, es un proceso donde todos somos partícipes y por ende todos tenemos responsabilidades. Es así, como cada uno se encargó de su propio vestuario, e hizo algunos cambios después de las impresiones en la muestra. Se consiguieron los objetos personales (algunos ya estaban, otros fueron nuevas propuestas de los actores) y se ayudó con la construcción de la escenografía (comprar, pintar, elaborar, arreglar). Así mismo, el productor se encargó de tener una lista de cada elemento organizado por escenas, con el fin de estar atentos a lo que estaba dentro y fuera del escenario. Por otra parte, estaba el trabajo del actor sobre el texto y su personaje. Como actores nunca queremos caer en la repetición, por ello debíamos buscar mecanismos que nos dejaran descubrir nuevas cosas dentro del texto y la puesta en escena. La directora siempre nos permitió jugar (aun con los juegos ya establecidos dentro del montaje). El juego siempre nos sacará de la zona de confort, así que cada uno proponía antes de cada ensayo un nuevo juego, o dentro de la escena se redescubría y se generaba otra sensación a la misma, partiendo desde la energía del personaje y del actor, siempre y cuando la acción no se desviara. Era importante también recordar la espacialidad y mantenerla, así que estos espacios se fijaban, aun estando en un lugar diferente al escenario de la sala de teatro, con el fin de ubicarse y lograr con mayor facilidad el desplazamiento de los actores y que al mismo tiempo se convirtiera en una cotidianidad que se habita.

Respecto al texto y a la voz era importante que los actores viviéramos cada palabra internamente y que siguiéramos trabajando a nivel vocal, a través de ejercicios de resonadores, calentamiento, respiración y sobre todo de interpretación. Encontrando la belleza del texto mismo, explorando la musicalidad de las palabras, compartiendo así lo que Stanislavski escribió en *el trabajo del actor sobre*

sí mismo (2009) “el actor debe crear la música de sus sentimientos sobre el texto de la obra y aprender esa música con las palabras del papel. Sólo cuando oímos la melodía de un espíritu vivo podemos apreciar totalmente los méritos y la belleza del texto, así como todo lo que éste esconde” (p.159).

Cada encuentro es un nuevo espacio para descubrir y aprender es por eso por lo que siempre se realizaban ejercicios para comprender nuevamente las escenas, las situaciones, los espacios y la relación de los personajes. Como actores estábamos en la búsqueda constante de la veracidad de la obra, aun con elementos del realismo mágico, debíamos tener la capacidad de dominar la obra tanto en lo práctico como en lo teórico, lo que nos llevó todo el tiempo a cuestionarnos, a generar preguntas para nosotros, para el otro, siendo lo más importante el camino a encontrar esas respuestas. Por ello nos remitíamos nuevamente al texto, a la opinión del autor, al género y al análisis.

En algunas ocasiones durante los ensayos, Tatiana invitó al maestro Dixon, a ver ciertas escenas y que nos aportara desde su punto de vista. Para mí, esta fue una de las mejores elecciones, porque nos aclaró muchas ideas que aún estaban nubladas. Nos ayudó a construir a partir de los verbos de acción dentro de la escena. Y finalmente era un ojo externo que conocía el proceso y el crecimiento desde la muestra, así que nos impulsó a seguir creciendo y analizando para encontrar mucho más entre líneas, a jugar los subtextos y sobre mantener esa organicidad que él había resaltado en la muestra.

Finalmente llegó el encuentro con el espectador, nos encontramos en la sala de teatro con mucho tiempo de anterioridad, para montar luces, fijar el espacio, instalar la escenografía, preparar el cuerpo y la voz del colectivo de actores, y así mismo abordar el personaje. La directora nos llevaba siempre textos para adentrarnos en los ensayos, esta vez no fue la excepción. Leyó para nosotros

(ver anexos,) un texto que ella siempre consideró parte del montaje. Con dicho texto los actores podíamos sentir una conexión enorme y una magia indescriptible para con la obra. Listos en el escenario se dio inicio a nuestro viaje. Elegimos un camino con corazón, como lo dijo Tatiana antes de empezar la función.

CAPÍTULO 3

3. RECEPCIÓN: EL MONTAJE Y EL ESPECTADOR

3.1 Muestra académica

Como actores, es de suma importancia contar con un público y con sus opiniones. Su apreciación es sin duda el enriquecimiento para la obra, permite fomentar, discutir, y aportar al crecimiento de esta. Es por ello por lo que dentro de esta sistematización se quiso exponer las apreciaciones del espectador, como otra herramienta más para el fortalecimiento del actor y del montaje.

“Felicidades, la elección de la obra fue muy acertada, los actores fueron transparentes y concretos. Lo onírico fue concreto y rápido, lo que permitió la veracidad. La escena de la muerte de la madre estuvo muy bien lograda (eso se llama transformación) me conmovió. El acompañamiento musical les permite a los actores a crear, a descubrir y generar atmosferas. Lo real no depende de las convenciones, sino del actor en el escenario, de su interpretación” Everett Dixon.

“Gracias por la obra, gracias al trabajo de la directora y los actores, lo bonito estaba en la calma de ellos, en verlos transitar, en abrir los textos. Los juegos escénicos fueron acertados y muy bien contruidos. La obra me lleva a lo Neohippie (mochileras del inconsciente), su vestuario les permite la veracidad de ello, los viajes pueden ser los caminos de la vida misma, y se juega con la parábola del último hombre. El mensaje aquí está claro: el hombre va a terminar con el mundo” Alejandro González Puche.

“Felicidades, para mí la obra tuvo otro significado, las viajeras Issy y Dara están muertas, están en medio de un trance, y de ahí surge que es su espíritu el que comienza a buscar. El autor expone que el hombre no está cuidando el mundo y así mismo está quedando solo. El espacio, la escenografía me lleva a recrear un espiral, diferentes dimensiones. Las actuaciones fueron concretas (no hubo actuaciones emocionales). El viaje de ellas es para encontrarse” Ma Zhenghong.

3.2 México

***Solitario Joseph* en el marco del Festival de Teatro Universitario en México.**

El trabajo de los actores en general me resultó creíble, fácil de entender, técnicamente correctos, se destacaba K.S. Hay algo de su actuación que me conmovió. Como actor considero de una gran importancia estar metido en el relato viviendo el presente y eso sentí con K.S. Poder percibir una gran seguridad escénica, ver a una actriz con las facultades de poder resolver cualquier situación escénica. Vi una actriz con mucho talento. El actor debería analizar y asimilar solo el texto de su interlocutor y crear juntos con él, su personaje.

Es una visión que te saca de la escena privada y te conecta con lo único que te puede dar presente, el otro. Considero el vínculo con el otro de gran importancia. Esto sería el ideal.

“Educar todos los medios de expresión, para que pueda surgir la libertad”

“Como actores/actrices deberíamos ser improvisadores absolutos. Ahí está el talento”.

“Estar presente. Estar viviendo la escena”.

Otra actuación que me sensibilizó fue la de C. Robayo su personaje de madre y exiliada (argentina) fue muy creíble. También vi una actriz viviendo la escena.

Cualquier cosa que yo como actor haga o diga tiene que ser necesario que sea de una manera orgánica, a MI, no a cualquier otro, No al personaje imaginado, a MI, a mis nervios, a mi sangre, a mis pensamientos. El sentimiento del actor no debe ser preparado de antemano, debe surgir espontáneamente en el escenario, dejarse atravesar por las circunstancias del actor en ese momento, como persona que interpreta el alma. Gracias *Solitario Joseph*.

Emiliano Diaz. Argentino. Actor de teatro y cine.

3.3 Con el autor Diego Álvarez Robledo



Fotografía autor. Fuente. Red teatral



Fotografía realizada en Ciudad de México, directora, actores, autor y amiga del autor.

Dentro del FITU¹³, habíamos planeado un encuentro con el autor Diego Álvarez Robledo. Dicho encuentro no pudo realizarse en la zona universitaria como se había concretado; el motivo, Diego sufrió un accidente, lo que le dificultaba la movilidad y el desplazamiento, así que él nos propone que lo visitemos en su casa. Para nosotros como actores de una de sus obras, fue muy importante este encuentro, pues nos permitía cruzar opiniones, conocer un poco de él, de su grupo y claramente de lo que respecta a su obra *Solitario Joseph*. Así que nos dirigimos a su casa. Desde que nos envió la dirección, encontramos la belleza de lo que él llama “la magia de la realidad”. Su dirección tenía el mismo nombre de uno de los lugares que nombra en la obra, escena 9: Una esquina, la Calle terreros. Exactamente su casa era la esquinera en la calle terreros. Al entrar a su casa, nos presentamos, conocimos una de las actrices de su grupo de teatro, quien muy amablemente alistó el tequila y las papitas como bienvenida. Procedimos a presentarnos, él quería saber quién interpretaba a sus personajes así que eso hicimos, comenzamos una charla sobre nuestro viaje hasta México, la universidad, el festival, *Solitario Joseph*. A continuación, las palabras de Diego, en una visita que no duró mucho tiempo:

Solitario Joseph, lo empecé a escribir en el 2012, cuando estaba en un viaje en Japón, toda la primera escena donde están el camión (bus) perdidos, justo era yo, perdido en Japón, no sabía para dónde iba, y no podía comunicarme por el idioma, me sentía en la mitad de la nada. Claramente para mí, no era un texto para montar, solo fue mi pasatiempo en medio de mis viajes, fue más una experiencia personal que artística, puedo decir que es uno de los textos más personales que he escrito. Lo llevamos a escena, como un ejercicio de exploración, así que eran pocas las personas que iban a verlo. Neta, *Solitario Joseph*, fue mi capricho personal. Plasmé varios momentos de la vida misma, de lo que me estaba sucediendo. Años después (2016) dictaba clases de dramaturgia en una universidad y justo me

¹³ Festival Internacional Teatro Universitario realizado en Ciudad de México, 2018.

habló un chavo, que es el dueño de la editorial (Paso de Gato), y me dijo “¿quieres publicar algo?, estoy haciendo una recopilación del teatro nuevo, lo que se está haciendo en México” a lo que respondí que sí, y elegí pasarle Joseph, porque nunca pensé que pasaría algo con ese texto. Pero llegó a Colombia, a ustedes”

Preguntamos sobre el porqué las drogas en el texto, Diego respondió:

Las drogas están tanto en Colombia, como en México y en todo el mundo, las drogas vienen desde años atrás siendo una opción para muchos jóvenes, sea de escape, de rutina, de placer, de lo que sea. Como autor es necesario tener una postura, mi postura dentro de Joseph, viene después de 200.000 mil muertos en mi país en una guerra contra las drogas. Así que en Joseph estas eran legales, era lo mínimo que podía hacer. Para el 2012 a México habían llegado las llamadas pastillas de la felicidad, era el éxtasis puro, y toda la gente andaba feliz por eso, las fiestas estaban llenas de este fenómeno. Y empecé a preguntarme ¿que era esa cuestión de la felicidad, de qué trata? Encontré en algunas investigaciones que con la droga todo es como la dopamina¹⁴ que es la causante de las sensaciones placenteras, es decir, permiten golpes de felicidad y relajación pues hace sentir que todo está bien, y para muchos las drogas permiten crear un mundo posible. Al mismo tiempo la adicción permite el control de las masas, la droga es uno de los mecanismos, para tener a las personas donde quieres, para dominarlas. Usé el personaje de la científica, partiendo desde que en un laboratorio todo es “posible” y para denunciar, como a través de ciertos medios, el estado, el gobierno o lo que esté más arriba de nosotros, utiliza mecanismos para el

¹⁴ La dopamina es uno de los muchos neurotransmisores que utilizan las neuronas para comunicarse entre ellas. Eso significa que la dopamina tiene una función muy importante en los espacios sinápticos, es decir, los espacios microscópicos en los que las células nerviosas establecen conexiones entre sí.

Se trata de una sustancia producida por el propio cuerpo humano, pero que también puede ser elaborada en laboratorios.

control social. Al mismo tiempo, el hombre está en una búsqueda de sí mismo, y es ahí cuando puede encontrarse con las drogas y creer que es eso lo que le hacía falta. Es así, como los buenos personajes son esos que te permiten ver sus demonios a través de elementos expuestos, no es interpretar el borracho porque sí, es encontrar que lo llevó a ello, que tiene ahí adentro.

Siempre dentro del texto me basé, en las diferencias de la cultura latinoamericana, a la cultura del otro lado, la del americano. Necesitaba escribir algo que nos identificara. Necesitaba resaltar la cultura latinoamericana, esa donde encuentras historias reales como las de Juan Rulfo, o Gabriel García Márquez, mundos que existen en la tradición oral, fantasmas, espíritus que se quedaron en un viaje, que andan buscando respuestas. Historias, pueblos, lugares mágicos, que realmente existen, por ejemplo, México está lleno de esos pueblos, de playas que son mágicas por sus colores, por lo que hay ahí (aunque también está el contraste de la pobreza, de la gente humilde). Ahora bien, me pregunté cómo reaccionaba esa generación donde todo era contado oralmente, y que prácticamente ahora es obligada a depender de la tecnología. Por ello lo plasmé ahí en el texto (mientras estuve en Taganga y observaba esa situación).

Respecto a la puesta en escena, creo que en mis obras hay diferentes géneros expuestos, en los cuales puedo basarme, me gusta explorar en los procesos de creación diferentes géneros, para encontrar el indicado. Me gustan las escenas que sean graciosas pero que duelan, que conecten al espectador y lo cuestione. Eso mismo hice con la escena 4. Quería llegar a ello, a través de la belleza y la inocencia de un niño, que plantea los problemas existentes en la cotidianidad y el contraste de la escena 9, donde el personaje es un payaso, pero su vida es completamente infeliz, vacía.

Para finalizar, lo más bello de ver mis escritos en el escenario, es la capacidad que los actores tienen para darle otro sentido a lo que yo escribí, creo que ahí está lo más interesante, la unión entre un texto y una interpretación. Así que yo también aprendo, me retroalimento del otro, de lo que veo. Y fue exactamente eso lo que los trajo a México.

Entrevista realizada el 17 de febrero del 2018. México.



Escena 4. Niño y Dara. Fotografías por Mejía Johan.



Escena 9. Payaso y Dara. Fotografías por Mejía Johan.

4. CONCLUSIONES

El resultado del proceso de taller de creación resulta satisfactorio para el todo el grupo que lo conforma, como para el espectador. Y es así como una sistematización de todo lo que fue llegar a ese resultado, es interesante, pues permite conocer y visibilizar detalladamente el proceso de creación y el tras escena, partiendo desde lo teórico y lo práctico. Gracias a esta sistematización logré identificar y resaltar diferentes elementos que le aportan al actor y por supuesto al montaje.

Como primer elemento estuvo la importancia de dar a conocer el realismo mágico, que está inmerso en la obra del autor Diego Álvarez Robledo, por ende, se resalta y se expone su concepto, su historia y las características que lo representan. Así mismo se logró hacer un estudio detallado de las escenas y su dramaturgia, para señalar el lenguaje del género dentro de *Solitario Joseph*. Estas dos medidas dentro del proceso de

creación se relacionan con las herramientas metodológicas que los actores desarrollamos dentro de un montaje. Por esta misma razón como segundo elemento se expuso distintas herramientas y se reafirmó la importancia de estas, destacando el análisis activo, como herramienta fundamental para la creación, sin importar en qué género esté una obra. Logrando una actuación verosímil dentro de una historia con elementos mágicos. Este análisis también me permitió transitar por la obra y llegar a una interpretación acertada, llevando a cabo el desarrollo del proceso de creación, partiendo desde el trabajo de improvisación, para la construcción de las escenas y los personajes. Por otro lado, están los lenguajes escénicos que constituyen una obra, los cuales expuse haciendo énfasis, en el vestuario, la música, la escenografía y los objetos, comprobando que estos lenguajes enriquecen la obra y favorecen la puesta en escena a nivel visual y sonoro.

Lo que generó en mí este proceso de sistematización, fue el poder de adquirir conocimiento a través de la investigación y la práctica. Así pues, durante un proceso

determinado de diferentes montajes, el taller de creación es la oportunidad, que permite explorar dentro del ámbito teatral y llevar a escena algo que finalmente nos interesa y nos lleva a ser realizadores autónomos.

5. BIBLIOGRAFÍA

ABATE, Sandro, (1997): “A medio siglo del Realismo Mágico: Balance y Perspectivas” *Revista Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 26 (1), (146-159), [En línea]: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9797120145A>

ACHITENEI, María, (2005-2006): “El realismo mágico. Conceptos, rasgos, principios y métodos” *Babab*, (29), [En línea]: http://www.babab.com/no29/realismo_magico.php

BARTHES, Roland, (1966): *El arte y la cultura en la civilización contemporánea* Publicado en el volumen Arte y Cultura Nella Civilita contemporánea. Editorial Sansoni, Florencia

BAUTISTA, Gloria, (1991): *Realismo mágico, cosmos latinoamericano. Teoría y práctica*, Santafé de Bogotá, Colombia, Editorial América Latina.

BENSA, Tatiana, (2005): “Identidad Latinoamericana en la literatura del boom” *Revista de estudios iberoamericanos Visages d’Amérique Latine*, (2), 87-92 [En línea]: <http://blogs.bgsu.edu/span489/files/2009/08/24val2bensa.pdf>.

CHABAUD, Jaime, (2016): *Dramaturgia Mexicana Contemporánea: Antología I*, México D.F, Editorial Paso de Gato.

CHOBAY, Chandra, (2004): “Juan Rulfo: lo real, no lo mágico. *Fragmentos No. 27*” [En línea]: <https://lledobilengua.files.wordpress.com/2013/09/7771-23348-1-pb.pdf>.

GARCÍA, Santiago, (2002): *Teoría y práctica del teatro (v2)*, Santafé de Bogotá, Colombia, Editorial Teatro la Candelaria.

GARGANTILLA, Pedro, (2018): “¿Hemos provocado la sexta extinción masiva?” [En línea]: https://www.abc.es/ciencia/abci-hemos-provocado-sexta-extincion-masiva-201804140203_noticia.html.

LOVERA, María, (2018): “Fotografía Gabriel García Márquez” [En línea]: https://as.com/epik/2018/04/17/portada/1523969589_086552.html.

MENA, Lucila, (1975): “Hacia una formulación teórica del Realismo Mágico” Citado en Abate, S. (1997). *Revista Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, 26 (1), (146-159). [En línea]: <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9797120145A>.

MENDOZA, Plinio, (1983): *El olor de la guayaba*, Buenos Aires, Editorial Suramericana.

MENTÓN, Seymour, (1998): *Historia verdadera del realismo mágico*, México, D.F, Editorial Fondo de Cultura Económica.

NEMIRÓVICH, Vladimir, (2016): *En la senda de Stanislavski: escritos de Nemiróvich-Dánchenko*, Madrid, España, Editorial Fundamentos.

ÓSIPOVNA KNÉBEL, María, (1996): *El último Stanislavski. Análisis activo de la obra y el papel*, Madrid, España, Editorial Fundamentos.

STANISLAVSKI, Konstantín, (2009): *El trabajo del actor sobre sí mismo*, Barcelona, Alba editorial.

TRASTOY, Beatriz, ZAYAS, Perla, (2006): *Lenguajes escénicos*, Buenos aires, Argentina, Editorial Prometeo Libros.

TOMASINI, Carla, (2016): “Apuntes de teatro. Análisis y crítica teatral” [En línea]: <http://carlatomasini.blogspot.com/search/label/apuntes>.

VILLATE, Camila, (2000) “Realismo Mágico latinoamericano, aproximaciones a su influencia en el periodismo de Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez” Colombia, Tesis de grado, Estudios literarios, Pontificia Universidad Javeriana.

6. ANEXOS

6.1 Textos. Artículos.

Texto ofrecido a cada función, por parte de la directora

"...Cualquier cosa es un camino entre cantidades de caminos. Por eso debes tener siempre presente que un camino es sólo un camino. Si sientes que no deberías seguirlo, no debes seguir en él bajo ninguna condición. Para tener esa claridad debes llevar una vida disciplinada. Sólo entonces sabrás que un camino es nada más un camino, y no hay afrenta, ni para ti ni para otros, en dejarlo si eso es lo que tu corazón te dice. Pero tu decisión de seguir en el camino o de dejarlo debe estar libre de miedo y de ambición. (...) Mira cada camino de cerca y con intención. Pruébalo tantas veces como consideres necesario.

Luego hazte a ti mismo, y a ti solo, una pregunta: ¿Tiene corazón este camino? Si tiene, el camino es bueno; si no, de nada sirve. Todos los caminos son lo mismo, no llevan a ninguna parte. Son caminos que van por el matorral. Ningún camino lleva a ninguna parte, pero uno tiene corazón y el otro no...." Uno hace gozoso el viaje; mientras lo sigas, eres uno con él. El otro te hará maldecir tu vida. Uno te hace fuerte; el otro te debilita."

El problema es que nadie se hace la pregunta, y cuando por fin se da cuenta de que ha tomado un camino sin corazón, el camino está ya a punto de matarlo. Un camino sin corazón nunca se puede disfrutar. Hay que trabajar duro tan sólo para tomarlo. En ese punto pocas personas pueden parar a pensar y dejar el camino... En cambio, un camino con corazón es fácil: no te hace trabajar por tomarle

gusto. Para mí existe solamente el viajar por caminos con corazón, en cualquier camino que pueda tener corazón. Por ahí viajo, y el único desafío que vale la pena es atravesarlo en toda su longitud. Y por ahí viajo, buscando, buscando, sin aliento".

“Las enseñanzas de Don Juan” de Carlos Castañeda.

Artículo de investigación sobre la sexta extinción masiva

¿Hemos provocado la sexta extinción masiva?

Cuando hablamos de extinción rápidamente nos vienen a la cabeza imágenes de tiranosaurios, velociraptor y dinosaurios con pico de pato. Pero las extinciones masivas de nuestro planeta han sido mucho más que todo eso, hasta la fecha la Tierra ha sido testigo de cinco grandes extinciones, que han acabado con el noventa por ciento de las especies existentes. La primera tuvo lugar hace, aproximadamente, 444 millones de años –entre el Ordovícico y el Silúrico-. Si somos puristas realmente durante este periodo hubo dos extinciones y su origen se debió, presumiblemente, a la explosión de una supernova que provocó inicialmente que los glaciares se derritiesen y aumentase el nivel oceánico, para que luego sucediese justamente lo contrario.

Los más afectados fueron los seres marinos, ya que eran los únicos pobladores del planeta en aquel momento. Se estima que durante esta extinción el sesenta por ciento de las especies perecieron. La segunda se produjo hace 360 millones de años, durante el Devónico. Esta extinción se asocia con un importante cambio climático, posiblemente debido a una erupción volcánica en la zona de Siberia.

Las especies más afectadas fueron las que vivían en aguas cálidas, se estima que desaparecieron hasta el setenta por ciento de todas ellas. Fue precisamente durante esta extinción cuando los trilobites, una clase de moluscos, de la familia de los chipirones y los pulpos, que reinaba en los océanos, se extinguieron definitivamente. Hace unos 250 millones de años sucedió una nueva aniquilación masiva, casi apocalíptica, entre los periodos Pérmico y Triásico. De las cinco grandes hecatombes esta fue la más dramática, hasta el punto de que se calcula que apenas sobrevivieron el diez por ciento de las especies que había al comienzo de la extinción.

Mucho se ha especulado al respecto sobre la Gran Mortandad, que es como la conocen los científicos, aceptándose como la teoría más plausible el impacto de un asteroide sobre nuestro planeta. Entre el período Triásico y Jurásico –hace unos 210 millones de años– se produjo la cuarta gran extinción masiva, la tercera más catastrófica. Se piensa que su origen fue volcánico y que con ella desaparecieron casi una quinta parte de las familias biológicas marinas. Gracias a esta cuarta extinción masiva los dinosaurios pudieron acampar a sus anchas por la superficie terrestre. En la quinta desaparecieron los dinosaurios.

La quinta y última, al menos de momento, se produjo hace unos 66 millones de años, entre los períodos Cretácico y Terciario. Es la más famosa de todas y sobre la que más se ha escrito, ya que a ella debemos la desaparición masiva de los dinosaurios –que habitaron nuestro planeta durante más de 150 millones de años–. Los grandes supervivientes fueron las plantas, los animales terrestres, los invertebrados marinos y los peces. En cuanto a su origen, a pesar de que existen diferentes teorías, en este momento la más aceptada apunta al impacto de un cometa de enormes dimensiones en la península del Yucatán.

Si volvemos la vista atrás, los corales tienen el mérito de haber salido airosos de las cinco extinciones masivas, el secreto está en sus genes, que les han permitido interactuar y adaptarse al nuevo medio ambiente. Muchos científicos defienden que nos encontramos

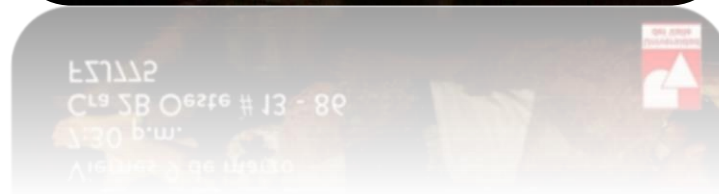
en el epicentro de una nueva extinción, la sexta, de forma que las especies están muriendo más rápido de lo que evolucionan las nuevas. Esta nueva aniquilación podría tener las consecuencias más deletéreas para el planeta y a la que debemos atribuirnos, sin ambages, todo el mérito.

La destrucción de los hábitats, el cambio climático y el calentamiento global son el producto de niveles cada vez más elevados de dióxido de carbono.

Pedro Gargantilla.

6.2 Afiches Publicitarios





6.3 Programas de Mano

16 de Marzo

Solitario Joseph

Issy y Dara, dos hermanas, se ven atrapadas en un viaje de toda una vida. Inician su travesía con el pretexto de encontrar a su papá, pero esto nunca sucede. Su recorrido se ve prolongado eternamente, ya que no saben ni para dónde van, ni realmente que quieren. Ellas que creían tener control sobre sus vidas, se encuentran con personajes que las confrontan con sus grandes temores y taras como el amor, la muerte y la soledad. Se sumergen en un viaje infinito donde no hay diferencia entre realidad y la ficción. Solitario Joseph es una obra donde los recuerdos, los personajes y el espacio, crean un universo totalmente desconocido.

El Autor

Diego Álvarez Robledo
Director y dramaturgo mexicano (1986, México D.C.)

Director y dramaturgo mexicano, que nace el 3 de mayo 1986 en México D.C. Estudió literatura dramática y teatro con énfasis en dirección en la Universidad Autónoma de México (UNAM). En sus obras se refleja un vivo interés por escribir sobre los hechos contemporáneos. Es decir, los grandes acontecimientos tanto sociales, como políticos y culturales que han definido a esta generación. Reiteradamente el autor ha manifestado, que tiene una obsesión por entender "el lugar que ocupa la humanidad en el presente que vive". Esta búsqueda de identidad es un tema frecuente en sus obras. Además de ser dramaturgo, ha publicado poesía, cuentos y ensayos en diferentes revistas mexicanas como; punto de Partida, La Tempestad, y La Revista de la Universidad de México. Desde el año 2008 es director artístico de la Compañía Teatral Principio con la cual ha dirigido y escrito: *De cómo Dara y Jissa huyeron hasta el mar*, (obra creada para espacios urbanos no-teatrales), *Terminal* (axolotl), primera parte de la Trilogía Terminal, ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Joven Gerardo Mancebo del Castillo, *Intersticios*, segunda parte de la Trilogía Terminal, *Bestiario Humano de las Especies en Proceso de Extinción*, documental escénico, *Solitario Joseph* (2014) la cual se estrenó en el III encuentro de teatro CAIN, en la ciudad de Guadalajara, su obra más reciente es *Ratz* (2017).



La directora

Tatiana Gómez C.

Estudiante de noveno semestre de la Licenciatura en Arte Dramático en la Universidad del Valle. Es actriz en el Laboratorio escénico de esta universidad. Con este grupo de investigación participa en el montaje *Alferez Real* (2016), dirigida por Alejandro González Puche, y Ma Zhenghong. La obra participó en el 2016 en el Festival Internacional de Teatro de Cali, y en el festival de cultura popular de Chiminigagua. Además ha actuado en obras como: *Claver* (2015), de Oswaldo Díaz Díaz, dirigida por Julián Mauricio Gómez, la cual estuvo invitada al X encuentro de escuelas de teatro en la ciudad de Ibagué (2015). Bajo la dirección de Everett Dixon, actuó en la obra *Whale Music*, de Anthony Mingueña. Protagonizó la obra *Pentestilea* del dramaturgo alemán, Heinrich von Kleist, dirigida por Alejandro González Puche. *Tres viejos* de Alejandro Jodorowsky dirigida por Gabriela Vázquez. Actualmente dirige la obra del dramaturgo Mexicano Diego Álvarez Robledo *Solitario Joseph* (2017).

Reparto

Dara - KATHERINE SUAREZ
Issy - ISABEL HERASO
Mamá, Exiliada - CAMILA ROBAYO
Músico de la calle y la playa - MIGUEL ÁNGEL OSORIO
Pescador, Científico, Niño, Payaso y Jaguar - CARLOS A BECERRA

Ficha Artística

Música - MIGUEL ÁNGEL OSORIO
Escenografía y vestuario - ESTERAN APOLO
Productor - GIANCARLO MONTOYA
Fotografía - JOHAN MEJÍA
Luces - ROBINSON ACHINTE

zo de 2017

Imperdible

Recorrido por parajes del 'Solitario Joseph'

Puesta en escena que será estrenada por estudiantes.

Redacción
Cali

● La obra 'Solitario Joseph', del dramaturgo Diego Álvarez Robledo, estará en escena, hoy, dentro del Ciclo - Taller de Creación de la Literatura en Arte Dramático.

Estudiantes de la asignatura Taller de Montaje se encargarán de darle vida a la historia de dos hermanas (Issy y Dara), que deciden emprender una travesía por el mundo, con la excusa de buscar a su padre. Sin embargo, su recorrido prolonga al no saber con exactitud hacia dónde se encaminan.

Durante el camino se encuentran personajes que las harán reflexionar so-



La obra será interpretada por estudiantes de Univalle. A PARTICULAR

bre sus miedos y temores. Esta situación las lleva a un viaje infinito donde poca diferencia habrá entre la realidad y la ficción.

Tatiana Gómez, quien estará en la dirección de la obra, explica que el Taller de Creación cuenta con la asignatura Taller de Montaje, cuyos estudiantes de último nivel de actuación y puesta en escena "asumen la conceptualización, dirección, actuación, ambientación y producción de sus proyectos que les permiten una apropiación plena y personal de los recursos escénicos".

DETALLE: hoy, a las 6:30 p.m., en la Sala Teatro de Univalle (auditorio 4)

Invitación Periódico ADN Cali.

6.4 Participación en el Festival Internacional de Teatro Universitario. (México- Unam)

Cómo ya es tradición, todos los años en febrero, el Centro Cultural Universitario alberga en sus recintos la Gran final del Festival Internacional de Teatro (FITU), que en esta ocasión celebra su edición número 25. Conservando el formato que lo ha caracterizado durante los últimos años, la Gran Final contará con 20 obras finalistas en competencia, las cuales fueron seleccionadas previamente durante la primer etapa y que corresponden a las categorías “A” nivel bachillerato, “B” nivel licenciatura sin especialización en teatro, así como las subcategorías correspondientes a escuelas profesionales de teatro “C1” montajes estudiantes dirigidos por estudiantes, “C2” montajes estudiantiles dirigidos por maestros y “C3” montajes de recién egresados. Cabe mencionar que de los 18 grupos internacionales que se inscribieron en la competencia, contaremos con uno del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle de Colombia, como finalista en la categoría “C1”.

Finalistas Categoría C1

Escuelas profesionales de teatro dirigidos por estudiantes



Solitario Joseph

Departamento de Artes
Escénicas
de la Universidad del Valle,
Colombia
Dirección de **Tatiana Gómez**
Dramaturgia de **Diego Álvarez
Robledo**



A.B. Reflexión escénica

Fantasia Teatral
Universidad de Londres, Plantel
Vértiz
Dirección de **Fernando Calvario**
Dramaturgia de **Anthar Santos
Alvizar**



Escorial

Funestos Teatro
Colegio de Literatura Dramática
y Teatro, UNAM
Dirección de **Luis Antonio Barrera
Pacheco**
Dramaturgia de **Michel de
Ghelderode**



Paraíso pirata, mar + libertad = ¡pirata!

Quarto Acto
Escuela Nacional de Arte
Teatral, INBA
Dirección y dramaturgia de
Alejandro Cervantes



**Coordinación de Difusión Cultural
Dirección de Teatro UNAM**

**SRTA. TATIANA GÓMEZ
PRESENTE**

Por este medio me permito notificarle que la obra **Solitario Joseph**, perteneciente al **Departamento de Artes Escénicas** de la **Universidad del Valle** de Colombia, ha sido seleccionada como finalista en la categoría **C1** del **XXV Festival Internacional de Teatro Universitario**. Con esto, reiteramos la invitación a participar en la **Gran Final** de dicho Festival que se llevará a cabo en la **Ciudad de México**, estableciendo como fecha de presentación el día **13 de febrero** de 2018 a las 18:00 hrs. en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, perteneciente a los recintos del Centro Cultural Universitario de la UNAM.

Por tal motivo, y considerando el aporte que la participación de su grupo proporcionará al Festival, esperamos contar con su valiosa presencia del **12 al 18 de febrero de 2018**, y emitimos la presente para los fines que a los interesados convengan.

Agradeciendo su atención, me despido saludándole cordialmente.

Atentamente

"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., a 4 de diciembre de 2017.

LA DIRECTORA

MTRA. LORENA MAZA COLUNGA

DIRECCIÓN DE TEATRO



U. N. A. M.

Martes 13 18:00 hrs.
Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Duración: 100 min.

Solitario Joseph

C1

Issy y Dara, dos hermanas, se ven atrapadas en un viaje de toda una vida. Inician su travesía con el pretexto de encontrar a su papá, pero esto nunca sucede. Su recorrido se ve prolongado eternamente, ya que no saben ni para dónde van, ni realmente qué quieren. Ellas que creían tener control sobre sus vidas, se encuentran con personajes que las confrontan con sus grandes temores y taras como el amor, la muerte y la soledad. Se sumergen en un viaje infinito donde no hay diferencia entre realidad y la ficción. Solitario Joseph es una obra donde los recuerdos, los personajes y el espacio crean un universo totalmente desconocido.



De **Diego Álvarez Robledo**
Dirección **Tatiana Gómez**

Departamento de Artes Escénicas
de la Universidad del Valle, Colombia

Elenco
Katherine Suárez
Isabel Heraso
Carlos Becerra

Camila Robayo
Miguel Ángel Osorio

Escenografía, utilería y vestuario
Julián Esteban Apolo

Asistente de *back stage*
Yaury Viera

Musicalización
Miguel Ángel Osorio

Asistente de dirección y productor
Giancarlo Montoya López

Iluminación
Robinson Achinte

Teatro Juan Ruiz de Alarcón

martes 13 de febrero 18:00 hrs.

Categoría C1
Montaje de estudiantes
dirigido por estudiantes

Departamento de Artes Escénicas
de la Universidad del Valle Colombia

Presenta
Solitario Joseph

Dirección: Tatiana Gómez

Una vez iniciada la función,
no se permitirá el acceso

216



La Universidad Nacional Autónoma de México
a través de la Dirección de Teatro y
el Festival Internacional de Teatro Universitario

Otorgan la presente

MENCIÓN

a

Katherine Suarez

Por actuación femenina destacada

En la Categoría C1 • Montajes estudiantiles
dirigidos por estudiantes

de la obra

Solitario Joseph

de **Diego Álvarez Robledo**

Dirección: **Tatiana Gómez**

Departamento de Artes Escénicas de la
Universidad del Valle de Colombia

"Por mi raza hablará el espíritu"
Ciudad Universitaria, febrero de 2018


Lorena Maza
Directora de
Teatro UNAM


Martín Ventura
Coordinador del
Festival Internacional
de Teatro Universitario