



**Caleidoscopio Reflexivo: Una Narrativa Visual Del Montaje Conjunto Lili Blue Y Sus
Hermanos**

Jenny Marcela Vanegas Méndez

Código. 10081723033

Universidad Antonio Nariño

Programa Licenciatura en educación artística con énfasis en danza y teatro

Facultad de Educación

Bogotá, Colombia

06 junio, 2023

Caleidoscopio Reflexivo: Una Narrativa Visual Del Montaje Conjunto Lili Blue Y

Sus Hermanos

Jenny Marcela Vanegas Méndez

Proyecto de grado presentado como requisito parcial para optar al título de:

Licenciatura en educación artística con énfasis en danza y teatro

Asesor:

Edwin Rodríguez Ramírez

Línea de Investigación:

Pedagogía vinculada a los actos de creación

Grupo de Investigación:

Pedagogía vinculada a los actos de creación

Universidad Antonio Nariño

Programa Licenciatura en educación artística con énfasis en danza y teatro

Facultad de Educación

Bogotá, Colombia

06 junio, 2023

Dedicatoria

Dedico

A quienes aún leen

A quienes aún escriben

A quienes aún conversan.

Quienes se intrigan por la vida como niños

Quienes capturan los instantes

Quienes piensan en voz alta y baja

Aún lloran

Aún ríen

Aún aman

A mi má

A mi Mapi

Utopía

NOTA DE ACEPTACIÓN

El trabajo y de grado titulado Caleidoscopio Reflexivo: Una Narrativa Visual Del Montaje Conjunto

Lili Blue Y Sus Hermanos

, Cumple con los requisitos para optar

Al título de Licenciatura en educación artística con énfasis en danza y teatro.

Edwin Rodríguez

Firma del Tutor

Fabio Pedraza

Firma Jurado

Luis Monroy

Firma Jurado

Bogotá, 06 junio, 2023.

Tabla de contenido

Contenido

Resumen	7
Abstract	7
Introducción	8
Justificación	9
Objetivos	11
General.....	11
Específicos.....	11
Antecedentes	11
Marco teórico	12
Memoria y cuerpo en clave estética	12
Subjetividad, cuerpo, ética.....	17
Pedagogía crítica y subjetividad	22
Metodología	26
Previo: Pandemia e intersubjetividad	26
Sistematizar: Jara, el método; Ghiso, la crítica.	27
Caleidoscopio	30
Semiótica de la imagen y narración fotográfica.....	33
Lente pedagógico.....	36
Las declaraciones verbales y el Entorno de significado	39
NARRATIVA FOTOGRÁFICA	42
INT. AUDITORIO, un inicio - NOCHE	45
INT. AUDITORIO experiencia / práctica – NOCHE	58
INT. AUDITORIO- texto e interpretación- NOCHE.....	64
INT. SALA COMPUTO escaleta – NOCHE	65
INT.MEZZANINNE, complementos - NOCHE	82
INT. DANZA TRADICIONAL- NOCHE / DIA.....	89
INT. MEACULPA – NOCHE	95
Resultados.....	97
Conclusiones	106

Recomendaciones:..... 108

Referencias..... 112

Figuras

Figura 1 ASCENSO UAN 44

Figura 2 Atardecer UAN 50

Figura 3 Integrantes montaje en conjunto 2022 51

Figura 4 Comunicación, sensibilidad, estética OPEA 52

Figura 5 Auditorio UAN 9:00 pm 55

Figura 6 Juegos Teatrales 57

Figura 7 Hombre Misterioso 60

Figura 8 1/4 61

Figura 9 Personajes 63

Figura 10 Hermana menor 68

Figura 11 Escaleta Femm 70

Figura 12 Danzarte 73

Figura 13 Subjetividad..... 77

Figura 14 Observar 79

Figura 15 Collage..... 80

Figura 16 Circo, equilibrio, montaje 81

Figura 17 Escenografía 87

Figura 18 Tradición..... 90

Figura 19 Perspectiva 91

Figura 20 Obra Meaculpa..... 94

Figura 21 Reflejo 96

Figura 22 Comunicación..... 106

Figura 23 Concluir la risa y no al olvido..... 107

Figura 24 Tras el telón..... 109

Figura 25 Flyer..... 111

Resumen

El presente trabajo es una sistematización que recoge la experiencia vivida durante el proceso de montaje conjunto de la obra Lilli Blue y sus hermanos, del dramaturgo colombiano Misael Torres; no obstante el enfoque analítico no estará puesto sobre los aspectos propios del montaje, como la técnica o la adaptación dramática, sino sobre la experiencia de los sujetos y sus cuerpos, la intersubjetividad que estos ponen en juego y la posibilidad de que a través del instrumento final se conjugue un aprendizaje reflexivo, considerando la memoria en clave estética, desde la óptica literaria de Milan Kundera y su premisa de lucha contra el olvido. Como marco de desarrollo se hace uso de la narrativa fotográfica desde la semiótica de la imagen y sobre esta se aplican tres paratextos que enfocan la reflexión subjetiva, las dimensiones pedagógicas de la enseñanza artística y las voces de los actores que participaron del proceso.

Palabras Claves: Subjetividad, aprendizaje reflexivo, memoria, narrativa fotográfica, ética, enseñanza de las artes.

Abstract

The present work consists in a systematization that takes the experience living while the collective mounting based on the dramatic work Lilli Blue y sus hermanos, by Colombian author Misael Torres; nevertheless the analytic approach will not be put about the aspects own the performance itself, as the technical or the dramaturgic adaptation, but about the experience of the subjects and them bodies, the intersubjectivity that they play and the possibilities that trough the final tool combine in a reflective learning, considering the memory in an esthetic key, from the literary optic of Milan Kundera and his struggle against the forgot. As a frame of development it

makes use of the photographic narrative from the image semiotics and about this applies three parallel texts that approach the subjective reflection, the pedagogic dimensions about artistic teaching and the actors voices that take part in process.

Key Words: Subjectivity, reflective learning, memory, photographic narrative, ethics, artistic teaching.

Introducción

Este trabajo de grado se constituye en la culminación de mi proceso formativo como maestra artista de la Licenciatura en Educación Artística con énfasis en Danzas y Teatro. Sus desarrollos, aportes, alcances, preguntas y proyecciones, tributan al crecimiento del Grupo de Investigación Didáctica de las artes escénicas y se inscribe en la línea de Investigación Pensamiento profesoral en Artes Escénicas.

Una sistematización implica el arduo trabajo de decodificar el algo escondido en los pliegues de información. Sin embargo, su coherencia, el hallazgo de ese algo, no se logra solo concatenando un eslabón con otro, sino hilando con sentido narrativo. La narrativa de un montaje conjunto, donde se integran los diferentes saberes adquiridos a través del programa (escenografía, maquillaje, vestuario, luces, técnica danzaría y teatral sin dejar de lado la parte el enfoque pedagógico entre otros) que objetivamente busca procesos de indagación teórica, interdisciplinaridad, gestión, circulación y creación escénica en este caso de la obra Lili Blue y sus hermanos del dramaturgo Bogotano Misael Torres, durante la cual se produjeron y abordaron aprendizajes que son el motivo de este trabajo, una encrucijada temporal que me ha formado para ser maestra.

Esta encrucijada será eventualmente despejada mediante un artefacto al cual pueda yo volver constantemente, para reforzar o descartar, adecuar o diferenciar mi práctica pedagógica. No obstante, el énfasis subjetivo, no significa que solo yo puedo acudir al artefacto, pues, esta encrucijada temporal describe una percepción fragmentada de mí misma de la mano de la subjetividad de otros.

La idea de un artefacto es útil, además, porque proporciona una metáfora visual respecto al propósito y fin de un proyecto de grado, no para contribuir al teatro o a los procesos de montaje conjunto, sino a mi propia formación docente. Como si fuese una caja con orificios de vidrio dentro de la cual pudiese echar un vistazo ocasional para poner fin a mis dudas pedagógicas, porque dentro estoy yo misma aprendiendo. O mejor, hay alguien allí aprendiendo, trabajando en grupo, siguiendo el trazado de una didáctica, inmerso en su proceso.

Este artefacto estará hecho principalmente de imágenes y estas imágenes estarán tramadas en unas ruelas categóricas, venidas de la didáctica que nuestros maestros emplearon durante el proceso, de manera tal que las voces, tuyas y de mis compañeros, recreen el ambiente que se percibe durante un montaje, proporcionan polifonía al escenario, en un contraste cinemático de posturas y experiencias, que aproximaría la lectura del instrumento final, tanto a la infografía como a la argumentación, en clave narrativa.

Justificación

Dentro de las posibilidades de aportación que una sistematización de experiencia puede brindar, existen alcances orientados hacia el mismo campo de desempeño, en este caso la danza y el teatro, hacia las comunidades participantes. Sin embargo, para el presente trabajo he decidido que la aportación sea para la labor docente en una perspectiva subjetiva, con miras a un

aprendizaje reflexivo y polifónico; El aporte fundamental es la concepción de que la subjetividad, lejos de ser un limitante óptico, cerrado o individual, es intersubjetiva por naturaleza, porque el sujeto se realiza en sus referencias sociales. Sería entonces la piedra angular sobre la cual se amplía la experiencia.

La razón de este enfoque es que he percibido una oportunidad para direccionarla hacia mi propio aprendizaje, de modo tal que se convierta en un insumo *a posteriori*, para mi formación. Por eso la memoria guarda tanta importancia en la propuesta. El conocimiento tiende a hacerse estacionario por el desempeño de la acción aprendida, que a su vez se hace mecánica, de modo que, o bien se vuelve en la memoria al momento del aprendizaje, o este se desvanece.

Por eso me resulta de enorme importancia propiciar el encuentro de la memoria y la subjetividad en el camino cruzado del conocimiento; es a lo que llamaré *aprendizaje reflexivo*, a lo largo del trabajo. Y la figura de la encrucijada resulta muy provocativa, porque estamos frente al aprendizaje de la enseñanza y, siendo que esta paradoja *aprender para enseñar* es reversible como *enseñar para aprender*, consentiremos que la palabra *Caleidoscopio* deja de ser solo palabra para convertirse en modelo. Una metáfora metodológica y un símil cognitivo.

El elemento innovador es la intención de proporcionar una dimensión estética a un método que suele ser rígido, de manera que se haga legible a un nivel intermedio entre lo práctico y lo académico. En este sentido el uso de la narrativa fotográfica tuvo necesidad de conjugar diferentes series del lenguaje visual a fin de ajustar el propósito pedagógico a las necesidades específicas del relato.

Objetivos

General

Obtener, mediante la sistematización de la experiencia del montaje conjunto Lili Blue y sus hermanos, la composición de un "caleidoscopio" de memoria y aprendizaje reflexivo, desde la subjetividad como futura docente en proceso formativo.

Específicos

- Elaborar una narrativa visual, que recoja el material fotográfico registrado durante el desarrollo de la asignatura montaje conjunto a fin de exponer los hechos sucedidos durante el proceso.
- Reconstruir en aproximación al entorno de significado producido durante el proceso de montaje conjunto, apoyado en declaraciones verbales recogidas mediante instrumentos cualitativos, aplicados a los actores involucrados.
- Identificar los momentos de dificultad en el trabajo de montaje y las herramientas pedagógicas empleadas por los participantes involucrados en la creación.

Antecedentes

Lancheros, J (2016) en su trabajo de grado “sistematización de los contenidos didácticos del montaje in memoriam” de la licenciatura de artes escénicas. Se plantea la pregunta ¿Cuáles fueron los contenidos didácticos propuestos por el docente en el proceso de montaje In Memoriam? A partir de la respuesta dada al interrogante, desarrolla y expone los contenidos propuestos por los profesores, dando pie a un análisis desde el saber enseñado y visibiliza la transposición didáctica, definida como el saber – docente paralelo al saber – estudiante. Todo

esto en virtud de generar nuevas herramientas y estrategias que tienen en cuenta el aislamiento de lo pedagógico y lo artístico.

Al igual, distamos las herramientas pedagógicas dentro del proyecto de Corredor, P (2020) La Casa de Bernarda Alba, Sistematización de la Experiencia Vivida del Montaje Conjunto 2019 – 2 Asumido Desde la Acomodación del Texto Dramático. Un registro de memoria que persevera en la Tradición y el Folclore, a partir del estudio, adaptación y proceso creativo a partir del texto de Federico Lorca dentro del montaje conjunto danza / teatro. Arrojando una nueva perceptiva de proceso creación vinculado a la pedagogía desde lo experiencial.

Por otro parte nos encontramos con Lisdero (2017) que en su trabajo de grado “desde las nubes, sistematización de una estrategia teórico-metodológica visual” nos aporta en la parte del desarrollo de una narrativa visual enfocado a sistematizar una estrategia teórico-metodológica basada en la potencialidad de las “experiencias visuales” como modos expresivos de las sensibilidades sociales además nutre la perspectiva de la fotografía y la sociología como anclaje de memoria, estética y semiótica de lo visual.

Marco teórico

Memoria y cuerpo en clave estética

Se hace pertinente hablar sobre memoria como punto de partida en esta sistematización, dado que ella es la depositaria de la experiencia corporal y por lo tanto de su conocimiento derivado; El concepto memoria ha sido objeto de investigación en las ciencias neurobiológicas y la psicología cognitiva como aptitud para retener información. En la historiografía, en cambio, por causa de los procesos conmemorativos dados en torno a diversos conflictos, guerras o

genocidios, se trata, ya no de la memoria como una dimensión neuronal o biológica, sino como un fenómeno de reconstrucción social que busca impedir la banalización de la tragedia. Esto ha permitido entender que su fragilidad es patente y conforme la experiencia almacenada se dilata en el tiempo, su veracidad tiende a hacerse desconfiable, produciéndose distorsiones, interferencias o desfases (Kundera, 2010).

En el presente trabajo se asumirá la postura del escritor checo Milan Kundera en una perspectiva muy próxima a la expuesta por Martha Tafalla en su texto *Memoria y Violencia en Milan Kundera (2007)*, quien defiende la tesis de que la literatura tiene una mayor capacidad que la filosofía y la historia para resguardar la memoria de las víctimas en los regímenes totalitarios; de la misma manera sostengo desde estas páginas que una mirada estética de la experiencia memorística del cuerpo, ofrece un punto de partida más ajustado a la experiencia viva que la teoría neurobiológica, al momento de sacar a flote la experiencia viva del montaje.

Para el autor checo el problema de la memoria es antropológico, por cuanto la necesidad de persistir en el recuerdo tiene una data prehistórica y el mismo nacimiento de la escritura, en todas sus etapas formativas, revela, además de una necesidad comunicativa entre contemporáneos, un lazo relacional entre generaciones. Sin embargo, esta posibilidad siempre ha estado sujeta al ejercicio del poder y la posesión de conocimientos que permitirían preservar la memoria, como la escritura. En este sentido la memoria sufre una deformación constante derivada de los intereses y lenguaje que el poder desee emplear; eliminando los hechos que le sean inconvenientes y acomodándolos a su beneficio. La preservación de la memoria es un ejercicio sustancial de la vida contra la muerte o, lo que es equivalente, contra el poder (Roth, 1980).

La experiencia de Kundera como checo tuvo un enorme eco en su literatura, dado que Europa central sería el escenario de múltiples ocupaciones militares desde la segunda guerra mundial, para llegar a la frustrada primavera de Praga, cuando el totalitarismo soviético respondiera con la ocupación de la ciudad por 6.000 tanques durante 20 años, al intento de reforma autónomo que se gestara entre los checos. A estas alturas el régimen soviético había alterado la memoria de las naciones bajo su mando de una manera imperceptible y brutal; y es este contraste la paradoja que para Kundera tiene más importancia. La memoria no se disuelve solo por acción pasiva del tiempo, sino por acción coercitiva del poder; no obstante, esta violencia, las cicatrices suelen ser imperceptibles, justamente porque carecen de rastro (Tafalla, 2007).

En este sentido la memoria para Kundera en la entrevista con Phillip Roth (1980) no es solo una habilidad neuronal sino somática, es una aptitud del cuerpo en su totalidad y cualquier parte suya es capaz de conservar la experiencia. Lo recalca al hablar de la sexualidad, de la risa, la caricia y el agotamiento. “La teoría matemática de la información y los estudios de telecomunicaciones, posibilitaron establecer una diferencia entre la información y la estructura por la que se transmite la misma. En los estudios de memoria se diferenció entre estructura y procesos” (Garzón-Seoane, 1982, pág. 118). Tales procesos en el pensamiento de Kundera se manifiestan en una lid entre lo privado y lo público; entre el auto referenciación del yo y la disolución en los otros. “El olvido *–dice–* es el gran problema privado del hombre: la muerte como pérdida del yo”. (Roth, 1980, pág. 4)

El hecho de que “el sujeto que aprende es un procesador activo de información. [Y] cuando adquiere información sobre el entorno, no la registra tal cual, no es un mero receptor, sino que la elabora en función de los contenidos que ya posee” (Garzón-Seoane, 1982, pág. 117)

implica que si la continuidad de tal proceso dinámico de registro, archivo y emisión se detienen, lo que ha sucedido es la muerte. No la muerte física del individuo, sino del sujeto histórico, del sujeto anónimo que se pierde sin dejar rastro, es decir sin dejar memoria: El olvido es su sepulcro. A la luz de lo vivido por el pueblo checo en 1968 el individuo se ha disuelto; la represión ha creado un total que es la sumatoria bruta de individuos, pero la tragedia singular no tiene memoria. (Roth, 1980)

En un proceso de montaje conjunto, cuando los cuerpos están moviéndose uno junto al otro, se rozan se palpan, se fuerzan, los sentidos registran cada contacto y la conducción del guion es anclado a escena por el sujeto; este acto proviene de un criterio formativo que el sujeto ha aprendido como parte de su proceso, pero que también emerge del instinto de su propio cuerpo. Si la memoria juega allí un papel o no, es algo que nos remite a interrogar qué tipo de memoria entra en juego; sensorial (MS), cuando retengo que el actor A se encuentra a mi derecha y lo he registrado porque percibí su complexión corporal y actuó en consonancia. A corto plazo (MCP), cuando hemos practicado numerosas veces y he forzado mi memoria a no pasar por alto tal detalle sin el cual dejaría la escena vacía o incompleta; o a largo plazo (MLP), cuando mi experiencia pueda ser recreada a lo largo de un tiempo prolongado, años quizás, y al evocarla la sensación de estar allí reviva (Kundera, 2010). Lo que ocurre en ese instante es que ese “procesador activo de información”, que es el sujeto, es tal porque está vivo; de lo contrario sería muerte y olvido: y es solo bajo las circunstancias de su condición vital que existe la lid entre lo público y lo privado. Esa lid es el montaje.

En su novela *La Lentitud* (1995), Kundera narra la manera en que al conducir por una carretera nocturna en Francia recibe un cambio de luces de otro conductor que le pide dejarlo pasar;

El hombre encorvado encima de su moto no puede concentrarse sino en el instante presente de su vuelo; se aferra a un fragmento de tiempo desgajado del pasado y del porvenir; ha sido arrancado a la continuidad del tiempo; está fuera del tiempo; dicho de otra manera, está en estado de éxtasis; en este estado, no sabe nada de su edad, nada de su mujer, nada de sus hijos, nada de sus preocupaciones y, por lo tanto, no tiene miedo, porque la fuente del miedo está en el porvenir, y el que se libera del porvenir no tiene nada que temer. (pág. 5)

Por un momento podríamos pensar que este éxtasis es la clave para que la experiencia se haga significativa en la memoria, sin embargo, si se ha desgajado del pasado y el porvenir, también ha suspendido la memoria. Es decir, el éxtasis vital puede ser ciertamente un elemento clave para la experiencia significativa y una marca equivalente en la memoria, pero también puede consumirse en su fervor y no dejar nada a la vida.

En otra novela, *El Libro de la Risa y el Olvido*, Kundera retrata un cuadro de patetismo incomparable: Habla del camarada Klement Gottwald, líder comunista que inauguraría, con su discurso el mes de febrero del año 1948, el gobierno comunista en Bohemia. Al evento asistía el pueblo en plaza pública, los fotógrafos, que registraron el hecho y los protagonistas y, entre estos, el camarada Clementis. Se sabe que la tarde estaba fría y Gottwald, que encaraba el discurso, llevaba la cabeza desnuda, por lo que Clementis le cedió su gorro al aproximarse al proscenio. Años después Clementis fue acusado de traición y su imagen desapareció de las fotografías. De su recuerdo solo queda en las fotos de museos y escuelas, el gorro en la cabeza de Gottwald. De este fragmento desprendamos una reflexión mayor y concluyente sobre la memoria en clave estética, recogiendo lo que se ha planteado hasta el momento.

La memoria no será excluida del éxtasis mientras esté anclada a un polo de aprendizaje, dado que dentro de aquel sistema funcional de estructura y procesos el aprendizaje hace la vez de tinta impresora en la totalidad somática del sujeto perceptivo, procesador activo de información. El aprendizaje sería el gorro de Clementis; el rastro que el poder no pudo borrar. Pero el gorro por sí mismo no dice nada si no se le ubica en su contexto narrativo específico; debe haber un mecanismo que lo faculte, un artefacto que posibilite la activación de la memoria; en otras palabras, la memoria somática (MS) la memoria a corto plazo (MCP) y la memoria a largo plazo (MLP) son plausibles a un nivel significativo dentro del éxtasis que se desgaja del pasado y el porvenir, concentrado en el instante presente de su vuelo y al margen del miedo, siempre y cuando haya un contexto narrativo que les sirva de cauce.

Subjetividad, cuerpo, ética

La subjetividad es un concepto que está vinculado a la memoria y connota una importante dimensión psicológica, no obstante, su base objetiva es física y orgánica; el cuerpo. La primera noción por la cual pasa la subjetividad es la existencia inherente del cuerpo (Elizondo Huerta, 2006). Lo uno entraña lo otro, de modo que un sujeto sin cuerpo en realidad sería un personaje, una entidad virtual o ficcional que no posee la condición real de un sujeto. Por esta razón el devenir histórico del sujeto está ligado al devenir histórico del cuerpo (Tejeda González, 2006). En este sentido transitamos de un cuerpo platónico en el medioevo, sepultura del alma inmortal, culpable del delito y el pecado, al cual era necesario flagelar para ejemplo de los otros y castigo del mismo, a un cuerpo disciplinado en la modernidad, donde el sujeto es encajado a la fuerza en los proyectos colectivos, económicos, nacionales y militares. En el primero la función del verdugo es la de un educador de la moral pública, y sus instrumentos; la rueda, el potro, el cepo, la horca, tecnologías inspiradas en este principio. En el segundo las instituciones se diversifican

y aparecen el psiquiátrico, la escuela, el panóptico, el régimen marcial. Una a una fueron surgiendo y con ellas sus especialistas, sus logros y sombras.

El punto culminante de la sociedad disciplinaria son los regímenes totalitarios; Foucault da cuenta de la manera en que las grandes demostraciones del nazismo en los años 30's eran sobre todo una muestra de disciplina corporal y psicológica semejante al de las hormigas (Foucault, 1968). Es decir, una puesta en juego de la disciplina como retroceso de la voluntad individual, que venía siendo ejercitada desde el renacimiento. Es curioso pensar en que el descubrimiento anatómico de los maestros florentinos lleve a esto, pero se trata ante todo de una lucha, de un proceso de avance y retroceso en el cual los esquemas de poder han tenido que adaptarse una y otra vez ante la insumisión de los cuerpos y las subjetividades (Tejeda González, 2006). Precisamente es el desastre que dejan los regímenes totalitarios lo que empuja al siguiente nivel en la rebelión del cuerpo contra las maquinarias de control. Los años sesentas fueron una detonación en términos de insatisfacción con éste modelo, para entonces encarnado por la Unión Soviética. La ocupación de Bohemia por parte de los tanques del pacto de Varsovia son una reacción conservadora ante la sacudida colectiva que los sujetos pugnaban.

La modernidad descubrió que el cuerpo traía como lastre anudado, un sujeto. Hasta entonces ese sujeto se había identificado con el concepto religioso del alma, único valor que le otorgaba dignidad, no por estar vivo, sino por identificarse con la divinidad, cuyo principal atributo es ser trascendental y eterna. Estas discusiones ocuparon a los teólogos contemporáneos al descubrimiento de América, justamente porque ante el interrogante de una dignidad humana equivalente entre europeos y nativos, las conclusiones se zanjarían por la posesión de un alma. La evangelización se limitaría a entregar la verdad de la fe contenida en las escrituras, que los

indios ignoraban, pero su alma era preexistente al cristianismo. Es decir, eran sujetos sin que el poder les hubiera otorgado el derecho de serlo. (Tejeda, 2006)

En la segunda posguerra del siglo XX, este sujeto ya no es el alma, y ya no quiere participar de los proyectos colectivos ni ser evangelizado, sino que quiere satisfacerse, satisfacer su cuerpo y afianzar su subjetividad. En esta tercera fase, la emergencia del sujeto se produce como el salto a una crisis que nos sigue hasta tiempos presentes y apunta a agudizarse, porque la reacción conservadora que pretende mantener a los sujetos en riendas ha sido el mercado capitalista; en la etapa previa el sistema industrial se había concentrado en la productividad mediante la explotación de la fuerza de trabajo; en esta segunda etapa se enfocará en el consumo, en segmentar las audiencias y los nichos de mercado. De esta manera el apetito de los cuerpos será saciado por una infinita oferta de bienes hedonistas: “La aparición de la contracultura causa un cortocircuito en la máquina y el sistema de poder autoritario de la cultura occidental” (Tejeda González, 2006) Y aunque en los setentas haya venido una respuesta autoritaria del talante de Margaret Thatcher en Reino Unido o de Pinochete en Chile, la normalidad sería ya una quimera en la fiebre de cambio que había sido desatada. El sujeto había entrado en una etapa de individuación que no tendría reversa y el cuerpo estaba en el centro de tal proceso. Como dice Tejeda (2006):

La misma conciencia de la finitud de la vida es lo que lleva a una aprobación del instante, a un deseo de vivir lo más posible y experimentar emociones y deseos nuevos sin parar. Se quiere ver más y mejor, se quiere degustar la excelencia y degustar lo diverso, se quiere oír con más fidelidad y calidad, se quiere, en pocas palabras, despertar el potencial infinito que tiene el cuerpo humano (pág. 55)

En esta pugna entre cuerpos de los sujetos y reconfiguración del poder se avanzó significativamente hacia la ampliación de los derechos humanos, de la denuncia ante el abuso, de la condena del acoso sexual e infantil, de la protección de los actos de tortura, sevicia, represión y brutalidad, así como las medidas estructurales que acunan el hambre y la miseria; pero en contraparte la individualidad agudizó su preponderancia mediante la fuerza, se radicalizaron las brechas de clase y se lanzó sobre los ecosistemas una avanzada extractivista insustentable (Tejeda, 2006)

Foucault (como se citó en Tejeda, 2006) entiende que el resultado ha sido que “hasta los mismos que se resisten y oponen tienden a reproducir los mecanismos, prácticas y usos del poder institucionalizado y del poder relacional internalizado” La pulsión totalitaria lejos de haber desaparecido asecha en el individuo mismo, los sujetos reproducen a escalas micropolíticas las dictaduras que se repudian a nivel estatal.

El cuerpo humano es quien ha sufrido más directamente la represión y la coerción del poder incrementado. Aunque debe recordarse que los mecanismos de control y dominación panópticos van más dirigidos al control psicológico que al control físico y corporal (pág. 61)

Es decir, se busca llegar al sujeto mediante el cuerpo. “La reivindicación del cuerpo queda ahí como un punto de referencia fundamental y como un nuevo territorio de disputa.

En este sentido es fundamental dar un soporte psicológico que explique la genealogía del sujeto con relación al cuerpo. Ya Wittgenstein (Groves, 2002) hablaba de un yo que se refiere como yo, solo si sale de sí mismo. Es decir que, en términos lógicos, el yo que señala con su dedo índice el rostro, es el cuerpo auto señalándose, pero tal referenciación implica que se ha

identificado a sí mismo, aun cuando no se ve desde fuera. Es el yo. La autopercepción es su origen; la diferenciación de los otros. El sujeto, en cambio, aparece cuando se desarrolla la experiencia escópica (Elizondo Huerta, 2006) que implica, precisamente, verse desde fuera. En este caso se ve el reflejo de un cuerpo o se escucha una voz radiofónica, pero cuesta reconocer en él al yo. Yo y sujeto no se reconocen en ese cuerpo y es necesario que algo, un tercero, los vincule; la cultura. En el caso del animal silvestre, que se encuentra con un espejo en el bosque no existe ese tercero que le confirme su identidad. Un animal más aculturado como el perro, en cambio cuenta con un amo que se lo indica por varios medios, principalmente su reflejo; el animal ve el reflejo de su amo y realiza la comprensión de la mirada escópica. Al niño le causa sorpresa y maravilla y paulatinamente lo descubre y, a medida que se sumerge en la intersubjetividad, del jardín infantil a la universidad y de la plaza de mercado a la fiesta, va a percibir que esos límites perceptivos son porosos. La sexualidad, por su carácter de fusión, así como la maternidad, son las evidencias más explícitas; pero la protesta, el carnaval o el montaje escénico, pueden decir otro tanto. Sin embargo, de nuevo con Wittgenstein, sabemos que el yo tiene una tendencia solipsista, es decir que, al ser el nodo entre el sujeto y el cuerpo, tiene la creencia de que él mismo es el único sujeto (Groves, 2002) Esto lleva a una paradoja de auto-referencialidad que adolecen todos los sujetos, pues el yo se ha creado para distinguirse del otro, pero debe conceder que el otro también es yo.

El análisis en torno a la historicidad del cuerpo y el sujeto, expuestas párrafos atrás, da como resultado un sujeto roto en pedazos, como lo ilustra Lacan (Elizondo Huerta, 2006) Un sujeto atomizado en fragmentos comunicados, con puestas corporales que varían según el escenario que pisa, el lenguaje o la misma función del nombre. Los sujetos posmodernos son fragmentarios y viven en sociedades fragmentarias, por lo cual la intersubjetividad es conflictiva

y el individuo tiende a encerrarse consigo mismo; el solipsismo se acentúa por demanda referencial; todos los yo quieren ser el yo. La pérdida de la matriz cultural que ofrecía el régimen disciplinario deja al individuo a merced del mercado, mientras lo escinde de los otros. No obstante “Hablar de subjetividad implica hablar de libertad, de elección y, por lo tanto, de una ética” (Elizondo Huerta, 2006, pág 53) y es allí donde vale la pena centrar el concepto.

Puede ser de carácter cognitivo o intuitivo, el proceso de auto-referenciación que produce al sujeto implica un camino ético; si prefiere ser parte del autoritarismo reaccionario ¿Qué implica esto a nivel ético? Si decide ser parte de la estética sexual que se comercia en redes ¿Qué implicaciones éticas se desprenden? En este sentido se trata de posicionarse frente al uso cultural que las ofertas sociales inducen, interponiendo una pregunta. ¿Cuáles son las consecuencias éticas de tal elección subjetiva? O, dicho de otro modo ¿Con qué intenciones involucramos nuestro cuerpo en los escenarios de intersubjetividad? En tal caso no se puede guardar una posición neutra; estamos frente a la ampliación de los derechos humanos o la instauración del totalitarismo. En esa medida estamos hablando de sujetos y cuerpos políticos y de una ética en consonancia.

Pedagogía crítica y subjetividad

Para la pedagogía crítica la educación participa de manera activa en la producción de sujetos, poniendo en práctica un doble rasero curricular; el evidente y el oculto. El currículo evidente u oficial está constituido por las políticas ministeriales, que en Colombia conciernen a los Lineamientos Curriculares, encargados de definir las bases teóricas y conceptuales de cada área, los Estándares Curriculares, que definen las habilidades a desarrollar y los contenidos aproximados, y los Derechos Básicos de Aprendizaje, que especifican los temas según edad y grado. El currículo oculto, en cambio, hace parte de una agenda política que está enmarcada en la

preservación del régimen disciplinario. La escuela presenta muchos de los principios marciales del ejército y devocionarios de la iglesia. Se parte de la asimetría inherente entre quienes enseñan y quienes aprenden, de la autoridad como principio ordenador del ritmo social y del castigo como estrategia legítima de corrección (McLaren, 1995).

Tal repertorio pone en juego unos contenidos mucho más amplios, que son la razón por la cual el conservatismo se enquistó en la educación con tanta insistencia. Tanto para Henry Giroux como para su contemporáneo Peter McLaren, estos contenidos corresponden a la preservación de unos privilegios de clase, género, lengua y raza. (Giroux, 1984) Siendo los Estados Unidos y Canadá su campo de investigación, ambos autores evidencian cómo los conflictos en las escuelas públicas pasan por estas categorías y cómo en las privadas incluso se desnudan para quedar a la vista; así el caso de las escuelas para migrantes italianos o portugueses, que se ven contenidos tras muros y currículo, como en guettos (McLaren, 1988). En este sentido, tanto la disciplina militar como la devoción religiosa están presentes, pero el papel lo juega ante todo el mercado, porque se ocupa de la formación del sujeto justamente fuera de la escuela, a donde el orden formal no llega.

La escuela produce sujetos según su interés político; pero la cultura industrial también, sacando provecho del hedonismo inherente a los cuerpos posmodernos, se ha especializado en diseñar y producir identidades de mercado, que contengan las pulsiones de esos cuerpos y administren su deseo. Según el cambio de coyuntura estas identidades pueden estar al servicio de la ciudadanía guerrera o el mercado sexual; generar arrebatos de consumo en bisuterías, prendas e imagen, producir el ascenso de nuevos ídolos musicales a fin de llevar al paroxismo epiléptico tienen, todos, el mismo asidero; el cuerpo. De nuevo el territorio en disputa corresponde a la misma fisiología corporal, a su plástica, a su inversión de afectos. Cada vez que la rebelión de

sujetos y cuerpos encuentra una filtración para abstraerse del efecto disciplinar, el mercado halla una nueva táctica de encauzamiento al redil. El uso de este deseo en las etapas de crisis capitalista, de crisis de los estados o de colapso social, atañe invariablemente a la gestión del impulso agresor; el cine sobre asesinos seriales, sobre desastres naturales, sobre masacres de adolescentes en la casa junto a un lago, corre paralelo a los bombardeos en Irak, el conflicto en Siria y el recrudecimiento del odio racial en EEUU. Se trata de la cultura depredadora, que propugna por abrochar en un cinturón de control el poder globalizado, pero no logra más que canibalizarse a sí misma. (McLaren, 1995)

Al respecto, McLaren (1995) considera que la respuesta de la pedagogía crítica es un proceso de desencarnamiento-reencarnamiento, que consiste en la entrega de herramientas hermenéuticas por parte del maestro a sus estudiantes, con la intención de que estos identifiquen las premisas depredadoras de la industria cultural, que ellos han asumido voluntaria o inconscientemente, a través de sus identidades de mercado; este proceso de individuación de los sujetos conllevaría una subsecuente crisis que habría de ser llenada con la conciencia de una crisis mayor; la alienación de la cultura de masas y la catástrofe ambiental del extractivismo. Un camino tan arduo, pues implica que los sujetos renuncien a islas psicomórficas de su subjetividad, que evidencia la crisis para ofrecer como reemplazo la crisis, comprende un proceso estético, ético, intersubjetivo y crítico, que necesariamente hallará su aliciente en la reificación; es decir que el eventual reencarnamiento que el sujeto asuma debe ser un reencantamiento del mundo. (Noguera, 2004)

Para McLaren (1988) las disciplinas del cuerpo han sido sobre todo procesos rituales, que inducen conductas, por ejemplo, en torno a símbolos, como ocurre con el juramento a la bandera, frente a eminencias institucionales, como en las formaciones ante el rector como orador, o en

eventos ceremoniales con protocolos de varias horas, como en las izadas de bandera, las olimpiadas escolares o las graduaciones. En estos contextos el ritual funciona como instrumento de moldeamiento de los cuerpos; los obliga a permanecer varias horas de pie, a marchar o a hacer silencio unísono, mediante el manejo de símbolos, figuras de autoridad y códigos morales. Los sujetos que son esos mismos cuerpos alojan su yo tanto en estas conductas inducidas, como en recodos de sus propios deseos que no corresponden a los rituales institucionales; es su fuero interior, que el totalitarismo soñaría con conquistar. Allí están los pequeños gustos personales, la música, los amigos, los vuelos amorosos, tanto como las frustraciones, los complejos, los vacíos; y allí es a donde la industria cultural apunta, a cooptar aquello que los rituales disciplinarios no alcanzan. Como se trata de aspectos tan íntimos del sujeto, se trata de la posesión misma del deseo; los afectos invertidos a este nivel son entrañables y su consolidación remata en la emergencia de islas psicomórficas, áreas de personalidad que remiten a la singularidad específica del sujeto (McLaren, 1988).

Visto de esta manera el sujeto ha perdido su externalidad física bajo el peso de los rituales disciplinarios y su fuero interior frente a la cultura de masas, de la que, por su liquidez, es imposible retraerse, dando como resultado final un sujeto enajenado. El desencarnamiento inicia cuando el sujeto pone en práctica algo que McLaren (1988) llama la contrafase estructural del ritual, por la cual la ritualidad es usada por el mismo sujeto para reapropiarse de su cuerpo y su yo, ponderando nuevos discursos, reinterpretando las narrativas sociales, llevando a la crisis los símbolos y gestando unos nuevos. Sin embargo, la reflexión que considero fundamental en este trabajo es la que aporta la autora colombiana Patricia Noguera, porque traza unas posibilidades pedagógicas que ofrecen al sujeto discursos, símbolos y narrativas congruentes con el estado actual tanto de los sujetos y los cuerpos, como del planeta y el mundo; de esta manera

se restringen los contenidos depredadores del capitalismo, el estado y la pulsión totalitaria sin abocar al individuo al vacío.

Metodología

Previo: Pandemia e intersubjetividad

La presente sistematización recoge las vivencias ocurridas durante el montaje conjunto Lili Blue y sus hermanos, y es sobre eso que se supone debo hablar, pero mi percepción crítica me insta a poner la mirada ya no sobre la dramaturgia o la construcción de los personajes, la escenografía o el maquillaje, sino sobre los cuerpos y los sujetos que se embarcaron en ese proceso; y no es que la obra de Misael Torres no ponga de presente los cuerpos y sujetos, todo lo contrario, sino porque así como para Kundera, nuestro escenario en aquel momento era mucho más amplio y más complejo de entender. Así lo expone Alejandro Kaufman (2020) en su ensayo del 22 de marzo de 2020, Traumas sobre este momento histórico:

Tenemos consciencia de experimentar una situación inédita porque es global y reproduce también las condiciones y narrativas de viejas calamidades que han asolado durante milenios a la especie humana. Sin embargo, aun cuando las palabras de que disponemos son muy antiguas y sus significados crujen en las actuales condiciones, las seguimos usando porque afectivamente discrepamos respecto de lo que ahora entendemos como “real” (pág. 235).

En efecto una de las consecuencias de la emergencia sanitaria denominada pandemia y su medida social, la cuarentena, ha sido la dificultad para denominar a la realidad, realidad. La experiencia no tiene precedentes porque quizá nunca antes la globalización mostró su capacidad

efectiva de manera tan concreta, además, aunque, como señala Kaufman (2020) nos hizo remitir a tragedias semejantes del pasado, en esta ocasión la conectividad, el pánico mediático y las falencias intrínsecas del sistema económico, configuraron una presión psicosomática que pudimos seguir en el día a día, como si de una serie de terror se tratase. El deseo sexual, espoleado por el aislamiento, se convirtió en una industria de enorme rentabilidad; los videojuegos, hasta entonces una afición marginal, adquirieron estatus laboral genuino; las drogas, antes combatidas, prohibidas, repudiadas, se hicieron el aliciente de miles de personas constreñidas por la depresión y la ansiedad.

Lili Blue es cuerpo y deseo, violencia, pánico colectivo y extrañeza; ¿cuántas cosas terribles ocurrieron a puerta cerrada durante la cuarentena? ¿Qué conflictos dormidos despertaron y qué amores rotos retoñaron? ¿Qué pasó con los cuerpos y los sujetos entonces y cuál es su condición ahora, después? “Ese nuevo sujeto, que no es sujeto del psicoanálisis freudiano y que tampoco es un sujeto del psicoanálisis pos freudiano, ¿de qué estará sujeto?” (Sprengelburd, 2020, pág. 97). La distancia indujo a separar, pero la gente quería estar cerca; el encierro impuso la proximidad, pero la claustrofobia lo hizo insoportable: porque el problema con el cuerpo y los sujetos es su relación con otros cuerpos y sujetos, aún en la soledad el problema es, precisamente, la ausencia de otros. La intersubjetividad es nuestro gran problema de fondo.

Sistematizar: Jara, el método; Ghiso, la crítica.

El punto de partida nos lo proporciona Óscar Jara (2011) quien define lo que es una sistematización y estructura un método puntual para llevarlo a cabo y al respecto afirma que se trata de la interpretación crítica de una experiencia educativa, mediante la cual se descubren

motivaciones, lógicas relacionales y en general aspectos que no eran evidentes antes del proceso de reconstrucción. Pero el aspecto más importante es la producción de conocimiento derivado de esos descubrimientos, pues es a través de ellos se halla sentido a la experiencia; este sentido hallado *es* el conocimiento.

En esa medida la sistematización como método “produce conocimientos desde la experiencia, pero apunta a trascenderla” (Jara H, 2011, pág. 4) y entre sus características destacan el hecho de valorar a las personas y sujetos involucrados en tales experiencias y que se complementa con la investigación “la cual está abierta al conocimiento de muy diversas realidades y aspectos” (2011, pág. 4). De estas premisas se desgaja una idea clave y es que la sistematización no se agota en la experiencia ni es deseable que así sea y, como su fin interpretativo es crítico, tampoco está limitada a la realidad hermética de la experiencia, sino que se enriquece con el recurso de analogías que permitan el descubrimiento del sentido al interior de esa experiencia particular.

Alfredo Ghiso, por su parte y al igual que Jara, es un educador suscrito desde la década de los 80’s al CEAAL, el Consejo de Educación para Adultos de América Latina, por eso su mirada crítica siempre ha partido de la informalidad antes que del oficialismo escolar o universitario. En su perspectiva comunitaria la educación formal adolece de múltiples males que producen la sensación artificial de conducir procesos formativos, cuando en realidad existe es una tecno-burocracia que soporta sus evidencias en formatos prefabricados que aspiran a reflejar la realidad pedagógica: En este sentido la tarea crítica no solo es un asunto discursivo del que se habla como de enunciados estériles, sino que debe ser consecuente con la práctica pedagógica; implica desafiar las posturas institucionales que, asumiendo una preeminencia indisputable, suelen establecer monolitos epistémicos.

Por eso “Urge entonces, entre los educadores y profesionales críticos, generar, promover y consolidar formas de construcción de conocimientos que confronten las lógicas del “pensamiento único” que se imponen en proyectos, organizaciones e instituciones sin ninguna resistencia” (Ghiso, 2011, pág. 5) No es solo hablar de criticidad, es ejercerla, porque el problema está allí frente a nuestros ojos y nos interroga con insistencia.

De esta manera, Jara plantea como misión fundamental de la sistematización la interpretación crítica y Ghiso (2011) la argumenta, recordando que se requiere de un conocimiento sobre la práctica que interpele las concepciones, intereses, lógicas, procedimientos e instrumentos para, de esta forma, llegar a pensar en sistematizaciones que se resistan a la estandarización y devuelvan el pensamiento y el protagonismo a los sujetos en sus modos de emocionar, pensar, expresarse y actuar.

De tal manera volvemos a Jara (2011) para que nos ayude a establecer concretamente el procedimiento. Se trata de 5 pasos, establecidos de esta manera:

- A. El punto de partida, que refiere a la participación en la experiencia y a los registros que se tengan de la misma. Para el caso presente yo participé como maestra en formación y actriz en el montaje, interpretando al personaje principal, Lili Blue. Y a lo largo del proceso tomé registro fotográfico, grabaciones de audio transcritas y levanté registro escrito con diarios de observación.
- B. Las preguntas iniciales, que definen el objetivo, delimitan el objeto, precisan los ejes y consideran los procedimientos. Respecto de lo cual lo más importante que debo precisar es que el interés de este trabajo concierne al estudio de los cuerpos y subjetividades de

quienes participamos en el proceso de montaje conjunto y, específicamente, de la manera en que el período de pandemia los pudo haber afectado.

- C. La recuperación del proceso vivido. Este punto se desarrollará haciendo uso de un instrumento central venido del registro levantado durante el proceso, las fotografías, con las cuales elaboraré una narración fotográfica. Esta servirá como detonante memorístico de la experiencia para reconstruir la historia y de esa manera ordenar y clasificar la información.
- D. La reflexión de fondo. Es el momento en que se analiza y sintetiza y en donde por fin se adelanta la interpretación crítica del proceso. Para llevar a cabo este punto haré uso de las dos herramientas restantes que he propuesto para esta sistematización; el lente pedagógico y el entorno de significado. Allí se pondrán en juego los análisis de profundización que buscarían consolidar los objetivos con que se ha dado arranque al trabajo.
- E. Los puntos de llegada. Aquí se formulan conclusiones y se comunican los aprendizajes, de manera que se llevará a cabo un empalme final de los instrumentos de profundización para evaluar el nivel de consecución de los objetivos. Para la dimensión de comunicar se confeccionarán unos cuadernillos fotográficos en formato de guion, mediante los cuales se buscará enterar a la comunidad académica del proceso.

Caleidoscopio

Aprender, de manera reflexiva, implica pues que la memoria y la subjetividad se encuentran; son los primeros en sonar, nos proporcionan la armonía, y su acorde es el conocimiento. Cuando el sujeto vuelve a su pasado y se ve reflejado en él, diciéndose que es él, aprende. Ahora, resulta que esta encrucijada resulta muy provocativa, porque estamos frente al

aprendizaje de la enseñanza y, siendo que esta paradoja *aprender para enseñar* es reversible como *enseñar para aprender*, consentiremos que la palabra *Caleidoscopio* deja de ser solo palabra para convertirse en modelo. Una metáfora metodológica y un símil cognitivo.

Sujeto en clave ética y memoria en clave estética, ambas afianzadas en la concreción vital del cuerpo. Cuerpo es, precisamente, nuestro referente empírico y la sistematización busca aproximarse de la manera más verídica posible a la experiencia de esos cuerpos, pero no solo en su compleción física, sino simbólica: Reflexiva. Un sujeto, aunque es un yo, concede en los demás que también son un yo. Esta verdad crea una percepción fragmentaria del sujeto; hacia afuera, en la intersubjetividad, sujetos somos todos y somos muchos; pero hacia dentro y más en el teatro, podemos ser varios también. Así que, ¿quién es aquel que mira en la memoria al sujeto? Es esta concepción fractal del sujeto lo que ha inspirado el término caleidoscopio y, siendo así, cabe recordar que estamos tras el gorro de Clementis, la enseñanza oculta en esas memorias, el rastro invisible que el olvido no logra borrar.

Caleidoscopio reflexivo es, entonces, una metáfora metodológica, en tanto permite la imagen de un artefacto, piénsese un gramófono visual, que reproduce una grabación antigua, llamada Lili Blue. Y es un símil cognitivo, en tanto evoca la imagen del sujeto fragmentario y la posibilidad de aprender de otros y uno mismo mediante el reflejo de los cuerpos, como cuando danzamos en los salones con espejos. Volviendo a Ghiso

“la sistematización se constituye en una oportunidad reflexiva que permite interpretar críticamente los discursos generados sobre y desde la práctica, trascendiendo la simple descripción, al profundizar el análisis en torno a las lógicas particulares de las experiencias educativas-sociales. Comprender aquello

que configura y da sentido a las prácticas permite generar aprendizajes significativos que aportan al cambio cognitivo, expresivo, emocional y práctico.”

(Ghiso, 2011)

Es un hecho decidido el que el producto final de este trabajo posea un carácter estético y una dimensión metafórica y aún lleve este nombre curioso, pero...

“Independientemente de los intereses teóricos y extra teóricos que guían las propuestas y proyectos de sistematización de prácticas o experiencias educativas, éstas parecerían coincidir en que están referidas a un proceso de construcción de conocimiento que tiene por objeto el estudio de las prácticas y los discursos que, en ellas y sobre ellas, se generan; dando cuenta de contextos y desarrollos, así como de las características de los sujetos que las agencian y de los resultados que se generan. Esta reflexión del quehacer genera una teorización sustantiva, pertinente, que alimenta los diálogos entre actores, los sistemas de gestión de conocimiento y los diseños de estrategias que realimentan y recrean la comprensión, la expresión y el hacer.” (Ghiso, 2011)

Dicho lo cual nuestro director de orquesta ha ordenado su partitura y hace sonar la batuta, en ritmo de cuerpo con clave ética, al trío de cuerdas que se presenta en seguida.

Instrumentación: A efectos prácticos las acotaciones subjetivas aparecerán en la ejecución entre corchetes naranja como lente subjetivo, al interior de los cuales se consignarán, en paralelo a la narrativa, citas tomadas de la obra literaria de Milan Kundera, así como de Wittgenstein para principiantes, coincidentes con los planteamientos planteados en este título.

Semiótica de la imagen y narración fotográfica

Se hace pertinente sugerir el significado de los términos involucrados en el instrumento. *La semiótica* como estudio de sistema de signos, su producción e interpretación, que permite la comunicación entre individuos y la *imagen*, como representación de lo real o imaginario. Expresado en los sistemas semióticos (gestos, imágenes, objetos), esta conjunción responde a *la semiótica de la imagen*, que relaciona lo estético/cultural, el sentido-significado y el signo icónico que orbita según un contexto histórico y antropológico dentro de la perspectiva de los usos sociales de la imagen. Una interpretación más completa, se refleja en las características propias de la *semiótica visual* que integra los avances de lo manual/tecnológico, estático/dinámico además de acoger lo plástico e icónico. Este estándar coincide en el desarrollo del ámbito social, político y cultural, es decir, la relación entre lo visual y cultural es ineludible a una representación social que en una visión del mundo actual difiere y requiere una adaptación de canales sensoriales-perceptivos. (Karam, 2011)

Dentro de las múltiples complejidades de la semiótica y sus canales discursivos, Umberto Eco (2011) hace pertinente un *umbral inferior*, que consiste en diluir los términos significado/significante (Saussure), significado de signo, significante/ significado (Pierce) pues no contemplan los procesos de comunicación visual. Es allí donde se sugiere abarcar la totalidad de los términos, siendo así la semiótica debe ocuparse del estudio de procesos culturales, expuesta como convenciones sociales dentro de la comunicación. Peirce (como se citó en Eco, La estructura Ausente, 2011) “estas ideas son los primeros interpretantes lógicos de los fenómenos que las sugieren y, a la vez, son signos de los cuales son los interpretantes”

Surge entonces la importancia de una delimitación propia de la semiótica visual; s. visual estética (fotografía, pintura, grafiti); s. visual dinámica (el teatro, el cine, la danza); s. función-

signo (objetos utilitarios cotidianos) Esta mezcla de códigos y signos semióticos sufre transformaciones y requiere desarrollo propio de cada conjunción; en la actualidad se contemplan nuevas formas de comunicación. Por su parte interpreta la *semiótica posvisual*, que se visibiliza a partir de la producción cibernética “hiperrealidad” que deviene una transdisciplinariedad y complejidad de argumentación visual, propia de los medios de comunicación (cine, teatro) que representa un mundo permeado de imagen y viceversa (Haidar, 2013).

Por medio de semióticas propias de lo visual, Haidar (2013) sostiene, con relación a lo verbal, que las ciencias deben producir un continuum transdisciplinar que recoja los planteamientos de la retórica moderna y sea sustentable en términos compatibles tanto dentro de la iconicidad (icónico, iconológico, iconográfico, tropológico) como de la retórica (inventio, dispositio, elocutio y actio) de modo que las dos dimensiones se validen mutuamente. Para lograrlo se precisan unas nociones que aterricen su uso: se desarrolla en una situación (contexto); es producida por sujetos, con lo cual asume una naturaleza dialógica, intersubjetiva y emotiva (Haidar, 2013) Allí, el juego tramitado entre lo implícito y lo explícito, refleja la complejidad del individuo relacionado en la intersubjetividad; la imagen evidencia aspectos que lo verbal obvia, porque lo verbal enuncia aspectos que la fotografía encubre.

El tipo de serie fotográfica que se ha de implementar en este trabajo es la serie secuencia, que consiste en presentar un proceso. El factor decisivo en este caso es el cambio a través del tiempo, el transcurso de una acción o el devenir de un acontecimiento (Marín & Ricardo, 2012) Su carácter es diacrónico, pues busca ser la evidencia de cómo evoluciona una situación. Sin embargo, dado que la estructura de la serie secuencial suele ser tan rígida, en el sentido que para mostrar la evolución del suceso debe haber una concatenación entre las fotografías, también es

posible echar mano del FotoDiscurso, en la medida que el cine ha abierto posibilidades de narración no lineal, aún más cuando se aplica a un proceso de tal extensión temporal, como el que nos compete en éste trabajo. En ese sentido para Roldán 2012,

“una secuencia de ideas organizadas visualmente (mediante fotografías) que constituyen una disertación plena, integrada y acabada” pero sobre todo por el hecho de que “una investigación completa basada en fotografías sobre educación y sobre las artes debería ser un FotoDiscurso” (pág. 78)

La razón de lo anterior se consolida cuando vemos que el FotoDiscurso es una disertación, pero este trabajo presenta una narrativa; la serie Secuencia posibilita la narrativa, pero exige cierta rigurosidad procedimental: lo que ocurre pues, es que siendo una investigación pedagógica en artes sobre la que se pretende disertar, el género discursivo elegido es la narrativa, ya no de un suceso ocurrido cuadro a cuadro en un tiempo medible inmediato, sino de un proceso multiforme, polifónico, diverso en miradas y por lo tanto disruptivo. A ello también responde el estilo fotográfico con el cual han sido intervenidas las imágenes, así como el estilo textual, con el cual ha sido intervenido el lenguaje verbal.

Instrumentación: A efectos prácticos las fotografías usadas en la secuencia narrativa serán presentadas bajo un criterio estético de intervención RGB y dispuestas en orden diacrónico por su estilo y por la intención comunicativa de cada segmento narrativo; se han seleccionado 23 fotos de un total de 80, archivo en el cual quedan omitidos también videos de las danzas y algunos ensayos teatrales. Por su parte el texto narrativo acude ocasionalmente a la voz del personaje Lili Blue para poner en contexto algunos de los móviles actorales del montaje, así como la necesidad recurrente de ampliar el trabajo hacia el campo social, por la misma

naturaleza de la obra. Este instrumento constituye pues el cauce del trabajo, sobre el cual los otros tres (Lente Subjetivo, Lente Pedagógico y Entorno de Significado) desglosarían sus contenidos.

Lente pedagógico

La discusión teórica sobre el papel de la educación artística ha sido objeto de estudio desde los años 30`s, a partir de los aportes dados por Herbert Read y Víctor Lowenfeld desde visiones que propenden por hacer de las artes un área que desarrolle habilidades en sí, referidas a lo corporal, plástico y musical, así como contribuya al desarrollo de habilidades asociadas a otras áreas (Motta, 2011). En las Orientaciones Pedagógicas para la Educación Artística, documento emitido por el ministerio de Cultura (2010), se da continuidad a esta concepción, de esta manera se define bajo tres preceptos; primero como campo, en la medida que remite a la cultura y no se agota en el contexto escolar, sino, antes bien, permite que este se conecte con la cultura de la que tanto el sujeto como la escuela, hacen parte. Segundo, como área al interior de la escuela, lo cual le proporciona autonomía disciplinar, dado que se le tiende a usar como materia auxiliar de otras áreas, pero no posee valor en sí misma o se le practica sin fundamentación teórica, técnicas o práctica. Tercero como dimensión del crecimiento humano en tanto amplía las aptitudes creativas y de apreciación estéticas, y tiene la misión de:

Expandir las capacidades de apreciación y de creación, de educar el gusto por las artes, y convertir a los educandos en espectadores preparados y activos para recibir y apreciar la vida cultural y artística de su comunidad y completar, junto a sus maestros, la formación que les ofrece el medio escolar (pág. 16).

En este sentido nuestro lente pedagógico buscará enfocar las prácticas didácticas que distingan estos tres ejes, pero además distinguir aquellas que propenden por la formación artística en la licenciatura, en tanto fundamentación sobre las técnicas, historia y habilidad, por un lado; y aquellas que propenden por la enseñanza de estas, es decir la dimensión que enseña a enseñar. Al respecto Ghiso (2011) nos dice que:

Las narrativas y reflexiones sobre el quehacer originan cambios radicales en la manera de entender y explicar la práctica, en su apropiación y expresión, en los modos de sentirla y apreciarla, y en las capacidades de actuación; son, sin duda, transformaciones necesarias para modificar las relaciones a través de las cuales se configuran sujetos de la experiencia.” (pág. 7)

En esta óptica y según el documento que hemos citado, Orientaciones Pedagógicas (2010), el sujeto en formación artística pone en juego tres competencias; la sensibilidad, la apreciación estética y la comunicación, cada una de las cuales se ponen en juego a lo largo del encuentro didáctico:

El primer ámbito que el docente debe reconocer para abordar el desarrollo de competencias en la Educación Artística es la subjetividad del estudiante. El mundo interior y el entorno familiar de un niño determinan en primera instancia el desarrollo de las competencias específicas. Permitir al estudiante la exploración de su propia dimensión tiene como finalidades la auto identificación y aceptación, la comprensión y significación de sus vínculos afectivos, el conocimiento de sí mismo, la valoración de sus actitudes y expresiones, el fortalecimiento de su autoestima, la comprensión y regulación de sus sentimientos y emociones, y el desarrollo de su propia conciencia corporal. El docente en

Educación Artística debe, como reto permanente, tener en cuenta el universo propio de cada estudiante (pág. 55)

Por otro lado, este mismo sujeto está enmarcado en una cultura y acude al encuentro educativo con otros sujetos. En esta medida el MEN (2011) considera que:

La exploración que hace el estudiante del contexto propio de las prácticas y productos de las artes y la cultura a nivel local y universal: la comprensión de su historia, del ámbito social en que se desarrollan, de sus finalidades y de su relación con otras áreas y campos del desarrollo humano. Al cultivar la dimensión social, el docente pone al estudiante en condición de comprender y encontrar significado en los diferentes modos colectivos de expresión mediante los cuales las artes se apropian de la realidad y la transforman (pág. 56).

Como ya hemos apuntado antes, es en la intersubjetividad en donde yacen nuestros problemas, en el encuentro con los otros y en cómo la dimensión subjetiva acontece, se desvirtúa o consolida, es decir, donde reluce su verdad ética. Pretendemos pues, que un sujeto educado en estas dimensiones es un sujeto ético y, de no serlo, o la premisa es falsa y las artes no están en tal capacidad, o la formación ha fallado sin alcanzar su objetivo.

Instrumentación: A efectos prácticos los análisis pedagógicos aparecerán en la ejecución entre corchetes verdes, al interior de los cuales se consignarán, en paralelo a la narrativa, las reflexiones correspondientes a los conceptos postulados en éste título.

Las declaraciones verbales y el Entorno de significado

A efectos de la sistematización, el uso de las declaraciones verbales y la configuración de un entorno de significado, cumple la labor de propiciar la ampliación y extensión de la mirada sobre los hechos; la narrativa, que comprendemos como el material a ser analizado, será sometido a la intervención de dos instrumentos, el presente de los cuales tiene como fin ampliar la óptica investigativa al campo de la contrastación, ya que, según Ghiso (2011):

La comprensión y valoración de estas narrativas están mediadas por el diálogo, los encuentros cara a cara o virtuales entre las personas, y propician la interpretación de los diferentes relatos a través de la comparación, contrastación, validación y tematización de la información; permiten procesos de ampliación y complementación, así como el desarrollo de mapas narrativos en torno a tiempos y ejes problemáticos que anudan la práctica (pág. 6)

El concepto entorno de significado nace dentro de la lingüística, específicamente su disciplina pragmática, que busca responder a las funciones vivas del lenguaje en contextos de uso social. Tal premisa llevó, como era predecible, a buscar herramientas dentro de la etnografía, la base de campo más aterrizada de las ciencias sociales, de modo que posteriormente la misma antropología cosecharía los frutos obtenidos de aquella maniobra epistémica. (Harris, 1982)

Como sustenta Harris (1982) quien puso en escena el concepto fue Kenneth Pike, quien, partiendo de una distinción fonética y fonológica de los actos lingüísticos, acuña las voces “Emic” y “Etic”. Gracias a su aporte, corrientes antropológicas posteriores, entre las cuales el materialismo cultural es la más relevante, pudieron validar su recolección de datos sobre la existencia de productos verbales que podrían ser sometidos a análisis y sistematización; el punto era hallar los vértices categoriales con los que las

muestras lingüísticas fuesen genuinas, no viciadas por la interpretación del observador, disolviendo la dicotomía, sujeto-objeto. Emic y Etic son abreviaciones apóstrofes de los términos *Phonemic* (Fonémico) y *Phonetic* (Fonético) que se refieren a dos ámbitos opuestos del lenguaje. Lo fonético se establece sobre la existencia de emisiones verbales físicas, que pueden tener sentido, es decir ocupar un lugar semántico dentro del universo de significado de una lengua, o carecer de él, es decir poseer existencia física como onda sonora, pero no responder a constructos gramaticales establecidos.

En ese sentido las recolecciones de campo que registran las voces de los actores que participan de un contexto social son rigurosas e imprescindiblemente fonéticas; poseen carácter sonoro, propiedad física y corresponden al universo de significado dentro de una lengua. No obstante, Pike sabe de antemano que el lenguaje no se constituye solo de las enunciaciones físicamente producidas, sino que existe una dimensión en la que ocurre como pensamiento. Esta dimensión de la lengua discurre en la mente de los hablantes y es imposible de verificar empíricamente, pues no existen instrumentos que la evidencien de manera positiva, salvo por los medios de contraste clínicos que muestran la actividad cerebral en los hemisferios donde se produce la sinapsis entre neuronas.

La contradicción permanente entre lo que el actor declara verbalmente y lo que ocurre en su dimensión fonémica es, para Pike, la misión que el investigador toma por su brújula. El individuo interrogado puede mentir, relativizar, omitir, olvidar, encubrir, ignorar, confundir, un sinfín de desfases que pueden pasar inadvertidos para el observador; de la misma manera el observador puede confundir, omitir, ignorar, encubrir, etc. Lo que el actor piensa o no piensa; discernirlo es su trabajo. Porque, al ser inaccesible el pensamiento, lo único que resta es la sistematización de los registros; en una lectura a la luz de evidencias contrastantes, haciendo uso

de la inferencia analítica. El entorno de significado pues, se refiere a la síntesis aproximativa respecto de lo que los actores piensan, según sus declaraciones, como resultado de esa sistematización (Harris, 1982)

Instrumentación: A efectos prácticos las voces de los actores involucrados en el montaje aparecerán en la ejecución entre corchetes azules, al interior de los cuales se consignarán, en paralelo a la narrativa, las enunciaciones obtenidas mediante entrevista y recogidas en la bitácora, coincidentes con los conceptos postulados en éste título.

NARRATIVA FOTOGRÁFICA

Tema: Teatro callejero danza/teatro.

Conflicto: Violencia.

Personajes: Hermana Mayor y Menor, Medio hermano, Ciego, 2 Mujeres hetairas, Periodista, Mujer habitante de calle, borracho, Bailarina break dance, Hombre misterioso, Lili Blue.

Síntesis:

Esta historia es la creación de 7 integrantes que desarrollan en la asignatura montaje en conjunto la obra de teatro callejero Lili blue y sus hermanos del dramaturgo Bogotano Misael Torres, explorada, interiorizada y creada en la Universidad Antonio Nariño que se/y visibilizo su producción en el centro de la ciudad de Bogotá en el teatro Teatrova, en el año pos- pandemia 2022. Una historia que cuenta la violencia vivida por tres jóvenes hermanos, que nos muestran un entorno de competencia en un símil de condiciones, donde la puesta por el amor lo pierde todo.

Acorde al contexto;

Vestuario: Se elige ropa holgada, Hopper, ropa rasgada con deterioro por el tiempo.

Escenario: Calle de luces

Utilería: Separadores UAN, silla larga, lámpara, hula, botellas y banco.

Música: Incidental, Merengue, Break Dance.

Danza: Partitura de movimientos, merengue, coreografía break.

Acotación: Narrada a partir de la voz de su protagonista Lili Blue representada por Jenny Vanegas en este caso escritora y futura maestra. Esta narrativa va acompañada de fotografías, entorno de significado y pedagogía, a partir de un lente subjetivo. Una creación colectiva de múltiples saberes que nutre el proceso de futuros maestros artistas.

“El problema no es que la gente recuerde por medio de las fotografías, sino que sólo recuerde las fotografías”

Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*. (Tejeda, 2006).

Figura 1
ASCENSO UAN



Este relato inicia, conociendo quizá su final. En Bogotá, justo en el centro de la ciudad, la carrera séptima se siente aun desolada y temerosa, el covid-19 ha hecho de las suyas con la sociedad. El ambiente emana una disipación de transeúntes, universitarios y vendedores ambulantes, no se sabe cuándo vuelva a ser latente su sonido auténtico y peculiar. Dentro de mí, habita la incertidumbre, quizá la ansiedad de conocer los nuevos cuerpos con los que realizase una creación colectiva, cada uno ellos con un mundo alterno repleto de saberes. Eso es lo único que sé, de lo único que estoy segura.

INT. AUDITORIO, un inicio - NOCHE

Llevo tapabocas, pues aún se mantienen las reglas de sanidad y desconocemos si vuelva el aislamiento, mientras tanto, parece ser que una cobertura de 3 capas sobre el rostro es suficiente. El reloj del Tiempo marca las 5:56 PM, apresuro el paso, ya voy tarde. Al ingresar por la puerta grande de rejas negras de un edificio de siete pisos nos sumergimos en un mundo de creación y exploración artística continua, es allí en la sede ibérica de la universidad Antonio Nariño donde ocurre la magia de la creación.

Es febrero del 2022, esta vez la cita es el sexto piso, la noche hace de las suyas y juega con el silencio de los corredores. Al llegar, desconozco quien está dentro del auditorio, la puerta se abre con facilidad y se cierra con la misma fuerza de un gancho con resorte. Los cuerpos asistentes de este encuentro nos identificamos dentro de particularidades, pues todos se encuentran en formación hace más de cinco semestres, venimos de una cuarentena de casi dos años, inscribimos una misma asignatura, montaje en conjunto.

Al ingresar, se sugiere una espera de algunos minutos, mis compañeros la mayoría trabaja así que todo parece ser sobre el tiempo. Llegan las 6:10 se realiza la presentación del grupo en montaje

2022- 1. Somos 7 integrantes conformados por seis mujeres y un hombre, nuestros maestros Fabio Pedraza (Teatro) y Martha Jiménez (Danza) quienes acompañaran el proceso creativo de los estudiantes en curso, se presentan.

Entorno de significado: Martha J, Desde muy pequeña, desde los 12 años empecé a bailar en grupos profesionales que hacían circulación por todo el país y allí llegué a conocer la disciplina de la danza, me enamoré de ella. En Colombia no existía a nivel profesional ninguna licenciatura. Mientras tanto estuve estudiando inglés. Y a los 2 años afortunadamente, le ofrecieron a mi madre que era también maestra, la licenciatura y ella me escribió y empecé a estudiar en la Universidad Antonio Nariño, la licenciatura en danzas y teatro. Paralela al estudio estuve en academias como la Trinia Cavelius estudiando danza contemporánea con Carlos Jaramillo tomando clases. También con Katy Chamorro en la Universidad Nacional, y ya siendo licenciada posteriormente comencé a bailar con el Grupo de danzas del Patronato Artes y Ciencias que dirigía Libardo Lozano Vega. Allí me retiro porque ya estaba yo en embarazo y no volví desde allí a bailar, pero desde que estaba estudiando en la Universidad empecé a trabajar como docente, primero en el Colegio Cooperativo del Magisterio de Cundinamarca. Luego ya siendo docente comienzo a trabajar con la Secretaría de educación del distrito, con la Universidad Antonio Nariño y dando talleres de cultura, con un programa CREA que recorríamos todo el país capacitando bailarines empíricos, y también daba clase en algunas casas de la cultura y cajas de compensación. Llevo 35 años impartiendo clases en básica primaria, secundaria y media, en educación artística y en la Universidad Antonio Nariño dando clases de pedagogía y también de la disciplina en danza. También fui docente de 2 especializaciones que tuvo el programa, que fue una en artes escénicas y otra en juegos coreográficos.

Entorno de significado: Fabio P, Bueno, yo me gradué en el 2015 soy titulado maestro en artes escénicas con énfasis en dirección teatral de la universidad distrital (ASAB), desde el 2011, trabajo como asistente en la agrupación Polymnia Teatro, que este año (2023) ya cumple 26 años de trabajo en Bogotá. De un momento a otro empecé a hacer reemplazos, yo no quería ser actor, yo había decidido ser director porque no me gustaba la actuación me gustaba más como la parte de poder imaginar los espacios, las escenas, las obras, como la mente creativa. Pero digamos que la vida me fue llevando por la actuación y en el 2015 pues dirigí mi primer montaje dentro de la agrupación, que fue mi montaje de grado. En 2014, dirigí “Orgía” de Pasolini y en 2011 fue Parejaabierta de Darío Fo. A finales del 2014 habíamos creado un espacio dentro de la Universidad que hasta hoy existe, que es el semillero de investigación cuerpo testimonio de dramaturgias emergentes. Un poco buscando abrir espacios que no siguieran esa línea tan clásica de la creación teatral. Entonces, pues encuentro un espacio dentro del semillero, muy chévere porque empecé a explorar el performance, yo conocía muy poco el performance y como que le empecé a meter y fue como me explotó la cabeza, fue como esto era lo que yo he estado buscando. Me fui a Argentina a estudiar la maestría en performance. Me encuentro con un País con un circuito cultural muy fuerte, con muchísimas agrupaciones, muchísimos eventos, muchísima gestión, gestión que no pasa por lo económico que eso me gustó, me gustó mucho como que prima más como el deseo del querer hacer y pues en la maestría hubo mucha producción, recuerdo que hubo un año o un semestre como que alcancé a hacer, no sé cinco performances en un mes. Vuelvo en el 2019, hayreingreso a Polymnia y desde ese momento hasta ahorita ha sido como un proceso, creo yo como de reconciliación con el teatro, reconociendo mi lugar de enunciación, cómo y qué es lo que a mí me interesa.

Se concierne las necesidades de creación de la asignatura en curso, pues se hace primordial un enfoque hacia la tradición que integre la danza y el teatro además del libro de dirección, donde irá contenida cada característica de la obra (dramaturgia, personajes, escenografía, partitura movimiento, vestuario, iluminación) y como resultado final expuesto a escena, su gestión y producción.

Al iniciar se realiza la lectura individual de dramaturgos colombianos, arrojando la elección de una obra que coincide con la elegida por la asignatura Carnaval, que dentro de la UAN se caracteriza por estar vinculada a la festividad.

Esta similitud, es nuestro primer conflicto, pues ninguno está de acuerdo con ceder la dramaturgia al otro grupo, así que es Fabio quien toma las riendas y decide explorar una de las dramaturgias expuestas al momento de la selección.

Lili Blue y sus hermanos de Misael Torres, al ser una de las opciones más acordes a lo festivo y a la tradición en contexto empieza a ser pensada como creación, sin embargo, yo no me encontraba totalmente de acuerdo con esta dramaturgia, necesitaba algo que mostrara más acerca de lo que se vivía en los barrios populares. Es entonces cuando propongo “El encanto de lo póstumo (Garzón Vélez, 2019) que expone dentro de su narración la naturalidad violenta de nuestra sociedad, demostrando desde la raíz ese ámbito que se sostiene en la cotidianidad y en la familia, siendo una dramaturgia provocadora e innovadora. Además de ser una dramaturgia a partir de una analogía del plomo.

Aterrizo a través del diálogo, la violencia; desde la familia, la indiferencia, como negocio, la iglesia, la política, quien se inmiscuye dentro de la misma resolución de conflictos. Una realidad que no es ajena a ningún transeúnte en la ciudad de Bogotá.

Lente subjetivo: Considero pertinente referirme a la Levedad del ser” Muss Sein- tiene que ser. Es konnte cuch anders seins – También puede ser de otro modo” (pág. 41) ya que una de las ventajas del error o el conflicto dentro de la creación es que da paso a una nueva exploración, en forma, contenido y expresión.

Elegida la dramaturgia ya no hay vuelta atrás, un arduo viaje da inicio, donde cada uno es consciente del rol como actor/ danzario, maestro en formación, y estudiante. No existe un director ni algo establecido.

En una creación colectiva el desacuerdo entre los participantes suele ser constante y complejo por ello concierne una organización y comunicación asertiva. Es allí donde se da solución de la mano de la ejecución del Libro de dirección, en este caso entendido dentro de la licenciatura como la recopilación del arte escénico de una obra que acoge los diferentes ítems involucrados como lo son la dramaturgia, la danza contenida en las coreografías, el maquillaje, vestuario, diseño sonoro, escenografía, iluminación, gestión y producción.

Al conocer lo anterior la maestra Martha nos realiza una introducción a la creación de este Libro, donde cada uno según su experiencia y saber elige uno de los ítems mencionados haciéndose responsable, a su vez representante del mismo, esto último no quiere decir que cada uno elija a su conveniencia según su apartado. En congruencia, en estos diálogos de desacuerdo surgen nuevas posturas entorno a la creación y al como cada uno imagina, por eso los demás integrantes de forma armónica deben a portar de manera propositiva, opiniones, críticas constructivas o puntos de vista, a según de lo que se esté trabajando, es allí donde el responsable es quien toma la decisión teniendo en cuenta la opinión de otros en articulación con la de sí mismo.

Figura 2
Atardecer UAN



Entorno significado: Cristian O. intento dar el punto de vista y pues las compañeras muy pocas veces escuchaban, siempre era primordial el punto de vista de cada una y era complejo escuchar, entonces un poco triste en esa parte diciéndoles que podría estar bien, que podría estar mal, si se disponía más que todo a discutir en vez de realizar una acción que es como realmente se debe hacer, y cuando se proponía una idea era primordial el gusto y más el gusto personal que realmente la coherencia que se estaba haciendo, intentaba explicar cuando daba un punto de vista el por qué, con qué acciones y con qué argumentos se estaba haciendo pero pues no se tomaba muy en cuenta y solo daban respuestas básicas.

Cristian Ortiz: Diseño Sonoro. **Gabriela Asencio:** Vestuario. **Nayath Ávila:** Coreografía y planimetría. **Daniela Lagos:** Dramaturgia. **Carolina Pinilla:** Gestión y Producción. **Dayana Hernández:** Libro de dirección **Jenny Vanegas:** Escenografía e iluminación.

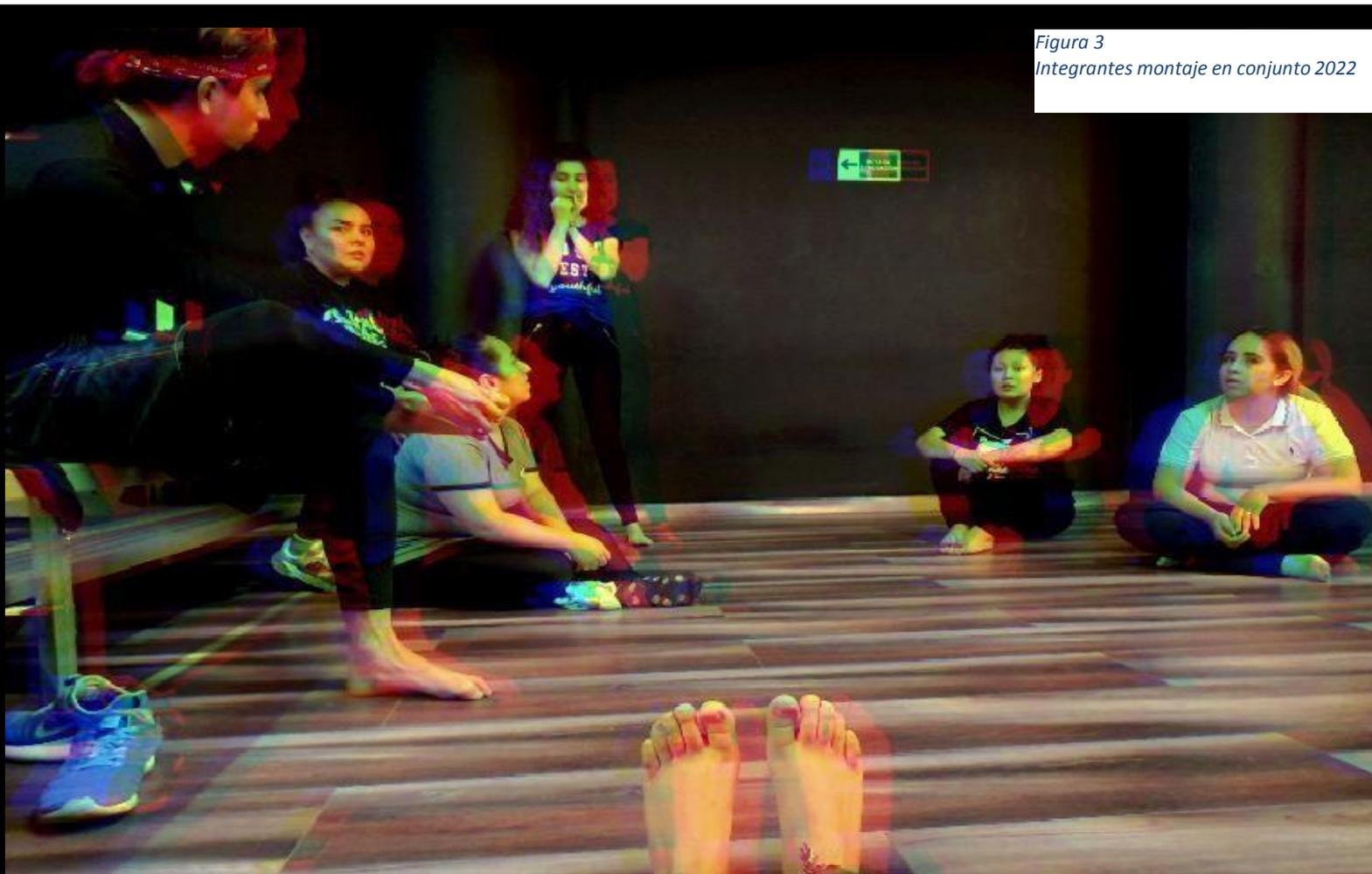
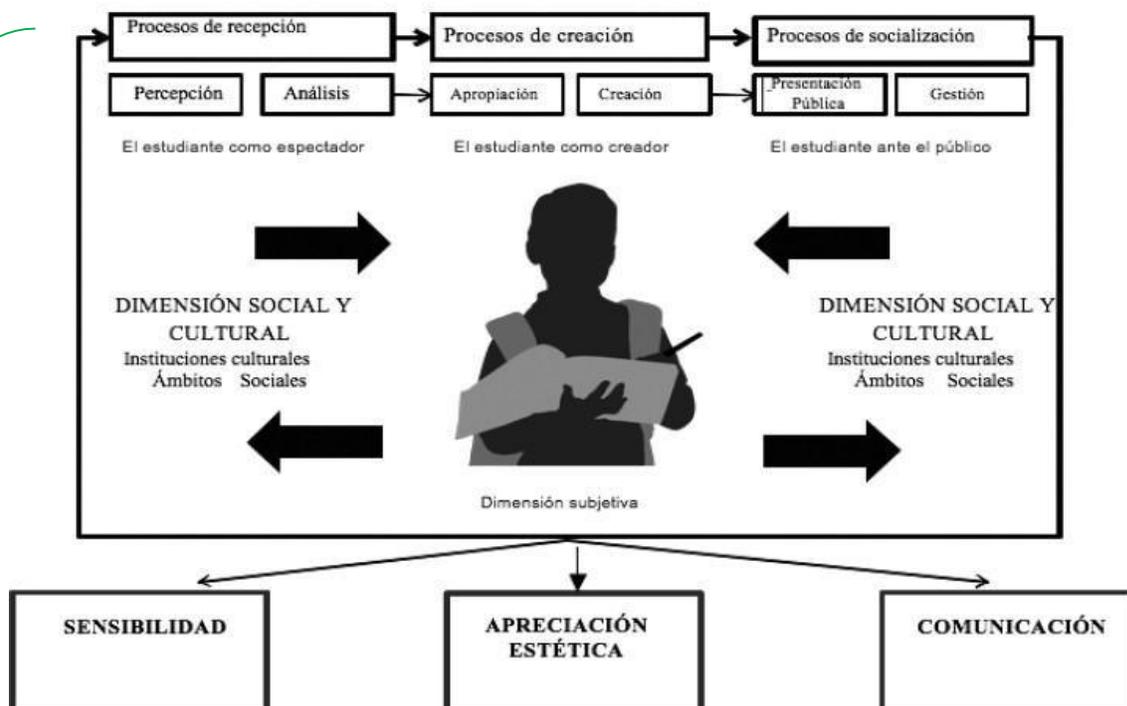


Figura 3
Integrantes montaje en conjunto 2022

Lente subjetivo: De la levedad del ser, “lo que ocurre necesariamente, lo esperado, lo que se repite todos los días, es mudo. Solo la casualidad nos habla” (pág. 56) Dentro de la creación hablan más los conflictos que los aciertos, al requerir soluciones optimas, entran en juego las opiniones y disputan con lo imaginado o convenido por los maestros en formación. Lo que pasaba con la mayoría de estos encuentros en discusión era que ninguno deseaba escuchar, y existían sin sentidos con respecto al contexto de la obra. En la comunicación, no se acallaban voces, se mutaban ideas fuera de contexto con lo convenido en anteriores encuentros, pues si no se hacía de esta forma se corría el riesgo de volver al principio todos los encuentros.



(OPEA, 2010, pág 59)

2. INT. MEZZANINE, un despertar del cuerpo – NOCHE

Al fondo de la entrada principal, luego de pasar por Bienestar universitario y el gym, se observa un salón con puertas de madera, el piso en baldosa con un tablero en la pared del fondo.

Todo el grupo ingresa, nos sentamos en mesa redonda a disposición de la agrupación “V PERROS” ganadora de una beca distrital que nos espera con una proyección, que integra lo visual con lo corporal acogidos a un texto sensible como lo son las problemáticas sociales y ambientales. Al terminar la observación y escuchar su recorrido uno de los ‘perros’ comparte un taller que busca la sensibilidad como exploración del cuerpo y la mirada pensando en colectivo.

Lente pedagógico: Sensibilidad, la disposición humana reflejada en la afectación, privada y pública, que implica una movilidad en la producción cultural y artística por los objetos elaborados por los seres humanos (OPEA,2010, pág. 27)

La creación a partir de una proyección de puntos en el espacio con el fin de realizar movimientos con enfoque visual que expresen intensiones o emociones evocadas por cada individuo, una exploración que denota diversos sentires en encuentros con otros cuerpos presentes permitiendo la creatividad desde movimientos acoplados en el danzar.

Lente subjetivo: Triada sostenida por un cuerpo y un rostro inseparable el uno del otro. Cuerpo y subjetividad (2007)

Luego de la pandemia, el encuentro de cuerpos denota diferentes posturas con respecto a su expresión, exploración y expectativa. Un enfoque introspectivo y extrospectivo nos ancla al movimiento con otros, no solo a forma de danza o actuación si no a la vida contenida y su cotidianidad. Pesada desde la conjugación de diversos talentos a fin de un mismo objetivo, guiado e incorporado de nuevo a trabajar en colectivo.

El despertar del cuerpo luego de la quietud, así nombre este encuentro ya que se pone en énfasis la mirada como punto de partida, a donde deseo llegar y que pretendo transmitir. Esta noche vimos en exposición directa de la memoria corporal, su trabajo en colectivo y el desarrollo cognitivo desarrollado a través de la experiencia de otros.

Entorno de significado: Nayath. Debo admitir que no me acuerdo muy bien si todos llegamos mal o bien. Yo sé que personalmente yo llegué mal, llegué fuera de forma ¡Sí! pues digamos que físicamente mal, entonces fue difícil. O sea, sí de por sí para mí como anteriormente ya lo mencioné era difícil la exigencia física, el trabajo corporal en este momento lo era el doble, porque si ya había como adoptado algunas cosas, algunas mejorías en cuanto ese proceso, y se me quitaron totalmente en pandemia. Era como empezar de cero entonces siento que sí fue bastante impactante para mí mental y físicamente regresar de la pandemia. Y pues darse cuenta en qué posición estás y que desde esa posición tienes que avanzar pronto. Y con lo que tú tienes con las capacidades y con las habilidades que tú posees aportar al montaje entonces fue bastante complejo.

El sedentarismo se tomó la mayor parte de los cuerpos, el contacto constante con la luz de la computadora, los horarios exentos de trabajo virtual, el espacio reducido de los hogares, las tensiones de convivencia, los horarios de sueño cruzado, esto y muchas cosas más influyeron en esta creación, este reencuentro de creadores, de otros con otros, ese des-acostumbramiento de lo sensorial ante el tacto, el olfato, la vista hasta la comunicación, la forma de expresar las ideas y algunos de contenerlas.

Lente Subjetivo: El montaje en conjunto en especial, es de trabajo autónomo como lo refiere el Contenido programático de la UAN, esta asignatura suele verse al final ya que en su desarrollo afianza saberes acogidos a largo del programa, es una experiencia práctica y teórica, ya que permite

Figura 5

Auditorio UAN 9:00 pm



de ser pensado en función autónoma y pedagoga, pues cierto es que existe guía e intervención de los maestros a cargo, pero como lo mencione antes el trabajo es autónomo (en colectivo) El cuerpo, uno de nuestros principales instrumentos como artistas, humanos, maestros... no se queda atrás en su autonomía dependiente del sujeto.

A fin de responder a este despertar, los juegos teatrales son parte de nuestros ensayos, pues nos concentran, allí se evidencia la variedad de disciplinas que se pueden implementar al ser artistas creadores.

Entorno de significado: Martha J de la mayoría integrantes yo me acuerdo del curso de montaje conjunto 2022-1. Debido también al confinamiento y también al trabajo autónomo y de pronto de disciplina de algunos de ellos. Encuentro unos cuerpos que le falta mucho más entrenamiento y mantenimiento, y entonces este aspecto no les permite realmente innovar en sus propuestas individuales y colectivas. Y de pronto se tiende a reiterar y a presentar lo mismo. Entonces yo pienso que ahí está la labor de nosotros, de insistir, de provocar, de que hay que hacer una búsqueda y no se puede quedar solamente en la propuesta, sino andar mucho más allá.

Formas de leer el cuerpo;

Lente pedagógico: Fabio, como que siempre me gustó mucho la apreciación teatral, la percepción teatral, la crítica teatral, la formación de espectadores. Entonces como que me interesa hacer lecturas profundas, como cuestionarme muchas cosas y así mismo lo hago en las clases. Entonces yo trato de tener siempre como esa mente creadora, de decir OK cómo estamos trabajando

ocasionalmente, estamos trabajando el espacio, los cuerpos, el peso, la respiración, la voz. Uno como que va tratando de enlazar qué ejercicios pueden contribuir al proceso creativo.

Figura 6
Juegos Teatrales



INT. AUDITORIO experiencia / práctica – NOCHE

La experiencia y el saber del individuo como voz activa dentro del proceso creativo. A modo de intervención pedagógica, cada uno de los aprendices desarrolla la planeación del inicio de la clase, para así poner en práctica su trascurrir pedagogo, a partir de un calentamiento que concentre y conecte al grupo para iniciar la creación, algunos desde la danza tradicional, otros desde lo urbano, desde el afro, desde juegos teatrales y yo desde un acercamiento a la danza contacto. Se evidencia las diferentes disciplinas que puede abarcar un maestro creador.

Entorno de significado: Marta J, la formación de los estudiantes de la licenciatura en un trabajo multidisciplinario donde nos debemos acercar a lo que es la interrelación del curso y donde se tiene en cuenta los saberes que se traen de los semestres anteriores. Y se hace fundamental desarrollar todo lo que son los espacios académicos donde el estudiante pone en práctica toda esa parte que ya tiene, todo ese bagaje y debe tener una perspectiva crítica, es un trabajo práctico, lógicamente con un soporte teórico fuerte que emerge de todo lo que tiene que ver con las prácticas artísticas y pedagógicas de su entorno profesional.

El calentamiento es dirigido por mi hermano Cristian, ese que dice estar enamorado de mí y no comprende la dimensión de nuestro parentesco.

Entorno de significado: Cristian O, en cuestiones de exigencia física lo considero excelente me encanta estar en forma, cuando hablan de acondicionamiento físico soy uno de los primeros que dice vamos de una porque me parece algo súper importante los actores, actrices y bailarines principalmente tener una buena condición física para ejercer su proceso, si no se tiene una buena condición física en momento de realizar movimientos puede causar ligeros y graves accidentes, solo con un movimiento mal dado y si no se calienta y si no se genera esa condición.

Una vez que el cuerpo y mente entran a disposición, la identificación y deseo parten a ser básicos en la elección de personaje. Así que se realiza una lectura en colectivo, siendo de forma dinámica la elección de dichos semejantes. Por mi parte, yo sabía que soy Lili Blue y podía ver en mi entorno un acople de familiaridad en mis compañeros.

La mejor forma de solucionar el asunto de la personificación, es un acercamiento a la primera escena a modo de audición, que consiste en tomar parte de la dramaturgia e interpretarla, siendo los actores participantes quienes realizan la elección según mejor les parezca, claro que siempre hay alguien que resuena con lo que uno desea o es.

Lente subjetivo: Si una persona se siente aludida, intrigada, de buen humor, temerosa y quizá conmovida, aseguramos que tiene alma. Los gestos y reacciones compartidas son de fundamento al lenguaje en conexión con el discurso del alma.

Solucionado el tema de identidades, para la hermana menor, 'la monita', es súper sencillo desarrollar el léxico, ya que desarrolló sus prácticas en un colegio de bajos recursos. Para la mayor, es complicado, pues tiene un modo de hablar heredado nuestra madre. El medio hermano se adapta con facilidad, aunque es un borracho peculiar. Las hetairas se mostraron cómodas frente al contexto tan fuerte que esto conllevaba. El periodista hace una pequeña intervención mientras que el sujeto misterioso, quien es ilusorio dentro de la obra, se toma el papel demasiado enserio, tan enserio que es notoria su ausencia en la mayor parte de los ensayos. Yo, al ser la única que lo veía según la dramaturgia, me afecta directamente pues no tuve más de dos ensayos con este personaje, su presencia era intermitente, los encuentros no se llevaban a cabo y nuestra danza nunca se realizó, aquí radica el error de dos, por su parte está claro, por la mía el no insistir y estar quizá un poco más pendiente de su proceso en desarrollo conmigo.

Se debe pensar una solución a esta posible problemática. A la inasistencia, e inexistencia de práctica de la mayoría de las escenas, calentamientos o diferentes hallazgos dentro de la creación sin uno de los integrantes, pues esto nos hará ir un paso atrás cada encuentro.

Figura 7
Hombre Misterioso

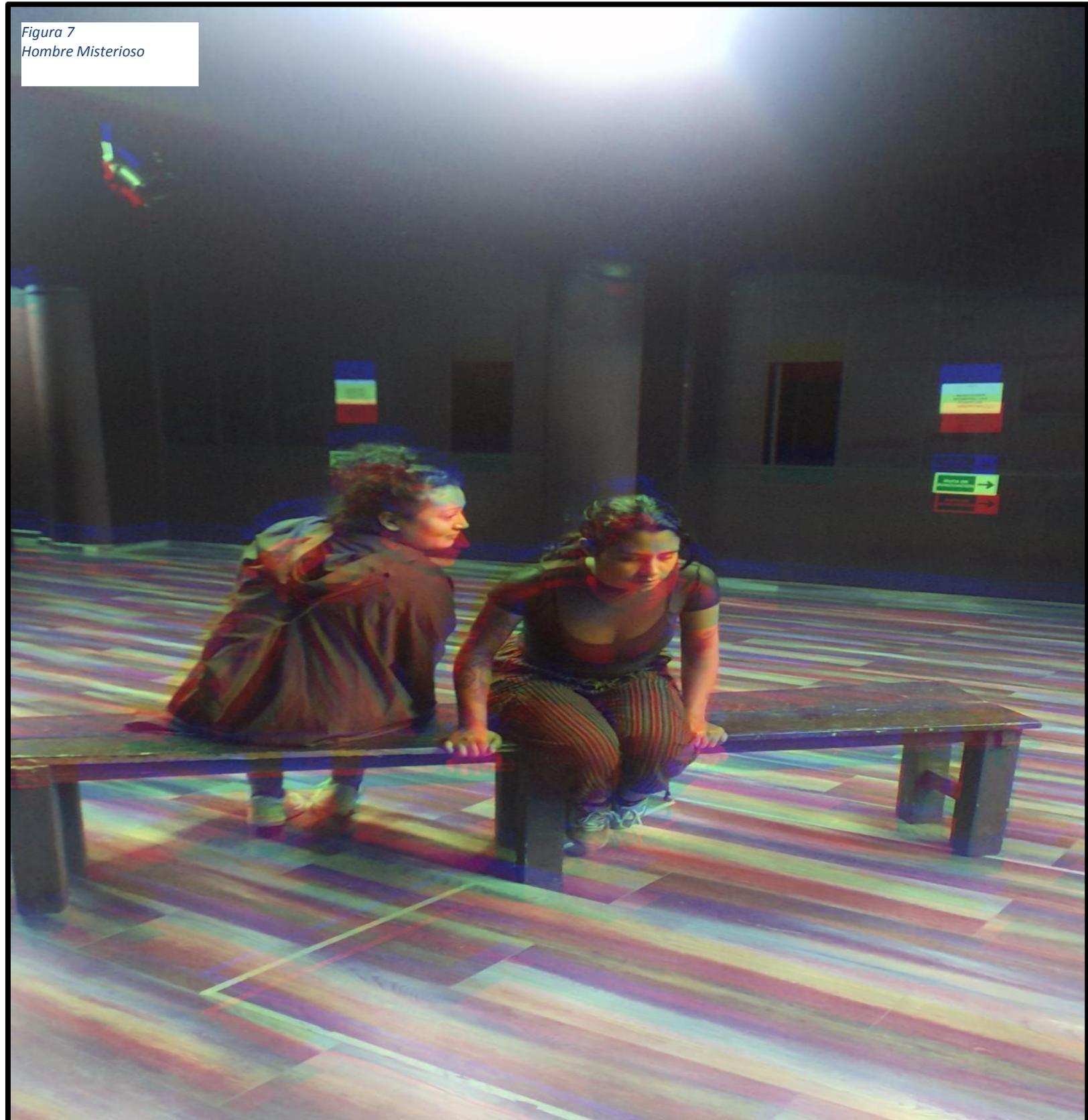


Figura 8
1/4



Mi hermano, medio hermano, el adoptado;

Entorno de significado: Cristian O, yo tuve dos roles el personaje principal fue *el hermano* de Lili Blue hermanastro básicamente en este caso era un hermanastro enamorado de ella. Al ser hijo de otra madre entonces había un conflicto con los otros dos hermanos y pues sentía una atracción sexual hacia Lili Blue, la miraba con envidia celos y quería controlarla todo el tiempo quería intentar ser romántico pero el entorno el cual ellos vivían pues no lo permitía hacerlo. El segundo personaje un poco más corto fue *un borracho* directamente en el cual es un personaje por así decirlo común. Visto comúnmente en las calles saliendo de un bar en una zona específica de la ciudad en la cual cerca hay entornos de mujeres que prestan sus servicios de compañía y él saliendo recorre las calles con su botella de aguardiente y sin un solo peso y dando un interludio a la obra para pues poder continuar con la escena

El ser que todos ven y aun así es invisible por su aspecto y olor, ese es el hombre con espada de madera y una de las mujeres de vida alegre que hacen tan joviales su labor;

Entorno de significado: Nayath A, desarrollé un *habitante de calle, una prostituta y una bailarina de Urbano*. Y ya en la parte de producción del libro de dirección realicé la parte de coreografía que fue lo que realizamos durante todo el montaje.

Mi hermana mayor fue quien nunca comprendió que estaba enamorada y que yo creía posible poder salir del engaño de las drogas; quien a su vez se convierte en un transeúnte cualquiera.

Entorno de significado: Carolina H, yo recuerdo que era la hermana mayor de Lili en la obra, me llamaba la Potrixa y mi rol era “la manda más” era la que guiaba a los hermanos a hacer los asesinatos, lo que hacían ellos en la obra era delinquir, hacerles daño a las otras personas, con el fin de obtener alguna ventaja económica.

La parcera del barrio, esa vendedora ambulante que me compartía el spot;

Entorno de significado: Daniela L, en este momento, recuerdo al ciego y a una puta. Sin embargo, yo creo que el papel más lindo es el del ciego. Porque me permitió ser yo quien soy en escena.

Este personaje me permitió transmitir un mensaje de que todo es posible, de que todo se puede con sacrificio, de que la vida es dura, pero hay que saber sobrellevarla.

Lente subjetivo: Levedad insoportable del ser “Recapitulación del tiempo, un canto a su pasado común, el resumen sentimental de una historia no sentimental que se perdía en la lejanía” (pág 96)

Figura 9
Personajes



INT. AUDITORIO- texto e interpretación- NOCHE

Se identifican roles, estatus y relaciones entre personajes desde el texto. Se realizan observaciones del maestro Fabio con respecto de uso del espacio y del cuerpo.

Lente pedagógico: Fabio P. ¡Aja! Ahí está, ese ya es un personaje hablado. Usualmente nosotros agarramos un texto y todo sucede de forma racional, empiezo a imaginar cómo caminaría. Casi todo yo lo pienso como un trabajo más mental y luego lo coloco en el cuerpo, pero acá, digamos, como todavía no tenemos aprendido ese texto, ese texto comienza a hablar solito desde esas palabras. La palabra dolor ya me está señalando algo, es el personaje que me está hablando ahí, ¿sí? E inmediatamente me sugiere una acción. Creo que pasaron cosas muy interesantes contigo y deberías irte pensando en eso, porque ahí ya empezó aparecer, en ese juego de no temas, la cuestión del poder, a partir de una palabrita ya se abrió un mundo de ese texto. A eso me refiero cuando tienen que construir la improvisación, ya hay algo abonado, la base, por supuesto ustedes ya tienen una idea del personaje porque esa era su tarea. Se van a reunir, van a escoger una escena y van a armar una pequeña improvisación de esa escena con todo lo que vimos hoy teniendo en cuenta pausas, esas palabras, esa degustación de las palabras, ¿sí? ¿Se entiende?

Acercamiento al texto y diferentes posibles formas de expresión e interpretación. Es importante tener claros los estatus entre personajes, el no contar tan literal las cosas con las acciones del cuerpo si no dar paso a la imaginación, indagación y perspectiva del observador. No hacer obviedad en ningún detalle pues no nos permite ir más allá en la creación.

Entorno de significado: Marta J, Y todo esto pues cumpliendo unas competencias que tienen que ver con el desarrollo de la proyección de investigación, creación de proyectos de investigación en la danza y el teatro, pues a partir de la tradición es donde tienen un diálogo con la cultura, no

solamente local sino también con la cultura universal. Es muy importante tener en cuenta los desempeños, que es lo que siempre vamos a desarrollar, y dentro de estos desempeños está el trabajar la multidisciplinar, la edad, el diseño de proceso pedagógico artístico con la puesta en escena, el crear diálogos de lenguajes artísticos.

Paralelamente se trabaja la parte danzaría, donde no encontramos un ritmo que se acople a lo tradicional, así que inicia con partituras y cánones de movimiento. Claramente un trabajo colectivo, donde la escucha es clave para el desarrollo y avance individual y público.

Lente pedagógico: La creación se refiere al proceso de realización artística, mediado por habilidades y destrezas. “Los procesos creativos apropiación y creación trabajan en torno a proyectos en los cuales la imaginación, la indagación, la discusión, los acuerdos y los desacuerdos están presentes: docente y estudiante entran en un diálogo de construcción de conocimiento, marco dentro del cual se enriquecen las competencias básicas. (OPEA, 2010, pág. 50)

INT. SALA COMPUTO escaleta – NOCHE

Entorno de significado:

A: Normalizan la violencia, nadie hace nada, aparece el tema de un péndulo en donde están trabajando muchos obreros, matan muchos obreros.

B: La escena es esta, como que están hablando pasa una persona y los mata y llegan otra vez otros obreros y dicen ah, paso otra vez, si paso otra vez, la misma historia y no pasa nada.

A: Allí hubo ideas de como traer a la escena escenográficamente ese péndulo, entonces a través de pelotas grandes o con el cuerpo formar algo como de acroyoga.

C: Como si estuviéramos haciendo un rollito entre dos personas.

Profe: Me parece mejor eso que las pelotas. Porque es que hay que poner en servicio el cuerpo de ustedes.

D: si, también surgió la idea de ir tratándolo en el mismo orden de nuestra transformación aquí en la universidad, como desde una especificidad en mimesis luego, danza sonora luego, danza rítmica, pero se nos fue transformando un poco el orden, porque en el segundo acto, el tema general es la muerte.

Profe: ¿tienen escaleta? Yo pensé que habían hecho esa.

D: Ahí aparecieron varias ideas como de la danza de la vida y la muerte o como más desde la costa del pacifico con estos cantos alabao, el chigualo, con la danza del mute, ¿recuerdan la historia?

Profe: ¿por qué en el Chocó? Hay que tener cuidado con los referentes culturales. La muerte depende del contexto. Hay que tener cuidado con eso.

Jenny: Es llevar la muerte al contexto de acá. Se puede.

Profe: Yo les voy a dar un ejemplo, pero supongamos que ustedes la plantean en la Perseverancia allá hay gente campesina y la mayor parte hace parte del ambiente antioqueño, aunque en el fondo Choachi, Ubaque todo eso, entonces es posible que su contexto sea muy andino, entonces nos tocaría indagar cómo ellos conciben la muerte, porque nosotros vemos que en un chigualo la muerte es alegría y es despidiéndonos, pero no hay tristeza como se ve en el catolicismo que es un drama. Ahí toca hacer una indagación y eso depende de los contextos.

D: Si señora. Porque si, digamos que la obra sucede en sitios de la urbe, ¡en el tercer acto estamos en un paradero hay sonidos de ciudad...eh!

Profe: De todas maneras, hay que saber quiénes son porque, por ejemplo, uno se va uno a Patio Bonito uno encuentra choicanos, ellos tenían dentro de su organización.... Que pasa con las comunidades muiscas en Suba o Soacha. Ahí nos tocaría que nos reuniéramos y llegáramos a unos acuerdos, si todo sucede en la

urbe, pero en qué contexto, entonces como lo atravesamos con la tradición, no podemos empezar a brinconear con el pacífico.

D: ¿o sea no es necesario que llevemos todas las danzas en el montaje? ¿Podemos llevar solo una danza?

Profe: Lo que requiera la dramaturgia, no podríamos hablar de eso porque cuando ustedes comiencen se van a dar cuenta donde está la necesidad. Hagamos una cosa, organicen eso...

La importancia de la escaleta y su organización, en el tercer piso, junto a la biblioteca, se encuentra la sala de cómputo, donde decidimos agrupar la información escena por escena para que la realización de la unión de la danza pensada sea más clara, además de dar luz a cada cambio de espacio escenográfico dentro del texto.

La asistencia de los integrantes del grupo cada vez es más intermitente, a veces la espalda de otros nos cubre de un constante continuo como faltar a nuestras responsabilidades sin que nada pase, sin que nada se altere, donde el único molesto es quien asume aquel papel, en este caso el colectivo.

Dentro de la creación colectiva, cada actor es un nodo interconectado que no puede faltar pues detiene el flujo creativo, unos parecen ir corriendo mientras van halando, el sordo/ mudo que grita, junto a la ceguera del tiempo que consta de no más de tres horas semanales por un periodo no mayor a cuatro meses.

Lente subjetivo: Reaccionamos ante personas, no ante la evidencia de su vida interior o exterior imaginaria. Groves (2022)

Figura 10
Hermana menor



Ahora, organizar los pensamientos propios es difícil, imaginen el de siete pensadores, que giran en torno a un mismo significado, mas no entienden lo mismo, no ven lo mismo dentro de su convicción y se lucha por defender la idea propia convenida, es decir a lo que les asemeje y conviene. Lo cual no me parece mal hasta el punto que no interfiera con otros.

Entorno de significado: Carolina. Empezar a hacer varios ejercicios propositivos para encontrar una caracterización y eso fue chévere. O sea, digamos que yo me divertí, me gustó inicialmente como todo ese proceso creativo que se desarrolló. Sin embargo, poco a poco en la medida que vamos desarrollando varios cuadros, recuerdo qué la inasistencia de varios compañeros. El hecho de que no estábamos todos en muchos de los ensayos, nos frenaba el tema de la creación y eso empezó a generar como un tema de frustración, como de pereza, como de qué vamos a hacer si no estamos todos, si no se ve el compromiso de todos.

Individualmente, dentro de nuestro mundo, en esa voz que solo nosotros conocemos, a veces tenemos claro que replicarnos y que no. Pero en una creación colectiva no hay cabida al individualismo totalitario, las brechas se hacen profundas, es la conciliación conmigo y otros lo que visibiliza un avance prometedor. No se trata de evaluar o devaluar, se trata de esa autonomía que cada integrante le remueve la angustia si no cumplió con su tarea, o que se transforma en satisfacción al realizarla.

Lente pedagógico: El ejercicio de la *apreciación estética* es el que puede dar cuenta de lo que ocurre con los trabajos de exploración, apropiación o proyección creativa de los estudiantes durante el balance, la autoevaluación individual o la puesta en común. OPEA (2010)

Siendo claros con los participantes desde un principio, se hace pertinente mencionar que las decisiones tomadas, tienen apelación siempre y cuando tengan coherencia y no por simple capricho o deseo, pensado para avanzar y no entorpecer el continuum en el proceso de creación.

Lente subjetivo: “Lo específico es siempre una función del juego del lenguaje y sólo dentro de él se puede poner en palabras” Gloves, 2022, pág. 164)

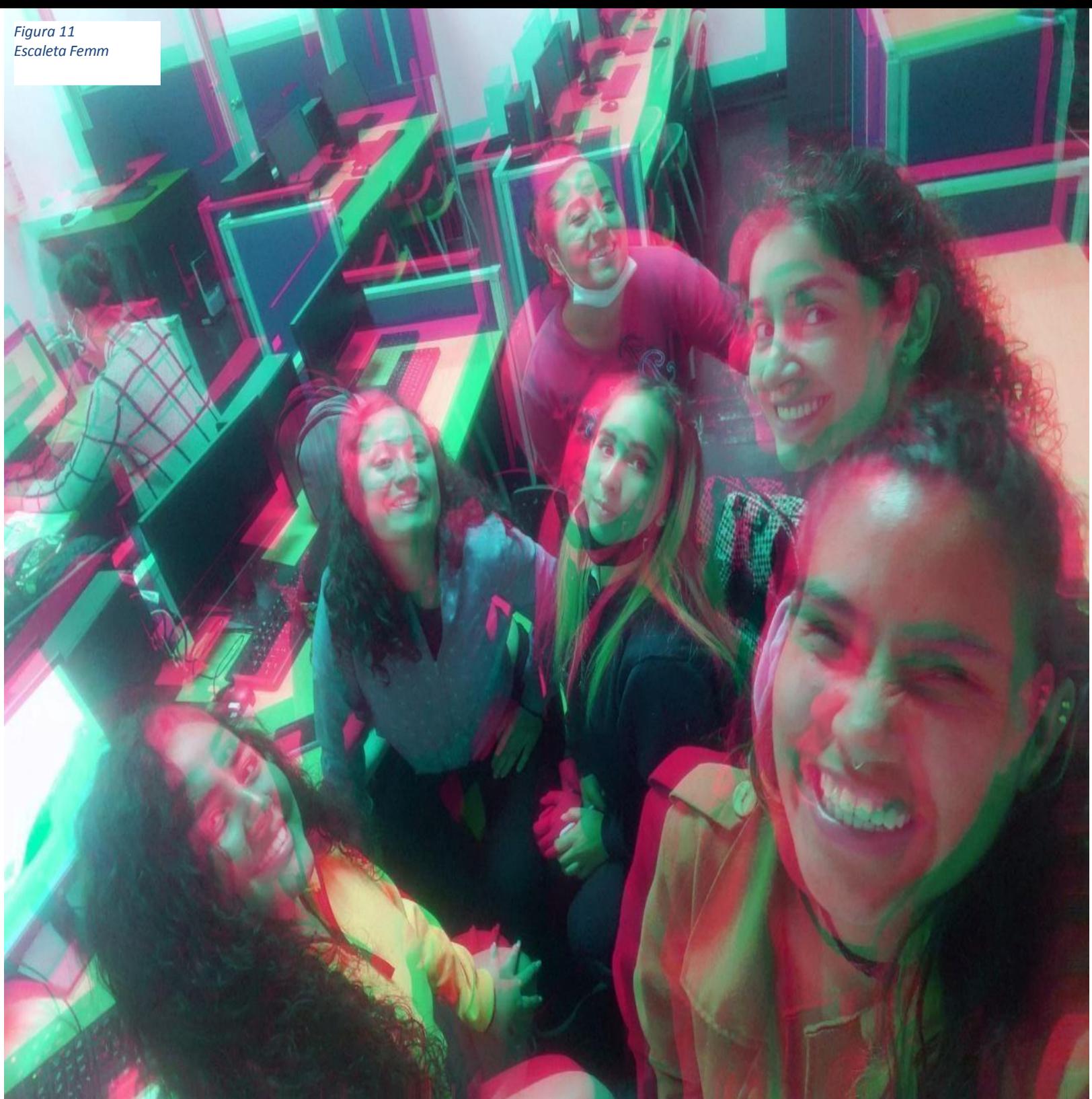


Figura 11
Escaleta Femm

Escaleta Lili Blue y sus hermanos					
Autor: Misael Torres					
Escena	Interior/ Exterior	Locación	Día / Noche	Descripción	Objetivo
Prólogo	Exterior	Plaza de Egipto (Bogotá)	Día	La "mujer de espada de madera" predica el fin del mundo. En su imaginario, aparecen "criaturas inverosímiles" que inicialmente están en su contra, luego, representan hechos de la vida diaria que terminan siendo violentos y finalmente, se arrepienten.	Poner en contexto la violencia normalizada a través del personaje que habita la calle.
Primer acto	Exterior	Plaza de Egipto (Bogotá)	Día	Las "criaturas inverosímiles" se convierten en manifestantes que quieren ser escuchados. "Figuras" que claman por la paz del mundo, sin embargo, una de ellas, termina siendo un enmascarado que mata al hombre de la espada de madera.	Demostrar el símil de la población, sus contrariedades y forma de protesta colectiva actual.
Segundo acto	Exterior	Calle	Día	Los manifestantes mueren, "alguien y otra" hablan sobre el genocidio.	Exponer dialogo de violencia 'común' entre transeúntes articulado al prólogo y el primer acto
	Interior	Habitación de hermanos y de Lili Blue	Tarde /Noche	Los hermanos hablan sobre el trabajo y la relación con el medio hermano, de la cual emerge una conversación de sus padres difuntos. Por otro lado, el medio hermano busca a Lili y la seduce. Lili le sigue el juego, pero finalmente, lo saca de su espacio por su relación de medio hermanos por parte de mamá.	Presentación de los hermanos protagonistas y sus conflictos en relación dentro de su hogar.
Tercer acto	Exterior	Avenida /paradero y cabina telefónica del barrio la Concordia (Bogotá)	Noche	Distintos ciudadanos y el "hombre que mira la hora" están esperando el bus. Lili llega al paradero y seduce a este último con sus atributos físicos; la acompaña a llamar. En ese momento, los tres hermanos lo acuchillan y lo saquean. El "hombre que mira la hora" escapa al paradero, pero allí muere. Los ciudadanos que están ahí, lo pisan, abordan el bus y queda solo el cadáver. Aparece el "ciego que canta" en la esquina.	Exponer la planeación de los tres hermanos para robar 'trabajo' paralelamente se devela la percepción indiferente y normalizada de la violencia en la sociedad.

	Exterior	Casa esquinera en la calle 22 / Bogotá	Noche	Trabajadoras sexuales son entrevistadas en su quehacer. Luego, ven a Lili y a sus hermanos y se van. Lili tiene una ensoñación con el "hombre misterioso", despierta y continúa trabajando con sus hermanos.	La prostitución como parte del contexto callejero, primera ensoñación de Lili que visibiliza en conflicto, las drogas.
Cuarto acto	Exterior	Casa de Lili Blue y sus hermanos. (Bogotá)	Noche - Madrugada.	Lili Blue y sus hermanos se encuentran en casa, allí Lili Blue tiene una fantasía con el hombre misterioso en donde le expresa su deseo por conocerlo, su hermano mayor la interrumpe preocupado por su forma de actuar, ella sin tapujo alguno le contesta que la deje en paz pues está abordando su vida privada y esto desata una discusión.	Exponer la encrucijada amorosa, entre Lili, su medio hermano y el hombre misterioso.
Quinto acto	Exterior	Calle frente a la iglesia plaza de Bolívar/ Bogotá	Noche - Amanecer.	Entra el hombre misterioso e interactúa con el ciego que canta, posteriormente, llega Lili Blue al parque y se encuentra con la mujer bailarina, Lili Blue empieza a bailar mientras los hermanos la observan a escondidas. Entra el hombre misterioso y los hermanos con asombro y miedo lo atacan y lo matan, Lily insulta a sus hermanos y el hombre misterioso vuelve a revivir y abraza a Lili Blue, los hermanos vuelve a atacar al hombre misterioso y lo vuelven a matar; Lili en shock agrade a sus hermanos, el hombre misterioso vuelve a la vida por tercera vez, los hermanos se abalanzan sobre el lo golpean, lo apuñalan y lo vuelven a matar, el medio hermano aprovecha el estado desprevenido de Lili Blue y la apuñala en el pecho, los hermanos salen corriendo y llega la policía a revidar la escena del crimen.	Concretar el desenlace de una familia violentada a partir de la muerte y el desamor.

Figura 12
Danzarte



1. INT. SALÓN ESPEJOS, contexto - NOCHE

Una puerta con un orificio circular pequeño para observar de afuera hacia adentro, un ventanal dividido en 3, el piso de madera brillante y un espejo que atraviesa de extremo a extremo una de las paredes laterales.

Nunca me había puesto a reflexionar sobre el hecho de que otros ven en mi algo tan significativo como mi rostro, es verdad que me reconozco al verme en el espejo o es la opinión de otros y hacia otros que me permiten reconocermé. Lili blue siempre ha sido muy solitaria, a veces asevera opiniones de otros sobre ella, suposiciones, simples y llanas suposiciones.

Conjeturas que pueden resolverse en este espacio, que permite verme y ver a otros mientras me ven y se ven, suena confuso, sin embargo, este reflejo en la creación de la danza o bien sea partitura de movimiento, como lo es este caso nos brinda semejanza.

A esta dramaturgia le hace falta semejanza, un contexto en concreto que permee y delimite al observador, pues necesitamos un entorno, un nicho de investigación de comportamiento social, ver que lo que objetamos no es mentira.

Entorno de significado: Marta J. El color al arte: Creo que el color al arte, ya que es el maestro quien provoca, quien está continuamente incentivando a esos procesos creativos para que el maestro artista tenga sus propuestas.

Salir del confort, permitirse nuevas experiencias que nos den una exploración sensible, apreciación estética y comunicación, allí es notorio que a la mayoría de mis compañeros les hace falta, la mal llamada calle, y no me refiero al consumo de drogas o la prostitución, me refiero a esa realidad que no es ajena a nosotros como bogotanos que atribuimos una historia, y no cualquier historia,

venimos de fuerzas armadas, de víctimas, de tratados de paz, de una pandemia, que no nos permite dejarla en el olvido, ni ser indiferentes.

Entorno de significado. Carolina. Entonces me acuerdo su postura y su forma genuina de ser ñera, de haber compartido más con las personas de estos grupos sociales, en la calle y todo esto como que le fluía, le salía. Como que yo veía en ella su postura y al mismo tiempo su voz como que le fluía súper fácil. ¡Yo genial! O sea, muy chévere. Yo le decía por favor enseñame, pero claro yo tenía que encontrar dentro de mí a la Potrixa.

Esta indagación genuina o implícita, desarrolla un entorno de lo tradicional tácito vivido, una analogía puede ser, ese hombre invisible, indigente, habitante de calle, que tanta carga social conlleva y que pasa tan desapercibido al punto de relacionarlo con (desechable) desecho.

Lente pedagógico: “Que el arte sea un lugar de experiencia significa que los seres humanos aprenden algo acerca de sí mismos y del mundo, además de estremecerse y gozar, que del encuentro logrado con el arte nadie vuelve sin alguna ganancia, también cognoscitiva” (OPEA, 2010, pág 20)

Qué pasó con la comunicación asertiva, qué pasó tras la pandemia, en realidad prestábamos atención al otro, leemos los textos o conjeturamos la escritura bajo nuestras propias convicciones, tan curioso es que un emoticón puede dar significado a lo que se dice siendo completamente sinceros como mentirosos, es tan así que se puede suponer el estado tristeza, feliz... Esta ruptura del diálogo nos enfrenta a un problema mayor que el de virus y me refiero de nuevo a la comunicación.

Lo vemos reflejado en el simple hecho pensar una población en un mismo contexto social, proponiendo codificaciones totalmente distintas.

¿Alguien me escucha? En un mundo de la inmediatez, en el que permanecemos sumergidos, solo queremos responder para dar fin a una discusión, opinión o retórica. Su pensamiento se forja la idea de un barrio popular cualquiera, sin especificación de locación, estrato, tipo de población.

Entorno de significado: Fabio P, porque creo yo que estos aparatos, como el neoliberalismo nos ha llevado a sumirnos en el mercado laboral de una forma cada vez más fuerte. Entonces tenemos menos espacios de relacionamiento social todo se restringe a los aparatos, y eso enfría mucho la sociedad. Entonces vivimos de afán, ayer le decía a los estudiantes como ustedes entran a clase pensando en salir, pensando en que bus voy a coger para la casa. Y cuando coge el bus está pensando en que va a hacer cuando llegue, cuando llegue a la casa está pensando que va a desayunar. Estamos en un momento en donde la sociedad ya no piensa en el presente, no hay una cosa de ahí que está sucediendo, fue una fuerte desconexión social. Cuando empiezan a aparecer espacios como el aula de clase, donde llegan esas individualidades tan fuertes y uno dice como venga ¿Cuál es su posición?

Es allí donde cabe la aclaración en específico de aquel lugar al que nos referiremos, expresado mediante el lenguaje/ dialogo. Gracias a esa cohesión, encontramos un paisaje visual acorde a lo que se desea e integrarnos dentro de la misma atmósfera que toma verosimilitud.

Lente subjetivo: No es en vano la conceptualización, pues se cruzan ideas y procesos ideológicos como tecnológicos y responden a la lógica del poder. Kundera (2020)

Lente pedagógico: La disposición productiva y su quehacer en el hecho creativo. Una comprensión verbal no es igual a la comunicación, lleva consigo el apropiamiento de temáticas sensibles inhabilitadas a disposición del lenguaje, como lo es la improvisación teatral, un ejercicio pictórico o una presentación musical. OPEA (2010)

Figura 13
Subjetividad



2. EXT. SEXTO PISO, un lugar significativo – DÍA

En salón del espejo grande, al borde de la séptima, encontré uno de los lugares más gratificantes que pude haber descubierto, las áreas siempre fueron comunes, yo no. Ese lugar significativo que connota de lecturas, libretos, fotografía, pinturas, cantos, música... sentimientos a flor de piel que cualquiera que observe puede sacar sus conjeturas .

{ Lente subjetivo: Era precioso celebrar algo, reivindicar algo, protestar contra algo, no estar solo, estar al aire libre y estar con otros. Kundera (2020, pág.108) }

Es entonces cuando se vuelve tan significativo un lugar, porque lo llenamos de pensamientos propios, así pues, elegimos el barrio la Concordia, connotado por ser uno de los barrios más tradicionales de Bogotá, rodeado de historia como el monumento a la Pola, la iglesia Egipto, su plaza distrital y ahora la galería Santa Fe.

{ Entorno de significado: Cristian, O. Felicidad porque fue el último trabajo de teatro por así decirlo, que se manejó y se presentó en un teatro con esfuerzo de todos. Entonces pues fue muy bonito, felicidad, tristeza, nostalgia, satisfacción por ya haberlo terminado y nada más. Creo que sería esas las emociones cuando lo recuerdo. }

Se realiza una salida de campo, el objetivo es que cada integrante vea referentes en el espacio, como lo son vestuario, escenografía, posturas corporales, léxico emergente. Ese día quedamos de encontrarnos para almorzar y socializar fuera de creación, allí las personalidades cambian, se notan más desinhibidas, curiosas ante el mundo. Los comportamientos reales, fuera de un reglamento institucional, a confort del observar y aprender.

{ Lente subjetivo: Otra vez el orgullo se une a la melancolía y, otra vez, se siente seguro de sí mismo. }

Casitas de colores, entradas de puertas enormes de madera, artesanos, frutas y verduras propias del consumo en nuestra ciudad .

Figura 14
Observar



Figura 15
Collage



Figura 16
Circo, equilibrio, montaje



INT.MEZZANINNE, complementos - NOCHE

Dentro de escena varios objetos complementan, estos tienen presencia, no pasan desapercibidos, es decir, si se encuentran dentro de la caja negra es mejor usarlos o abolirlos.

Desde un inicio quise integrar uno de mis juegos favoritos, el hula hoop, aprovecho el contexto callejero, dentro de la línea del entrenamiento y el retaque circense.

Entorno de significado:

A: Lo siento a modo de burla, ¿si me hago entender? Pero sobre todo en Karen, pero supongo que es algo que se va a dar, creo que Dayana lo haría bien, siento que lo saca muy burlesco, si me río, pero me saca, bueno ya me entendieron. Darle más protagonismo a Cris en la parte del porro y que solo él tenga la baretta y el encendedor y les comparta. Que tu no estuvieras hablando ñero también me sacó, con lo tuyo eres sensual, si tú haces ese movimiento que haces sin el aro lo haces sensual, la cara me saca.

Profe: Nos lleva a una pregunta sobre el tono del montaje. ¿Ustedes han visto obras de Misael?

Jenny: Sí.

Profe: ¿Son realistas?

Jenny: No, son crudas, ¿cómo burlescas?

Profe: Si hay una cuestión de la farsa, muy de la calle.

Jenny: ¿A qué te refieres con realistas?

Profe: ustedes no pasaron por el teatro, por todos los teatros, saben que hay un teatro naturalista y realista a principios del siglo XIX donde lo que se pretende es emular la realidad. Entonces claro, Nayath dice yo no veo los ñeros, yo no sé si reclame esta obra ñeros reales y no sea por el contrario unos ñeros exagerados, rimbombantes que es un poco el teatro de Misael y la obra invita un poco a eso, para mí es muy loco pensar unos ñeros realistas en una obra donde aparece un hombre que no se muere o donde una escena se paran todos sobre un muerto, son escenas no realistas, entonces ahí en ese nivel jummm... Me gusta el camino no realista, pero lo pongo sobre la mesa porque es una decisión que ustedes pueden tomar. ¡Pueden decir no! Hay que trabajar los personajes desde la realidad. Esa es una decisión que tienen que tomar. En ese sentido estoy de acuerdo con Chomede que a Cris se lo comen las otras dos. Es difícil, porque, primero es el que menos texto tiene, segundo, a ellas dos les queda más fácil sobresalir porque son agresivas, en cambio tu eres el enamorado ¿cómo sobresalir? Creo que tiene que ver con una cosa... buscarlo desde el movimiento. Si ustedes exageran un poco eso y Cris no, ahí, puede aparecer algo que resalta desde esa quietud y ese foco de él, hacia ella, creo que es algo de energía entre ustedes. Yo creo que no debería moverse de donde están, me parece que las cosas funcionan ahí. Cuando tú dices: ¡llevémosla! No venga hacia ella, sino desde allá... Puede ser ahí mismo, el texto debe ser más picado para que tú no sientas la necesidad de desplazarse. El espacio es muy pequeño y esas cosas ayudan.

No sé si en el teatro que se van a presentar tienen ventanas, pero ustedes pueden utilizarlas, se pueden situar en la ventana, que los veamos allá, a ver qué sucede.

Jenny la semana pasada estabas en un 7% del personaje hoy subiste al 10% subiste, lo digo porque lo que dice Dayan es absolutamente cierto, es una cuestión de confiar en ti, yo veo una persona que tiene capacidades con el aparato pero que está temerosa, no sé qué es lo que no te permite

liberarte corporalmente, es muy bonito la cuestión del aro. Eso es muy bello, hay una cuestión de expresividad que tienes que soltarla, ubica donde tienes las tensiones y trata de relajarlas.

¿Qué opinan del vestuario?

Dayana: El de Caro me parece que está bien, el de cris no tanto, el de Dayana también me parece que está bien.

Profe: ¿Qué te molesta de cris?

Dayana: La chaqueta, me parece que está muy formal.

Profe: Quítate la gorra.

Cristian: Esa es la idea del personaje, es que yo no soy como ellos, yo soy raro, yo soy lo opuesto soy un romántico, pues trato de aparentar estar como ellos, pero tengo un diablo.

Dayana: pero mmm bueno...

Profe: Coincido con Dayana o sea entiendo el punto tuyo, pero de todas maneras hay una unidad de que son familia, uno nota cuando alguien no quiere parecerse a ellos, pero uno sabe que es de la familia, es decir, hay algo ahí. Por ejemplo, esa gorra es demasiado blanco de una vez chilla, ilumina, ¿la parte de abajo te falta o es así? Ah bien.

D: una camisa no así, pero de hombre

E: esa camisa es verte a ti.

Profe: ¿tú fumas? Se nota un resto.... ¿Tú fumas o has fumado Dayana? ¿Lo han armado o pegado? Prefiero que la acción más que prenderlo sea armarlo. Me parece que el vestuario de

ustedes dos puede ir por ahí. Hay que ver el maquillaje a ver cómo puede acentuar esos caracteres, es que también hay una cosa, fíjate en el tono de piel, eso también hace que tú resaltes menos, hay que mirar cómo desde mi vestuario puedo resaltar también. Pero también se puede ayudar con el maquillaje. Creo que ese vestuario es de anciana, anciana. Blusa de encaje, falda de cuadros. Te puedes colocar relleno, pensemos en esa cosa de exagerar, puedes probar, estamos en el momento.

Jenny: No me veo con Jean, me veo en falda.

Profe: Bueno, ¿qué más? ¡Me gustaría también que probaran haciendo la seña... que Jenny estuviera allá y ustedes llegarán por público, se metiera dentro del público por una cosa de la acústica y de la voz, a ver qué sucede... eh! ¡Ahí! Acuérdate que habíamos trabajado las pausas hace ocho días. ¿te acuerdas?

Jenny: ¡Sí!

Profe: No estás haciendo pausas, tu parte esta como en una nota que es así. Hay que diferenciar esos momentos de éxtasis con el aparato, o sea lo que ya tienes incrementarlo más y cortarlo con la pausa de tal manera que tengamos esto. A nivel de ritmo, cuando empieces el texto es mejor que empieces en esa cosa de la traba, realmente lo estás viendo, o sea, llega esa imagen y le hablas a eso que estás viendo, pero si estás en la acción y empiezas el texto se pierde la intención porque el texto está dirigido a esa imagen que se está creando, es necesario las pausas.

D: cómo llevándolo hacia a ti y nos miraste, eso, por ejemplo, estuvo chévere, pero eso fue a ti

Profe: hay una cuestión, hay un público, no hay una cuarta pared, acá hay una interacción de afuera, cuando aparece la mirada en nosotros aparece algo interesante por eso es importante entrar por el público.

Dentro de este complemento, también se encuentra *la voz* y es allí donde emerge una razón que acopla a mi compañero el ciego, pues este canta por monedas y yo juego *hula* por lo mismo. Si lo comparamos con la realidad, podemos notar que los artistas callejeros o se competen o se repelen, es una lucha a veces desgarradora, contra el clima, el tiempo, los otros artistas y la economía.

Entorno de significado: Fabio P Entonces se asume como ataque, es lo que he percibido. Entonces los estudiantes piensan que dar una opinión es atacar al otro, entonces eso lo cierra y los vuelve más soberbios. Y es como yo quiero esta idea, es mía y usted por qué me tiene a mí que, por que hay estudiantes que dicen eso. Es que yo no tengo porque cambiar mi pensamiento, uno dice juepucha que fuerte. Porque pues estamos viviendo con otros, todo el tiempo. Pero si uno no tiene esa capacidad de escucha, sobre todo, escucha y argumentación. Ahí si estamos jodidos.

Las farolas se prenden y se apagan, esto es un acercamiento a la luz en función del faro, de los tres minutos, el momento decisivo al igual que en el teatro/danza todo en función del instante. E ahí la importancia de un escenario que sin necesidad de tantos objetos referencie y transporte. El complemento de lo visual es notorio en nuestro entorno, tanto así que también es notorio cuando pasa a saturar y no aportar nada diferente. Por eso vale la pena mencionar el reportaje por, Agreda María en la página web Plaza Capital de “Los 33 héroes del día a día” una obra de Jorge Olave (2019) por medio de sus esculturas en fibra de vidrio, denota labor del artista quien rompe con las barreras de cemento para perdurar en la memoria de los visitantes de este lugar emblemático, dando ejemplo al montaje pensado para y de la calle.

Lente subjetivo: Donde la juventud y la belleza nada significan, donde todo el mundo no es más que un enorme campo de concentración de cuerpos, que se parece el uno al otro y en los que las almas son invisibles

Figura 17
Escenografía



La mayor parte del tiempo estamos en la calle, esa era nuestra oficina, mientras yo los distraigo, la 'mona', la Potrixa y el bobo ese de mi hermano en pocas palabras los atracan, y es que no se imaginan lo que pueden hacer un par de piernas lindas.

Yo elijo la calle, la estación, el callejón, el cuarto. Lo pienso en función de la visual, el graffiti, los stickers, los fanzines. Y es que quien no le cree a una buena artista o será que me temen, porque al igual que Potrixa piensan que estoy drogada. En fin, esa fue mi comisión, elegir la escenografía perfecta para el acontecimiento.

{ Lente subjetivo. En mi extraño y dulce país la magia de los poetas no ha dejado de influir en el corazón. }

Dentro del presupuesto no queda sino el don de crear, innovar, simbolizar o mimetizar. Mis hermanos y las mujeres hetaira colaboran con la elección de un muy buen espacio, Potrixa consigue el pedacito en Teatrova, tiene unos buenos faros de iluminación.

{ Lente pedagógico: Esta facultad sensible-racional se denomina apreciación estética, un componente de la experiencia estética que, si bien no está desprovisto de aspectos emocionales o productivos, tiene como función predominante la construcción conceptual. OPEA (2020, Pág.36) }

En cuanto a complementarios u objetos, trasladamos una silla del edificio de la séptima y el ciego nos presta la lámpara de su hija. Yo me cargué un letrero, bueno un aviso que un amigo me prestó, era perfecto para simular una estación sin embargo ninguno estuvo de acuerdo así que se dejó en casa. La división del espacio se traza con el cuerpo, creando un imaginario del espacio para el transeúnte espectador.

{ Lente pedagógico: Busca que los actores se vinculen y accedan en contexto artístico/ cultural y a través de producción y transformación simbólica. OPEA (2020, pág. 90) }

Entorno de significado. Fabio P. Cada grupo es muy diferente, y cuando es un curso práctico, si es mucho más planeado, ahorita también tengo un curso teórico. Entonces sí ya yo planeo como que primero fundamentación teórica, luego proyecto qué tanta creatividad puede aparecer dentro del curso diseño escenográfico, aunque esos no son clases puramente teóricas, sino teórico prácticas como la que tengo ahorita que es análisis de texto dramático. Donde también me interesa como que los estudiantes se activen a ver cómo se comprende eso desde lo creativo.

INT. DANZA TRADICIONAL- NOCHE / DIA

Esta fue una de las partes más complicadas del proceso, además que no asistían en su totalidad, no hallábamos música que nos convenciera o bueno que se acogiera a lo que buscábamos y necesitábamos. Mi hermano quien era el responsable de la comisión, llevaba propuestas musicales, sin embargo, no sé qué tenía en su cabeza, cómo se imaginaba el diseño sonoro en sinfonía con la danza tradicional. Pues cada propuesta se salía cada vez más de la línea de apropiación ciudadana. Así que iniciamos con cánones de movimiento, que acompañaban el diálogo del habitante de calle.

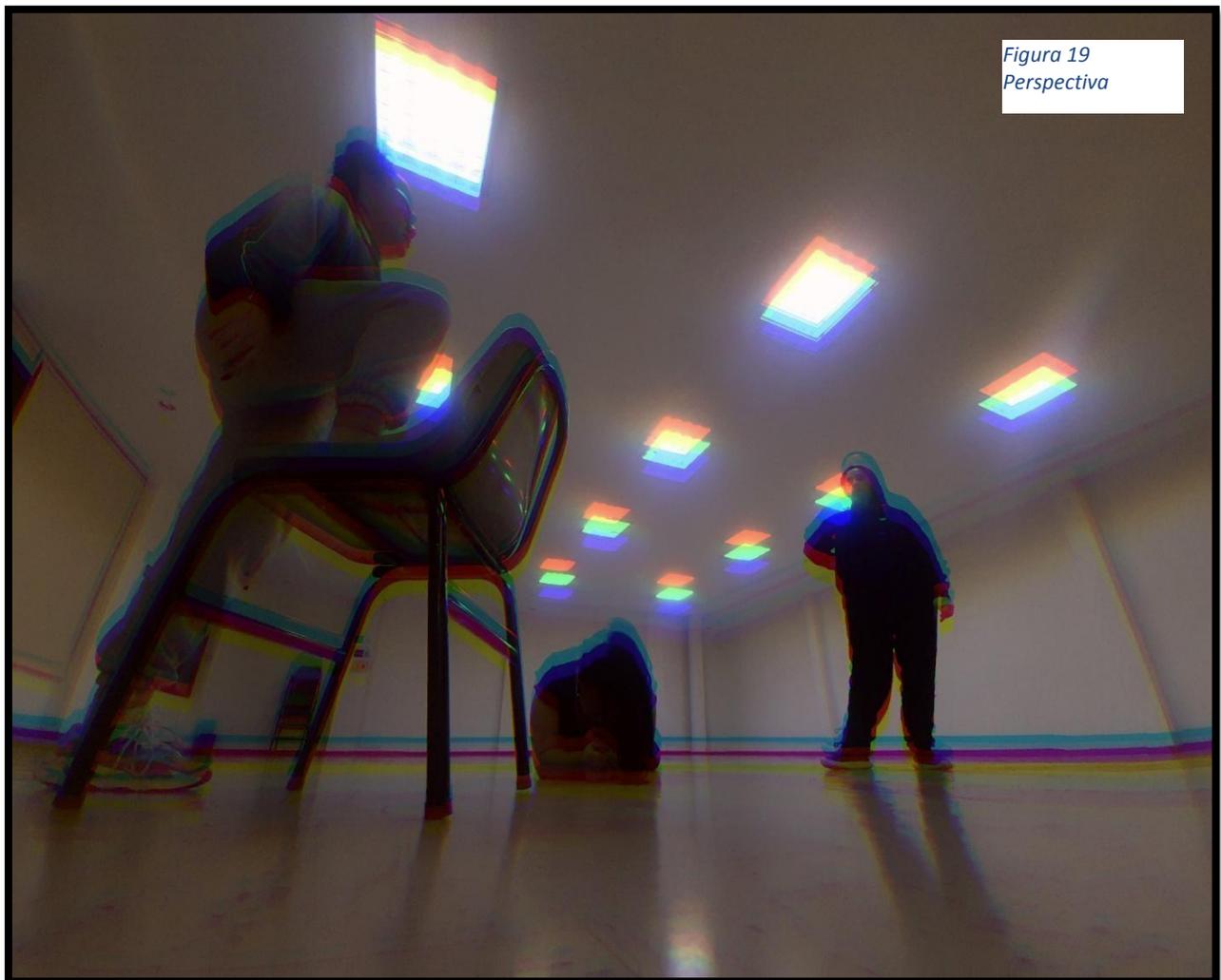
Entorno significado: Nayath A, Mi labor diaria, bueno, yo soy estudiante de la licenciatura en educación artística con énfasis en danza y teatro, antiguo pensum de la licenciatura en artes escénicas de la Universidad Antonio Nariño. Actualmente voy en décimo semestre con muchas pausas, pero ya cursando el último semestre. Y aparte soy profesora en una fundación en donde realicé mis prácticas, de hecho, que se llama Fundación Acto Capital y dirijo el grupo juvenil de esta fundación. También soy la directora del curso de danza urbana de Bienestar Universitario de la Universidad Antonio Nariño de sede sur y sede Ibérica por ahora, a eso me dedico. Y ya en la parte de producción del libro de dirección realicé la parte de coreografía que fue lo que realizamos durante todo el montaje.

Figura 18
Tradición



Intento fallido, así fue el montaje de la coreografía de la canción “toitico bien empacado”, todo inicio por que como se intentaba integrar la voz, fue una canción que nos pareció apropiada, nos reunimos por fuera de la universidad, en una escuela en la cual mi hermana mayor la Potrixa tenía contactos, era un salón de baldosa blanca de cuadros grandes, un espejo que abarca toda una pared, que reflejaba unos triángulos rodeados con luces de neón.

Estuvimos más de dos horas practicando la coreografía, llegó el encuentro con la maestra Martha Jiménez, quien a propósito nos implementaba rondas que se hacían muy interesantes, era un buen calentamiento, nos conectaba, nos soltaba corporalmente, nos concentraba y era una de las mejores formas de entrar en ensayo.



Ronda

“Estando la muerte un día- Guanfir y Guanfor”
Allá en Guanfirin Guanfon en Francia París te vi,
En tiempo de chicharrón, mataron a don Simón
Por aquí pasó un caballo con las patas al revés
Y me dijo que contará del 1 hasta el 16
Uno dos tres
Cuatro cinco y seis
Siete ocho nueve
Diez once doce
Trece catorce quince y uno dieciséis

Lente pedagógico: Martha, J, el seguimiento lo hago a través de las propuestas coreográficas que han sido creadas en la dramaturgia o adaptadas. Y las trabajan en una estrategia de enseñanza aprendizaje que es la improvisación y la composición. También se le hace seguimiento a los diseños de los juegos coreográficos que se proponen. Y que se establecen a partir de esta estrategia mencionada anteriormente y que se plasman en un libro de dirección a través de unos formatos donde va a dar todo de las convenciones, la estereometría, la planimetría y la coreografía.

La bailarina urbana, esa crespa hermosa que baila increíble, luego de aquel fracaso, asumió las riendas, además de ser parte de su comisión, en la cual siempre estuvo al frente, enseñando en calentamientos y en el transcurso de los encuentros uno que otro pasito.

Nos damos cuenta que por ahí no era la vaina, así nos apegamos a un merengue que suena en la radio de la casa de los hermanos, las partituras de movimiento, que se situaban paralelamente a un texto y una intervención de urbano. De esa manera acoplamos lo danzario a una tradición de barrio.

Lente pedagógico: Sensibilidad, apreciación estética, comunicación; El desarrollo de estas competencias específicas surge en contextos inherentes a las prácticas artísticas, es decir, es un aprendizaje situado en el ambiente característico del taller de artes plásticas, del salón de danza o música, etc. OPEA (2020, pág. 36)

La danza no debe ser incluida luego de la creación sino durante la creación. Con el fin dar un resultado orgánico y coherente. Al ser una danza que se integre a la tradición conserva su historia y esto tiene un peso y valor, no se puede realizar a la ligera. La práctica dará claridad a escenas que surgen a partir de los encuentros, allí irán surgiendo cambios y verdades de las cuales cada personaje, los textos, por escena, se debe consignar por escrito, dando solución a la inasistencia y como ayuda a recordar. Se le da dinamismo a la composición pensado en el detalle del que se desea contar. Claridad en la necesidad de horarios extra clase. Se mira el libro de dirección se tiene en cuenta la ortografía y los derechos de autor. El sonido de la arenga o las voces en lamento jugando con la atmosfera al igual que acciones subjetivas a la creación de cada actor. Siendo notoria la falta de trabajo con un poco más de imaginación y quizá magia. Salirse un poco del estereotipo del contar.



INT. MEACULPA – NOCHE

Entonces, como la academia era tan clásica, pues yo me chocaba. Yo me choqué todo el tiempo con los maestros porque siempre me querían llevar como a una visión mucho más clásica del teatro. Entonces claro cuando en el 2015 eso explota, por eso es que yo empiezo a ver. Y en el 2014, a finales del 2014 habíamos creado un espacio dentro de la Universidad que hasta hoy existe, que es el semillero de investigación cuerpo testimonio y dramaturgias emergentes. Un poco buscando abrir espacios que no siguieran esa línea tan clásica de la creación teatral. Entonces, pues encuentro un espacio dentro del semillero, muy chévere porque empecé a explorar el performance. Yo Conocía muy poco el performance y como que le empecé a meter y fue como, me explotó la cabeza, fue como esto era lo que yo he estado buscando. Entonces ahí como que me peleé con el teatro, sentía como ya no quiero hacer teatro y entonces ahí me fui a Argentina a estudiar la maestría en performance. Buscando un poco eso. Y me encuentro con un país con un circuito cultural muy fuerte, con muchísimas agrupaciones, muchísimos eventos, muchísima gestión, gestión que no pasa por lo económico que eso me gustó, me gustó mucho como que prima más como el deseo del querer hacer y pues en la maestría hubo mucha producción, y yo me acuerdo que hubo un año o un semestre como que alcancé a hacer, no sé cinco performances en un mes. O sea, fue una cosa, así como el hacer mismo. Entonces, pues yo volví en el 2019, ahí vuelvo a reingresar al grupo Polymnia y desde ese momento hasta ahorita ha sido como un proceso, creo yo como de reconciliación con el teatro. Reconociendo mi lugar de enunciación, como que es lo que a mí me interesa. Problematizar, poner en escena y cada vez como afinando un poco más las dudas que tengo como hacia la forma tradicional de hacer Teatro.

Fue uno de los mejores referentes que vimos a lo largo del montaje, pues desarrolló en nosotros otra manera de contar, no tan lineal no tan literaria, los conceptos de esta obra son tan internos, como públicos.

Lente subjetivo: “El modo en que cada cultura se relaciona con los animales nos revela mucho acerca de cómo la gente de esa cultura siente su cuerpo. Esto a su vez revela la estructura esencial de la relación sí mismo/otro, y ayuda a explicar la historia particular de esa cultura, su “cuerpo político” Cuerpo y subjetividad (2007)

Figura 21
Reflejo



Lente pedagógico: La interpretación formal de una obra de arte puede definirse como el proceso de decodificación de los elementos estéticos o unidades de sentido que componen su estructura y la identificación del papel que juegan éstos en la configuración de dicha obra como un todo. OPEA (2020, pág. 38)

Resultados.

“El problema no es que la gente recuerde por medio de las fotografías, sino que sólo recuerde las fotografías”

Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*. (Tejeda, 2006).

- La fotografía como lente subjetivo al ser yo quien captura el momento a demás demuestra que se puede perdurar en el tiempo, lo hermoso de un instante de risa y olvido, que la memoria se suaviza, las emociones afloran con la fotografía
- Las fotografías tomadas cronológica como soporte verosímil de la participación en el montaje en conjunto.
- La fotografía en conjunción de una narrativa escrita que resiste en el recuerdo como experiencia memorística del cuerpo y reconstrucción del proceso creativo.
- El sujeto como procesador de información a partir del evocativo de la memoria a través de la fotografía.
- La fotografía como lazo generacional, donde el ejercicio de la posesión de la información es subjetiva e intervenida a mi propio interés (montaje en conjunto)
- La fotografía puede responder como experiencia escópica conceptualizada como visto desde afuera, que entiende el yo de otros. Wittgenstein
- Un registro que visibiliza los cuerpos en función de la creación escénica. Una respuesta al suceso del gorro de Clementis, en este caso es el sujeto quien queda registrado y no su acción.

Entorno de significado

- He comprendido la dimensión de lo oral, con diferencia de lo imaginario; de la palabra, como dimensión de la verdad, socialmente construida.
- Conocer la voz del pensamiento, ese detrás de cada ser que es tan difícil conocer si no nos tomamos el tiempo de escuchar.
- Preguntar para conocer, una entrevista que respondiera en concreto lo que quería saber, lo que quiero contar, lo que quiero hacer visible. Allí donde se rompen las barreras de la academia, donde se puede hacer crítica constructiva y una reflexión de lo ocurrido y es que cómo más que conociendo el pensamiento de mis compañeros al dialogar. ¿Qué surge del error y acierto?
- A partir de la intersubjetividad, distinguir el proceso desde afuera, desde otro punto de vista, esa unión de saberes que engranó la creación, las opiniones y sentires con respecto de algo que ya pasó, pero no queda en el olvido.
- Aporto a mi memoria con respecto a la narrativa, allí se evidencia quizá el aprendizaje significativo que varía según el sujeto.

Pedagogía dentro de un proceso de montaje en conjunto.

- He aprendido a través del instrumento de sistematización que diseñé; he aprendido de mí, mediante la memoria, con este juego de símbolos y espejos.
- Ejercicios que ponen en práctica el saber docente en formación dentro del laboratorio de creación, como calentamiento, coreografías, formas de dirigir una actividad.

- La elección de una dramaturgia y la importancia de una voz al mando para tomar decisión en una vista objetiva bajo la experiencia.
- Rondas como forma de calentamiento, concentración y dirección de la clase.
- Intervención de saberes por medio de actividades que ajustaran la creación. Aprendizaje de textos, realización del libro de dirección, técnicas actorales y danzarías.
- Dificultad en la comunicación al momento de elección con respecto a la creación, intervienen intereses propios.
- La importancia del trabajo autónomo, aprender textos, asistencia, ensayos responsabilidad según el comité.
- Sensibilidad, apreciación estética y comunicación dentro de un proceso de creación (OPEA)

Instrumentación: A efectos prácticos, realizaré unos comentarios subjetivos, dirigidos a mí, mis expectativas y por supuesto, a la universidad, sus expectativas. Cada comentario aparecerá entre corchetes, haciendo alusión a cada instrumento reflexivo. Naranja; lente subjetivo; Verde, lente pedagógico; Azul, Entorno de significado. Dentro del mismo corchete, irán insertas unas cuñas teóricas, que terminarán por cerrar todo el artefacto de sistematización, esto llamado Caleidoscopio, aterrizándolo a lo concluyente y ya puesto a prueba.

Es verdad que este proyecto ha tenido muchas transformaciones, pero de algún modo siempre ha sido guiado hacia un mismo objetivo. Poder mostrar una investigación apoyada en lo que me apasiona y por lo que me muevo, el arte.

He ampliado mi subjetividad, tendiendo vínculos imaginarios y simbólicos conmigo en la memoria. [Como Kundera, en perspectiva de Tafallo, hago de mí un sujeto que se ve contra las cuerdas del olvido y busca rescatarse a través del arte, en su caso la literatura, en el mío la fotografía. También acorde con la psicología cognitiva, este ejercicio posibilita un refuerzo de la memoria a largo plazo (MLP) que cohesiona al sujeto con su propia narrativa. (Garzón- Seuoane, 1968)]

Como personaje, como persona, como congénere, la fotografía demuestra que se puede perdurar en el tiempo, lo hermoso de un instante de risa y olvido, que la memoria se suaviza, las emociones afloran con la fotografía. Al momento de la composición, pensaba si en algún momento coincidiré con lo que ven mis compañeros, esa primera captura fue la mejor forma de hacerlo, fue mostrarles con una herramienta digital lo que mis ojos veían en ellos. La conexión con la narrativa, que aplica el panorama y mi opinión frente a momentos del proceso, que se encuentran consignados no solo en lo visual sino en lo escrito, y en la voz.

Llegué a reconocer mi dimensión intersubjetiva, respondiéndome quién fui entonces, soy ahora a consecuencia y qué puentes he tendido de mí hacia los otros [En la acción fotográfica, como me lo enseñaron los autores Marín y Roldán, los procesos pedagógicos son el campo idóneo para el uso del FotoEnsayo, en cada etapa la imagen cobraba un significado más relevante, que tuvo su conclusión en el momento en que apliqué los instrumentos a cada imagen. Mi vista se objetivó, porque mi sentido de interpretación estaba más agudo, gracias a la ampliación óptica generada por la teoría y la misma holgura que me brindaba Ghiso para diseñar el artefacto de sistematización. Retornar a los instantes a través de medios visuales y auditivos, fue visitar a aquellas personas, con ojos desapasionados y leídos.]

Ese entorno de significado que resuelve mi segundo objetivo, el conocer la voz del pensamiento, ese detrás de cada ser que es tan difícil conocer si no nos tomamos el tiempo de escuchar, esa unión de saberes que engranó la creación, las opiniones y sentires con respecto de algo que ya pasó, pero no queda en el olvido. El pensar una entrevista que respondiera en concreto lo que quería saber, lo que quiero contar, lo que quiero hacer visible. Allí donde se rompen las barreras de la academia, donde se puede hacer crítica constructiva y una reflexión de lo ocurrido y es que cómo más que conociendo el pensamiento que surge del error y acierto de una creación artística integrada.

He comprendido la dimensión de lo oral, con diferencia de lo imaginario; de la palabra, como dimensión de la verdad, socialmente construida. [Entrar en contacto con la teoría lingüística fue clave para el desarrollo teórico, porque cuando Ghiso hablaba de la extensión y la ampliación, daba cuenta de un espectro del consenso de sentido, o de una síntesis, de la sistematización, a un nivel de quienes la integraron como sujetos actantes. La intersubjetividad es la suma de voces y posturas, un planteamiento que es inherente al énfasis comunitario de Ghiso, tan agresivo con la burocracia, que reduciría la intersubjetividad al archivo. Por esta razón el instrumento de indagación se remite a los espacios fonémicos subjetivos, para abstraer a los entrevistados de su sujeción burocrática.]

Es ahí, donde ocurre la magia de la horizontalidad, donde me permito nutrir el proceso, bajo esos devenires de la obra, de su composición y producción. Que sin la pronta respuesta de un maestro sería un conflicto. Visibilizo cómo la mayor parte de mis pasiones, quehaceres y saberes académicos y empíricos que se unen entorno a una elaboración colectiva teatral-danzaria. Me refiero en este caso a la escritura de productos audiovisual, la filosofía, la fotografía, la educación, la pedagogía, la variación de la didáctica dentro de un pedagogo, el diseño y confección, el circo con mi cuerpo y con mis juguetes. Esto es lo que quería de mi caleidoscopio reflexivo, poder recordar un momento en mi educación que me servirá eternamente.

He aprendido a través del instrumento de sistematización que diseñé; he aprendido de mí, mediante la memoria, con este juego de símbolos y espejos. [Lo que hay de inherente también a Ghiso es que la hermenéutica es inventiva, o lo que es lo mismo, que la interpretación es heurística; haber construido mi artefacto de investigación, entenderlo, aplicarlo, ha sido el mayor aprendizaje. Me debo referir aquí a Wittgenstein; sé que es un autor grande y yo me he valido de un libro ilustrado, que lleva por aclarativo *para principiantes*. Pero fue esa tipología textual la que me permitió acceder a semejante filósofo, con una de las obras más densas del siglo XX. Eso quería yo también con mi Caleidoscopio; que fuera legible, ameno, disfrutable, una experiencia próxima al arte, medidas distancias, pero en la rigurosidad académica. Ese era mi desafío y me doy por bien servida. En términos de Wittgenstein: dado que todo conocimiento de los demás lleva al solipsismo, he de conocerme porque mi experiencia es mía, aunque no significa que la poseo, porque no hay sujeto que la posea.]

Un cuestionario para retornar como formación artística, pedagógica.

¿Se enseña para ser artista? ¿Se enseña para conocer técnicas artísticas? ¿Se enseña para apreciar la belleza? ¿Qué pasa con los sujetos en sus modos de emocionar, pensar, expresarse y actuar en la enseñanza de las artes? ¿Son constreñidos, por ejemplo, en un modelo de cuerpo ideal, como en el ballet? ¿O quizá son forzados a través de métodos violentos, como en la ópera china? ¿Y qué actitud debe asumir el aprendiz? Quizás deba ser honrado y fiel a sus principios, o mejor un zorro, que vuelca la tinta cuando no le miran; ¿hasta dónde es importante su aptitud innata y cómo sería posible arrastrar a las artes a alguien que se halla fuera de ellas? O que las desdeña, o no las entiende. ¿Y si lo que estamos formando es al sujeto ético? ¿Qué tipo de sujeto ético puede estar produciendo la tecno-burocracia? ¿Y si, pese a todo, las artes se pudieran abstraer del peso de la burocracia y, con todo, lograr su propósito crítico y ético?



Figura
Comunicación, sensibilidad, estética OPEA

Conclusiones

Instrumentación: A efectos prácticos, el texto final se aplicará entre corchetes amarillos, es decir será pura subjetividad, pero ahora remitida de vuelta con la savia elaborada del aprendizaje reflexivo, de modo que, al interior de los corchetes, como consecuencia de esa carga se operaría un proceso inverso, una fecundación, no ya del arte en función de la academia, sino del conocimiento académico en función creativa. La respuesta a los objetivos estará señalada entre corchetes, con el fin de cerrar los propósitos iniciales con que se emprendió el trabajo.

[1] Los hechos, que la memoria registra según la fuerza emocional con que impactan la percepción, suelen sin embargo convertirse en arena fugaz; este caleidoscopio ha ordenado los referidos al proceso de montaje conjunto mediante una narrativa visual que poseía un carácter argumental, propio del ensayo visual; Kundera nos deja un claro ejemplo de la magnitud e importancia de la conservación escrita de un hecho histórico memorable, de un ser privado y público. Un checo que conserva la memoria de su pueblo por medio del arte de escribir, desde su subjetividad, creando personajes que le permiten observar desde otro lado de la ventana, como Tomas en la levedad del ser. Además, estuvo presente durante todo el desarrollo de la metodología y estará presente el día de mi sustentación y servirá como elemento un día, ya como maestra, la memoria. [2] No obstante la subjetividad, Kundera no cae en un vicio del yo, que hable de sí mismo todo el tiempo, al contrario, la subjetividad se convierte en un prisma a través del cual es posible reconstruir la intersubjetividad, es decir las relaciones sociales, porque el sujeto es imposible de ser pensado en aislamiento; aun así, la ausencia misma de otros indica la existencia de esos otros. Para ello fue preciso apelar a un entorno de voces que fuese ante todo de significado, de modo que las declaraciones verbales recogidas mediante entrevistas, revelaran lo que los actores involucrados pensaban. Este juego de voces e imagen ha fijado

varias imágenes, un collage de frases escritas con recortes: Mis compañeros en representación del otro lado de la pared, suscitando emociones y momentos que no había percibido; Un yo puede ser en sociedad porque la sociedad conforma el yo; La filosofía con el arte ¿Qué sería del artista sin quién observe? Un limbo que solo conoceríamos en lo infinito de cerrar los ojos. [3]

Enseñar a aprender y aprender a enseñar, sobre todo cuando hablamos de arte, implica unas dimensiones críticas que por su propia naturaleza desafían lo establecido, pero si no es mediante herramientas con este talante, sería muy difícil obtener resultados honestos; encubriríamos la verdad con eufemismos y poses aplastadas bajo el peso burocrático; las estrategias puestas en juego por los maestros que nos enseñan serán en mayor o menor medida emuladas cuando sea nuestro turno de sortear dificultades de aula y es preciso verlas como lo que son: herramientas pedagógicas. El arte no es solo subjetivo, contiene al sujeto.



Figura 23
Concluir la risa y no al olvido

Recomendaciones:

- Contar nuestras prácticas hechas experiencia para conservarlas a través del tiempo en apoyo de la memoria.
- Desarrollar la creatividad para resolver problemas instantáneos, como el instante decisivo en la fotografía.
- Necesitamos maestros que ligen el ser a la realidad, que propicien un retorno a lo natural.
- Hacer del aula un espacio de encuentro horizontal, donde el pedagogo sea quien lleve la batuta.
- Responder a los nuevos retos de comunicación.
- Contar nuestras experiencias desde nuestros sentires.
- Hay que hablar de subjetividad desde el cuerpo/pensamiento/ sentir.
- Hacer que la pedagogía juegue un papel importante en el desarrollo de la subjetividad del individuo.
- No perder de vista que el sujeto necesita de otros para complementar su ser, siendo en el arte observador y artista.
- Escribir con claridad las ideas sin dar paso de falsedad a la memoria.
- Considerar que la fotografía es una fuente primaria de memoria y trabajar a partir de ella como visión del mundo de un sujeto apoyado en la tecnología.
- Explorar nuevas formas de contar, soltando estructuras tradicionales, teniendo en cuenta el contexto cultural, social y tecnológico.
- Afrontar el hecho de que los pedagogos nos enfrentamos a un cambio galopante, en las estructuras educativas y dinámicas de aprendizaje.

Figura 24
Tras el telón



Letra	Título	Descripción	Link
A	Google Drive. Carpeta documentos anexos	Carpeta de compilación de anexos de trabajo de grado.	https://drive.google.com/drive/folders/1hdbDUWzL66loyLyu7ZWD4DuVAKFoZO84?usp=sharing
B	Libro de dirección; montaje en conjunto <i>Lili Blue y sus hermanos</i> .	Documento colectivo que integra resultados del proceso de montaje en conjunto danza y teatro. 2022.	https://docs.google.com/document/d/19K0q4zkaG3ZldidBRLaNE3ToB2epo48e/edit?usp=share_link&oid=104023292367099646109&rtpof=true&sd=true
C	Bitácora individual	Carpeta que contiene bitácoras individual del proceso de creación, formato Oscar Jara.	https://drive.google.com/drive/folders/1XZqWKVSqjd62EECYkv31pt0a50_Vnl4u?usp=share_link
D	Clase virtual	Carpeta que contiene grabación de clase completa realizada virtualmente.	https://drive.google.com/drive/folders/1KN_x6GPZF0iELnUdngpnqYvqB_tsVOFM?usp=share_link
E	Grabaciones de voz	Carpeta que contiene grabación de voz de encuentro danza - teatro	https://drive.google.com/drive/folders/1qGKOskIOYIHwBt2lf_tQjX1n30b_SWbX?usp=sharing
F	Transcripción de voz	Carpeta que contiene la transcripción de las grabaciones de voz. Emisor- receptor.	https://drive.google.com/drive/folders/1AB0L8OMVSBd-6dnma-f0WTTZbtJr8VT?usp=share_link
G	Fotografías proceso Montaje conjunto	Carpeta que contiene fotografías en cronología del proceso de creación.	https://drive.google.com/drive/folders/1EPLh8YOE17hxSVL7ZVPS1iJN4yz-DUCD?usp=sharing
H	Dramaturgia Lili Blue y sus hermanos	Versión final dramaturgia con adaptación de texto.	https://docs.google.com/document/d/19K0q4zkaG3ZldidBRLaNE3ToB2epo48e/edit?usp=share_link&oid=104023292367099646109&rtpof=true&sd=true
I	Dramaturgia Lili Blue y sus hermanos	Dramaturgia sin adaptaciones	https://drive.google.com/file/d/1wIVQ30-gwLcfPq8U8EsE0vorNDEBeTKi/view?usp=share_link
J	El encanto de lo póstumo	Dramaturgia de la cual se tomaron fragmentos	https://drive.google.com/file/d/1nfWqgM8nFwO5kDQWXSEm1TtWMKBt1Sie/view?usp=share_link
K	Diseño sonoro	Formato sonoridad de la obra	https://drive.google.com/file/d/1qggxFNUUSF00PJDrOLpj7DRAt_PxQk3v/view?usp=share_link
L	Contenido Programático	Montaje conjunto 2022	https://drive.google.com/file/d/11tAZgA7_iw8i-HXSFQyH69eKbIPDK8bn/view?usp=share_link

LILI Y SUS HERMANOS BLUE

DE MISAEL TORRES

NAYAT AVILA

JENNY VANEAS

A \$20 LUKAS

GABRIELA ACENCIO

CAROLINA PINILLA

DANIELA LAGOS

DAYANNA HERNANDEZ

MONTAJE
CONJUNTO
DANZA Y TEATRO

DOCENTES ASESORES
MARTHA JIMÉNEZ
FABIO PEDRAZA

CASA TEATRO
TEATROVA

Lunes 30 de mayo
4:00 p.m.
Cl. 24 # 4a-16
centro- cerca a la U.
Tadeo

PULEP NJY467

Referencias

- Agreda María, Gabriela Díaz, Jessica Zapata. (26 de noviembre de 2019). *Plaza Capital*. Obtenido de http://plazacapital.co/webs/produccion5/33esculturas_jorgeolave.
- Abeleira Padín, G. (2015). La memoria: concepto, funcionamiento y anomalías. *Revista Universidad de Salamanca*, 177- 190
- Corredor, P. (2020) *Sistematización, la casa de Bernarda Alba, adaptación criolla santandereana de la Licenciatura en Artes Escénicas*. Universidad Antonio Nariño.
- Garzón Vélez J (2019) El encanto de lo póstumo, O apología sobre el uso de la plomería. Editorial, Laboractores.
- Eco, H. (2011). *La estructura ausente*. De Bolsillo.
- Elizondo Huerta, A. (2006). Cuerpo y subjetividad ¿Un nuevo ordenamiento social? En G. cachorro/Editor, *Cuerpo y subjetividad* (págs. 13-39). La Plata: EDULP Editorial Universidad de la Plata.
- Foucault, M. (1968). *Vigilar y Castigar*. París: Sorbona.
- Garzón-Seoane. (1982). La memoria desde el procesamiento de información. En *Psicología cognitiva y procesamiento de información* (págs. 118-138).
- Ghiso, A. M. (2011). Sistematización. Un pensar el hacer, que se resiste a perder su autonomía. *Fundación Luis Amigó*.
- Giroux, H. (1984). *La pedagogía crítica*. Toronto.
- Goddard Lourdes, Guionismo, *Cómo redactar guiones para montajes audiovisuales televisión y cine* por Editorial Diana, México D.F.
- Groves., H. (2002). *Wittgestein para principiantes*. Buenos Aires: Era Naciente.
- Haidar, J. (2013). *De la argumentación verbal a la visual: Lo emocional y la refutación en la argumentación visual*. México D.F: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Harris, M (1982) El materialismo cultural. Buenos Aires: Paidós.
- Jara, O (2011) Orientaciones teórico- prácticas para la sistematización de experiencias, obtenido por <http://www.bibliotecavirtual.info/2013/8/orientaciones-teórico-prácticas-para-la-sistematización-de-experiencias,2011>.
- Lancheros, J. (2016). *Sistematización de los contenidos didácticos del montaje “in memoriam” de la licenciatura de artes escénicas*. Universidad Pedagógica Nacional.
- Karam, T. (2011). *Introducción a la semiótica de la imagen*. Barcelona: InCom-UAB.

- Kaufman, A. (2020). Traumas sobre este momento histórico. En V. Autores, *La Fiebre*. Ciudad de la Plata: ASPO.
- Kundera, M. (1984). *La Insoportable Levedad del Ser*. París: Túsquets Editores.
- Kundera, M. (1995). *La Lentitud*. París: Tusquets Editores.
- Kundera, M. (2010). La memoria humana. *Caracas: Banco Central de Venezuela*.
- Kundera, M (2020) El libro de la risa y del olvido. Colección Andanzas
- Lisdero, P. (2017). *Desde las nubes... Sistematización de una estrategia teórico-metodológica visual*. Bogotá.
- McLaren, P. (1988). *La escuela como un performance ritual: hacia una economía de los signos*. Toronto: Paidòs.
- McLaren, P. (1990). *Pedagogía crítica y producción del deseo*. Vancouver.
- Marín-Roldán. (2012). Estructura narrativas y argumentales en investigación: fotografías independientes, series fotográficas y foto ensayos. En R.-J. Marín-Roldán, *Metodologías artísticas de investigación en educación* (págs. 66-89). Málaga: Ediciones Aljibe.
- McLaren, P. (1995). *Pedagogía crítica y cultura depredadora*. Toronto: Paidòs.
- MEN, (2010) Orientación pedagógica para educación artística. Bogotá Ministerio de Educación.
- Motta, C.-M.-R. (2011). El papel de la didáctica en la educación arítstica. *Praxis pedagógica*, 26-38.
- Noguera, A. M. (2004). *El reencantamiento del mundo*. Manizales: Universidad Nacional de Colombia. IDEA.
- Roth, P. (1980). Los verdugos dan muerte, los poetas cantan. *Quimera*.
- Spiegelburd, R. (2020). El año del cochino. En V. autores, *La Fiebre*. Buenos Aires: ASPO.
- Tafalla, M. (2007). Violencia y memoria en Milán Kundera. *Universitat Autònoma de Barcelona*, 89-100.
- Tejeda González, J. L. (2006). Cuerpo, modernidad y poder. En G. Cachorro/Editor, *Cuerpo y Subjetividad* (págs. 39-69). La Plata: EDUP, Editorial Universidad de la Plata.