Bitácora
Sistematización de la experiencia

Datos de contexto

Red: de Creación Escenica de Medellín Énfasis (lote) : 12 Dramaturgias Escénicas.

Laboratorio de Creación (Grupo): Laboratorio Base Ateneo

Participantes (Comuna, Barrio, etc): Bomboná 1, Comuna 10 La Candelaria.

Fecha: SEPTIEMBRE DE 2023 Horario: L 6:00 p.m. a 9:00 p.m.

Lugar: Teatro Ateneo Porfirio Barba Jacob.

Artista Formador: Alberto Sierra Mejía.

OBSERVACIONES PROCESO DE EXPLORACIÓN ARTÍSTICA

En el mes de septiembre, el Laboratorio Base de Ateneo desarrolla siete aspectos a tener en cuenta a saber:

1. **LOS JUEGOS ESCENICOS.**
   La libertad personal en el grupo
   Juego escénico = actuar
   El objetivo es alcanzado por el actor/estudiante, regido por las normas del **juego escénico**. El juego despierta la espontaneidad y libera. Todo el cuerpo funciona como un todo orgánico. **Las normas del juego crean el juego escénico.**

2. **APROBACION / DESAPROBACION.**
   Vemos con los ojos de los otros y olemos con las narices de los otros, **SENTIDO DE ALTERIDAD (la verdad está en el otro).** Relación Estudiante – actor / Profesor – director. Una pregunta**; ¿QUIEN SOY YO?**

3. **EXPRESION DE GRUPO.**
   Cada integrante debe participar activa y libremente respetando la capacidad de cada uno. Se debe trabajar con el estudiante desde EL **DÓNDE ESTA**, y no desde **EL DÓNDE SE CREE QUE DEBERIA ESTAR.**

4. **EL ESPECTADOR.**
   Es parte integrante del teatro y hay que manejarlo como parte de él. El actor debe olvidar el espectador. El director se convierte en el representante de los espectadores.

5. **LAS TECNICAS DE TEATRO.**
   Las técnicas del teatro son **las técnicas de la comunicación**, no son elementos **mecánicos**. Cuando la forma de un arte se hace estática, las técnicas se presumen que ya se aprendieron y se consideran infalibles. **Las técnicas se deben convertir en una parte de sí mismo.**

6. **LLEVANDO EL PROCESO DE ACTUACION A LA VIDA DIARIA.**
   Abrirse para recibir el mundo de los fenómenos. Se recomienda que no se lleven a casa tareas del teatro. Los talleres deben absorber al estudiante para que lo adopte para su vida diaria. Involucrarse con su mundo de fenómenos y experimentarlo. **La experimentación es la única tarea, y una vez comienza es infinita.**

7. **FISICALIZACION.**
   La realidad con el mundo físico.
   El actor/estudiante debe fisicalizar pues si solo se queda en el análisis no le proporcionara nada al público.
   El actor debe connotar y expresar el mundo físico que lo rodea. Cambiar la palabra análisis por **INDAGACION POETICA.**

COMPROMISOS DEL INTEGRANTE:

. Dar al actor problemas para que el estudiante/ actor resuelva problemas.
. Resolver un problema es personal, mientras esté involucrado con el problema.
. Evitar el dogmatismo.
. Es una forma no verbal de enseñanza.
. Nunca se hará una pregunta que no pueda resolver, ni se planteará un problema que no tenga solución.

EL PUNTO DE CONCENTRACION:

. Ayuda aislar los segmentos complejos de las técnicas, presentando la acción dramática en forma fragmentada.
. Da el control, la disciplina en la improvisación, donde de otra forma la creatividad no canalizada puede convertirse en una fuerza destructiva más que en una fuerza estabilizadora.
. **El punto de concentración** son las reglas de juego escénico, ocupado en el **P.C** el actor se mueve sin temor hacia cualquier cosa.
. **P.C** da al estudiante/actor un foco sobre un punto simple que está en continuo movimiento, esto desarrolla su capacidad para involucrarse con el problema, relacionarse con sus compañeros y solucionarlo, actuando como catalizador entre el actor y el problema. **El p.c** hace posible la acción dramática sobre el escenario.
. **EL p.c** libera al estudiante/actor para la acción, y lo provee con el vehículo para llegar a una experiencia orgánica más que cerebral. Hace posible la percepción en lugar de la preconcepción y actúa como un trampolín para lo intuitivo.

LA EVALUACION:

Se hace después de que cada equipo ha hecho su trabajo.
. Lenguaje directo.
. Actitud de no juicio.
. El p.c.
. Todos los miembros se meten en la evaluación, para eliminar el sentimiento de culpa y el de ser juzgado.
. Perder el temor.
. Cuando se es espectador se evalúa, cuando se es actor se escucha.
. El profesor debe hacer las preguntas.
. El estudiante como espectador no se sienta a que lo entretengan, ni a proteger, ni atacar, y no debe hacer interpretaciones personales.
. Evaluar solamente lo que se ha visto, y no lo que hubiéramos querido ver.
. No confundir evaluación con crítica.
. El profesor debe convertirse en espectador para que la evaluación tenga sentido.
. No decir porque se da el problema. Las explicaciones extensas crean una actitud defensiva. No verbalizar lo que se está tratando de hacer.

PRODUCTO:

Los entregables o la evidencia que presentarán los integrantes del grupo estarán relacionados con textos escritos de forma dramatúrgica o de reflexión sobre los

procesos aprendidos en los ensayos, también propuestas de imagen relacionados con vestuario, maquillaje o escenografía, videos de improvisaciones sobre el personaje.
No hay un formato para la presentación de tareas, lo hacemos de forma aleatoria considerando que estas primeras etapas trabajamos con el principio de caos.

INDICADOR DE LOGRO:

LOGROS COGNOSCITIVOS: Los integrantes del grupo muestran habilidades nemotécnicas en el aprendizaje de texto teatral, asimilan el proceso de indagación poética del texto dramático como una forma pedagógica de concebir la dramaturgia propuesta por el autor. Reconocen los postulados teóricos del método de actuación para luego extrapolarlo significativamente en el cuerpo y el espacio.

LOGROS PROCEDIMENTALES: El colectivo teatral ejecuta con habilidad procedimientos técnicos que tienen que ver con la improvisación, y los elementos constitutivos del personaje en función de la puesta en escena, demostrando un trabajo colaborativo y disciplinado que fortalece la calidad del grupo.

LOGROS ACTITUDINALES: Cada uno de los participantes debe aportar a su personaje y al grupo desde su saber ser, compartiendo sus diferencias, expectativas, valores, capacidad de sentir y de convivir desde una ficcionalidad que lo confronta con su mundo real.

SEGUIMIENTO: Se realizará seguimiento por medio de tareas puestas en el correo institucional, videos de prácticas propuestas, realización de ejercicios dramatúrgicos, fotografías de maquillaje y vestuario, y comunicación en video llamada para inquietudes sobre los temas que nos convocan para la puesta en escena.

RECURSOS Y MATERIAL DE APOYO: Cada uno de los integrantes del grupo desarrolla un trabajo individual en función de su entrenamiento vocal /corporal, y en el aprendizaje y análisis del texto dramático. Debe investigar sobre elementos que constituyen su personaje, historia del autor, para integrarlo luego todo este material con todo el colectivo, así mismo debe elaborar propuestas de maquillaje, vestuario y utilería, que le ayuden a consolidar su personaje siguiendo la premisa general del director. Para ello el director será un recurso que sirve como catalizador de la experiencia del actor/ actriz, los libros de consulta, videos, internet, maquillaje y vestuario que posee el grupo, y que debe reciclar para las nuevas propuestas, y clase magistrales sobre temas y técnicas teatrales.

ACTIVIDADES DEL MES:

1. Manejo técnico del juego escénico.
2. Desarrollo de las técnicas vocales y corporales.
3. Mantener un clima de motivación constante con el teatro.
4. Desarrollo de una disciplina para el trabajo en equipo.
5. Actitud para la escena.
6. Desarrollo de lo aprendido hasta el momento.
7. La dramaturgia actoral.
8. La creación y estructura general del texto.

Reflexión aspectos socio culturales del grupo y fortalecimiento de capacidades (imaginación, juicio crítico, disfrute, práxis ética, afiliación, sensibilidad …)

El Personaje una estructura **antropozoomórfica** de un conjunto de comportamientos gestuales y verbales, portadores de una moral determinada, que exige ser asumida corporalmente para desplegar todo su sentido.

Históricamente, la discusión en torno al personaje ha estado vinculada a la cuestión de la identificación del espectador. Lo plantea Corneille en el Premio a “Don Sancho de Aragón” (1650) cuando introduce explícitamente en la historia de la dramaturgia la idea de condición, que pretende instaurar una nueva proximidad entre el personaje y el espectador.
En su afán por crear “un poema de una nueva especie”, Corneille quiere escribir una obra donde “el hombre no sea ni del todo malo ni del todo bueno”.
Si este poema – añade – “ha de excitar la piedad y el terror, […] ¿no podemos creer que aún podrían ser excitados con mayor intensidad si viésemos caer estas desgracias sobre personas de nuestra condición, totalmente iguales a nosotros, y no en la imagen de aquellos que hacen temblar los tronos de los grandes monarcas, con los cuales no tenemos nada en común, excepto el hecho de que también son susceptibles de las pasiones que los han lanzado al abismo?”

Desde Corneille, el drama será la tragedia de nuestros iguales (de nuestros “similares”, habría que decir), de nuestros contemporáneos, de nuestros vecinos, de nuestras mujeres, de nuestros maridos y de sus hijos, y no la de los reyes o reinas con quienes no tenemos nada en común y a quienes, por tanto, no podemos entender ni compadecer.

Creadores de registros, edades, ideologías y estéticas dispares parecen estar de acuerdo en esto: habrá más identificación – más catarsis, por tanto – cuanto mayor sea la proximidad entre la condición de los personajes de la ficción y la condición real de los espectadores. Esta será la gran revolución del siglo XVIII teatral – el personaje se define por su condición más que por su carácter, por su psicología – no sin dar lugar a fuertes controversias.
Lessing, por ejemplo, en su Dramaturgia de Hamburgo (1767) se opondrá a esta idea (defendida a capa y espada por Diderot) al afirmar que el dramaturgo no debe preocuparse por la condición porque ya está implícita en el carácter, que es siempre un "carácter en general", algo más que un carácter particular: es universal e implícito, es el perfil de un paradigma.

A partir de aquí, la oposición condición-carácter, la acentuación de uno de estos términos en detrimento del otro, determinará la concepción del personaje y, con ella, la de la estética teatral.
Los expresionistas apostarán de un modo tan radical por la condición que sustituirán los nombres propios, reveladores de la individualidad, por nombres sencillamente comunes ("hombre", "mujer", "obrero") porque son los más característicos de las condiciones más generales. Brecht se unirá a esta línea y, en su nombre, elaborará la teoría del Gestus Social, un conjunto de "actitudes físicas, entonaciones, juegos de fisonomías" que reflejan la condición del personaje, sus relaciones con los demás y con el mundo que le rodea, incluso él mismo revela el carácter social de toda acción, incluso de las más íntimas, desde pegar a pagar.

Línea continua del personaje: En la teorización Stanilavskiana, es el conjunto de acciones del personaje que reúne todos los elementos de su interpretación y los dirige hacía su objetivo final o "súper objetivo" a través de una serie de objetivos intermedios cada vez más inmediatos hasta llegar al punto de fijar uno para cada paso de su actuación. Este concepto se corresponde en el terreno actoral con la estructura dramatúrgica de causa – efecto establecida por Aristóteles en la Poética.

> Desde el punto de vista del director de escena, el problema reside en saber hasta qué punto "continua" significa "recta" o bien puede significar "sinusoidal" o "en zigzag". En otras palabras, la obsesión por el establecimiento de una línea continua acostumbra a generar personajes lineales que nunca se atreven a enfrentarse a sus contradicciones.

Línea dramática continua: En la teorización aristotélica, aquélla que resulta del establecimiento de una estrechísima relación de causa – efecto entre la acción del personaje destinada a modificar una situación y el resultado obtenido (una nueva situación) que generará una nueva acción, etc. La aplicación rigurosa de este esquema conduce al espectador a la idea trágica de fatalidad, que no proviene tanto de la "voluntad de los dioses" como de una escritura del texto que no deja al personaje ninguna otra opción.

Pasado del personaje: Para complementar los elementos biográficos del personaje que encontramos en el texto, algunos directores fuerzan a los actores a inventarle un pasado suplementario. La idea filosófica que preside este procedimiento pertenece a una concepción del arte estrictamente naturalista y postula que sólo desde su pretérito se puede construir el presente del personaje. Esta opción encuentra en Stanislavsky su máxima expresión cuando afirma, por ejemplo, que "el nacimiento del personaje es un proceso natural parecido al nacimiento de un ser humano", incitando al actor a concebirlo desde su origen biológico. El inconveniente principal de este método es que el pasado del personaje acaba dependiendo de la imaginación literaria del actor, una capacidad que no es consustancial.

> Otros puntos de vista, en cambio, se basan en el postulado contrario, en la certeza que si el dramaturgo hubiese considerado relevantes estos elementos biográficos los habría introducido en alguna parte del texto, y que la singularidad del teatro reside precisamente en el hecho que sólo después de haber construido el presente del personaje a partir – exclusivamente – de los elementos que nos proporciona el texto, sería posible reconstruir su pasado. En otras palabras, y por extraño que parezca, los personajes teatrales no tienen pasado. O de un modo más preciso aún, sólo podemos adivinarlo cuando sabemos representar su presente, y no a la inversa.

Naturalmente, entender como ha sido construido dramatúrgicamente el personaje es un requisito indispensable para interpretarlo.
La idea no es defender ninguna tesis en particular y más bien considerar la posibilidad de "dejar que pasen cosas en el escenario" y "no hacer que pasen cosas en el escenario"

Didier Anzieu propone tres etapas de partida; **instalación, modulación y transgresión.**

Etapa de Instalación: Trabajamos dos ejes esenciales, referidos a la indagación poética del texto dramático, y los elementos fundamentales para la creación del personaje.

A) Retraimiento creador: Una etapa angustiosa donde se pone en juego el texto. Un eje importante por la revelación en símbolos de lo invisible. Transformación de lo monologal a bi-monologal.
Un ir cuidadosamente al umbral para liberar fantasmas sin que nos invadan completamente, ejerciendo un control disociado; a medias loco, a medias cuerdo.
Movimientos regresivos constantes a las fuentes, ligados a crisis interiores que movilizan representaciones arcaicas.
Encuentro del personaje en términos de **ANIMAL / SINTOMA / OBJETO / FRUTA**.
Focalización de los pesos que tenga el actor en la escena, **los impulsos y contra impulsos.**

B) Percepción de los materiales y la puesta en cuerpo: Toma de conciencia de los materiales que nos ofrece el texto dramático para poner en cuerpo y en voz desde una asociación directa con el objeto, el síntoma, la fruta y el animal, que invitan a muchos juegos escénicos.
Aparecen aquí fuertes resistencias: lo que era arcaico y subjetivo, comienza a vivirse como realidad objetiva.
Los tropos: **paradoja, metonimia y reflectáfora**, son instalados en el cuerpo y la voz del actor.

Etapa de Modulación: Es el momento de la primera estructuración, donde se respetan los materiales originales de la transformación del texto monologal a texto bi-monologal, y organiza lo que no estaba completamente simbolizado en un tercer texto, que cuenta además con la partitura lumínica y plástica de la puesta en escena, que va eligiendo una salida de expresión posible.

A) Encuentro de acciones físicas y vocales: El desarrollo del síntoma, fruta, objeto y animal se disocian (o aparean), con los pesos - impulsos y contra/impulsos adquiridos por el actor, que logran precisar las partículas vocales y corporales del personaje.

B) **Story line o premisa:** Así como es indispensable saber el tema o discurso que deseamos abordar, así mismo es importante en términos carnales, espaciales y temporales de dónde a dónde contaremos a nivel de fábula, qué conflicto desarrollaremos, cuál ha de ser la premisa que hemos elegido.
La premisa según **Lajos Egri**, es la idea raíz, la hipótesis, la base estructural de todo relato dramático. Él la divide en tres partes a clarificar:

- **Sujeto de la acción** (con sus aspiraciones, contradicciones, objetivos): carácter, personaje, etc.
- **Verbo**
- **Objeto de la acción** o la acción misma: conflictos, deseos y oposiciones, objetivos y obstáculos, etc. (donde se halla, obviamente el antagonista)
- **Resultante de la acción**: consecuencias, desenlace, resolución del conflicto, etc.

Ejemplo: Para lagos Egri la premisa debe ser articulable en una sola oración que contenga los cuatro elementos;

Sujeto de la acción: **Hamlet + Verbo**: **descubre + Objeto de la acción**: Que su padre fue asesinado por su tío en complicidad con su madre, decide vengarse **+ Resultante de la acción:** Y al hacerlo, el también muere.

Etapa de Transgresión: Se debe entender como elemento final donde la suma de las etapas anteriores dan como resultante el producto artístico.

Ejemplo: Después de la indagación poética del texto escogido y según la estructura múltiple de signos visualizados por el actor, encuentra de forma análoga **un animal, un síntoma, un objeto y una fruta** que son coherentes con la indagación realizada en términos de los tropos: **paradoja, metonimia y reflectáfora** que parten de los materiales originales que dan paso a la modulación traducida en **pesos, impulsos**, **contra/impulsos** que permite un dialogo con el texto de partida eligiendo una salida de expresión posible desde la **sensorialidad y la oralidad**.

ANIMAL	INVESTIGACION	CONCLUSION
PUMA 	PUMA: gran tamaño, similar en promedio al del leopardo, el puma es un félido de gran elegancia y esbeltez. Contribuyen a ello el cuerpo alargado, la cabeza pequeña, el cuello largo y la cola también larga con respecto al cuerpo. Pero la elegancia de sus formas no impide que el felino sea un temible cazador, superior en agilidad e incluso en fuerza. (Maquillaje, o vestuario o sensorialidad) Los ojos del puma son grandes lo que permite una visión binocular muy desarrollada en la mayor parte de su campo visual. Este desarrollo permite, a su vez, detectar los movimientos de una presa potencial y calcular con gran precisión la distancia a la que se encuentra. El puma no puede rugir. El pelaje del puma se presenta en dos gamas de COLOR: una de ellas varía del ocre, leonado o canela al pardo rojizo o pardo herrumbroso, mientras que la otra oscila entre el gris plata o gris azulado y el color pizarra Retráctiles y siempre muy afiliadas; protegidas por unas fundas dérmicas que evitan su desgaste, no se	Escogí a este animal porqué es habitante de los andes, donde se cultiva mi fruta la Papayuela.

	utilizan durante la marcha, sino únicamente para capturar la presa o para marcar y trepar a los árboles. El puma es un animal solitario que evita el contacto con sus congéneres. El puma tiene un hioides osificado que le impide rugir.	

MOTRICIDAD	IMPULSO	CONTRA-IMPULSO	PESO
	Pecho	Hombros	Cabeza

SENSORIALIDAD	ORALIDAD
El tacto, desde la piel, Verrugas, Visión Binocular.	Intensidad, No ruge

COLORES	Amarillo, verde
ATRIBUTO	Es solitario, se retracta fácilmente, Frío, Precisa, Ágil

SINTOMÁTICO:	Acidez, úlcera

Gástrico, gastritis,
Las causas más comunes de gastritis son:
Ciertos medicamentos como ácido acetilsalicílico (aspirin), ibuprofeno o naproxeno.
Tomar demasiado alcohol.
Infección del estómago con una bacteria llamada Helicobacter pylori.
a gastritis ocurre cuando el revestimiento del estómago resulta hinchado o inflamado.
La gastritis puede durar sólo por un corto tiempo (gastritis aguda). También puede perdurar durante meses o años (gastritis crónica).
Dolor en la parte superior del vientre o el abdomen

OBJETO	INVESTIGACION	CONCLUSION
SACACORCHOS 	El sacacorchos, también llamado descorchador, es un instrumento consistente en una hélice metálica con un mango o una palanca que se inventó para poder quitar los tapones de corcho a los frascos y botellas de vino y jarabes embotellados. Los sacacorchos se fabrican en materiales tan diversos como plástico, metal o madera pero la espiral siempre es de acero. Un sacacorchos de palanca consiste de dos palancas a cada lado de un sacacorchos mecánico. Cuando el tornillo es incrustado en el corcho, puedes presionar las palancas hacia abajo para sacar el corcho. Casi siempre son más fáciles de usar para abrir botellas de vino que los sacacorchos regulares	Mi objeto me aporta más a la parte de la posición de mi personaje, en la medida en que “destapa” las situaciones, saca todo lo que está oculto, entonces sería generadora del “conflicto” Surgió a partir de lo retráctil de las garras de mi animal

FRUTA	ATRIBUTOS Y FUNCIONES
PAPAYUELA	La Papayuela es una planta originaria de los Andes, alcanza hasta los 6 metros de altura. Sus hojas son de color verde intenso y brillante. A nivel respiratorio : El fruto posee ciertas cualidades pectorales, por lo cual es recomendado su consumo en casos de afecciones catarrales y problemas de las vías respiratorias altas. Para la piel : Desde la antigüedad el látex de la planta es utilizado para algunas enfermedades de la piel, como lo es el caso de las verrugas y otras

	erupciones cutáneas. También suele utilizarse en aplicaciones en la garganta para casos de faringitis o laringitis. Beneficios a nivel dermatológico, digestivo y respiratorio. Es rico en enzimas digestivas como la papaína. Es Fuente natural de fibras es poseedora de una enzima llamada papaína, usada para contrarrestar el crecimiento descontrolado de células cancerígenas.