



Sistematización del proceso de creación del montaje

Yoni Dip también tiene hambre

Estudiante: Diego Alejandro Garcés Lozano
Código de estudiante: 40020121002

Santiago de Cali

Abril de 2022



Sistematización del proceso de creación del montaje

Yoni Dip también tiene hambre

Presentado por: Diego Alejandro Garcés Lozano

Trabajo de grado para optar al título de: Licenciado en Artes Escénicas

Asesor: Julián Garzón Vélez

Línea de investigación: Investigación creación

INSTITUTO DEPARTAMENTAL DE BELLAS ARTES

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS

LICENCIATURA EN ARTES ESCÉNICAS

Santiago de Cali

2022



Agradecimientos

Primeramente, agradezco a mi madre y a mi padre, quienes siempre me apoyaron y motivaron a estudiar lo que mi corazón decía; a mi tía, filito y mis abuelos que con amor y paciencia me acogieron durante los años del proceso académico.

A los maestros que me acompañaron y educaron con pasión y gusto por el aprendizaje, en especial a los docentes, Doris Sarria, Lucia Amaya y Jesús María Mina, quienes han sido fuertes referentes en mi identidad artística.

Al grupo de teatro profesional La Farola por permitirme realizar mi trabajo de grado con ellos y acogerme dentro de sus procesos de creación teatral. Compañeros, Socios, tutores, amigos y familia.

Infinitas gracias a mi asesor, tutor, colega y amigo Julián Garzón Vélez por alentarme, enseñarme y ayudarme en momentos de crecimiento teatral y personal.

A Maka por su creatividad, apoyo y cariño durante los últimos años tan pesados de mi ambiente universitario.

Y por último al esfuerzo y la perseverancia que afloraron dentro de mí para confiar en las habilidades y conocimientos que me permitieron alcanzar tan dichoso logro.

Resumen

La presente investigación de carácter cualitativo, tiene como objeto comprender el proceso de creación de la puesta en escena de la obra *Yoni Dip también tiene hambre*, del grupo de teatro La Farola, desde una sistematización experiencial en donde Diego Alejandro Garcés Lozano participa como actor e investigador. La investigación se divide en tres momentos, el primero en donde se aclara la terminología y se recopila información acerca del proceso, la segunda en donde se analiza el material paso a paso para posteriormente reflexionar la forma de abordar la creación de una puesta en escena por esta agrupación caleña, evidenciando los hallazgos artísticos, metodológicos y pedagógicos del proceso creativo.

Palabras clave

Sistematización experiencial, puesta en escena, proceso de creación, creación teatro, habitancia en calle.

Abstract

This qualitative research aims to understand the process of creating the staging of the play *Yoni Dip también tiene hambre*, from the theater group La Farola, from an experiential systematization in which Diego Alejandro Garcés Lozano participates as an actor and researcher. The investigation is divided into three moments, the first one in which the terminology is clarified and information about the process is collected, the second one in which the material is analyzed step by step then to reflect on how to approach the creation of a staging by this group from Cali, evidencing the artistic, methodological and pedagogical findings of the creative process.

Keywords:

Experiential systematization, staging, creation process, theater creation, street dwelling.

Índice de contenidos

Introducción.....	1
1. Contextualización.....	2
1.1 Delimitación del objeto de estudio.....	2
1.1.1. Justificación.....	2
1.2 . Objetivos.....	3
1.2.1. Objetivo general.....	3
1.2.2. Objetivos específicos.....	4
2. Marco teórico.....	5
2.1. Sistematización Experiencial.....	5
2.2. Puesta en escena y sus elementos.....	9
2.2.1. Actor.....	9
2.2.2. Vestuario.....	10
2.2.3. Música y espacio sonoro.....	10
2.2.4. Escenografía.....	11
2.2.5. Atrezzo.....	12
2.3. Teatro La Farola.....	12
2.4. La habitancia en calle y la puesta en escena.....	14
3. Metodología.....	15
4. Sistematización.....	17
4.1. Propuesta de montaje.....	18
4.2. Análisis del texto dramático de la obra.....	20
4.3. Proceso De Creación.....	22
4.3.1. Cuadro I. Perro que ladra no muerde.....	24

4.3.2. Cuadro II. Perro viejo ladra echao.....	28
4.3.3. Cuadro III. A perro que no conozcas, no le espantes las moscas.....	31
4.3.4. Cuadro IV. Perro ladrador, poco mordedor.	35
4.3.5. Cuadro V. Donde manda el perro, se ata el amo.	37
4.3.6. Cuadro VI. El perro que más corre no es el que más caza.	39
4.3.7. Cuadro VII. Al perro, échale un hueso y se amansará con eso.....	41
4.3.8. Cuadro VIII. A otro perro con ese hueso.....	43
4.3.9. Cuadro IX. A perro traicionero no se le huele el trasero.	45
4.3.10. Cuadro X. El perro hambriento no teme al león.....	47
4.3.11. Cuadro XI. Perro que come callado, come dos veces.....	50
4.3.12. Cuadro XII. Como a perro en misa.	52
4.3.13. Cuadro XIII. Errar es de humanos, perdonar es de perros.....	54
4.3.14. Cuadro XIV. Hace un día de perros.....	56
4.3.15. Cuadro XV. Hace más el lobo callando que el perro ladrando.	58
4.3.16. Cuadro XVI. A carne dura, diente de perro.	59
4.3.17. Cuadro XVII. El perro y el niño, van donde le dan cariño.	62
4.3.18. Cuadro XVIII. El que se acuesta con perro se levanta con pulgas. 64	
4.3.19. Cuadro XIX. La necesidad tiene cara de perro.....	66
4.3.20. Cuadro XX. Los perros también van al cielo.	69
4.4. Ensamble y socialización	69
5. Reflexión.....	71
6. Conclusiones	76
7. Referencias Bibliográficas	79
8. Anexos.....	84

Introducción

Esta investigación contiene el proceso de creación de la puesta en escena de la obra *Yoni Dip también tiene hambre o el silencio de las tripas*, a partir de la sistematización experiencial, desarrollando una reflexión sobre el proceso de creación desde una participación activa del actor Diego Garcés, quien también usa esta investigación como pretexto para culminar sus estudios académicos y optar al título de Licenciado en Artes Escénicas; así como también fomentar su trabajo investigativo y análisis sobre los procesos de creación en el ámbito artístico.

La investigación utiliza el concepto de sistematización experiencial aplicado a las artes escénicas y en este caso al teatro, generando así reflexiones sobre los procesos creativos cuando el investigador es un observador activo de la misma, y en este caso actor de la obra. Se toman de referencia autores como Ghiso y Jara dentro de la sistematización experiencial, así como también Pavis, Barthes y Dubatti, en los conceptos que contienen los lenguajes de la puesta en escena.

Se aborda una mirada amplia al proceso de creación de la obra, revisando los ejercicios de creación, exploración, análisis, así como también el tratamiento de los diversos lenguajes escénicos en la puesta en escena por parte de este grupo. La investigación está dividida en tres momentos, el primero en donde se contextualiza el trabajo realizado, posteriormente se hace la sistematización de la creación escena por escena, acompañada constantemente de la reflexión experiencial, para finalizar con una reflexión del proceso con los principales hallazgos, metodologías, encuentros y desencuentros del trabajo de creación en esta puesta en escena.

Esta sistematización experiencial resalta el valor de la sistematización en los procesos de creación, para recopilar el trabajo de los grupos independientes, así como también darles una mirada analítica y colocar en relación los aprendizajes académicos con la práctica escénica profesional; relacionando el método científico y la práctica artística, permitiendo a otros acercarse al proceso de sistematización.

1. Contextualización

1.1 Delimitación Del Objeto De Estudio

Para los artistas es común hablar de la creación como un proceso riguroso que requiere una gran inversión de tiempo y de trabajo de investigación tanto en la escena como por fuera de esta; sin embargo, no es tan común encontrar como ocurren estos procesos, o como se dan en la práctica.

Durante la historia del teatro, algunos artistas como Stanislavsky, Grotowsky, Meyerhold, sistematizaron propuestas y metodologías de trabajo para el actor; sin embargo no se conoce exactamente como era la forma de montar obras en el pasado o de estos artistas, desconociendo los procesos de creación de dramaturgos tan importantes como Moliere, Shakespeare, o hasta Sófocles; esto lleva a pensar sobre que en el teatro suele ser más importante el resultado y la obra, pero que a la larga se pierde el valor tanto pedagógico como artístico que contiene el proceso de la creación artística.

Es por esto que comienza el interés por realizar una investigación desde el proceso de creación escénica, pero no solo desde una observación pasiva, sino pensando también en como los artistas que participan en estos procesos creativos pueden generar reflexiones y aportar desde su propia experiencia, llevando así a la pregunta enmarcada dentro de la investigación creación. ¿Cómo se puede analizar un proceso de creación de una puesta en escena en donde el investigador participa? ¿Cómo se puede conocer un proceso de montaje al estar desde adentro de la obra?

1.1. Justificación

Proponer la sistematización de un montaje implica el análisis activo del mismo, incentiva al artista a tomar una actitud objetiva e investigativa en el proceso, y más si es una sistematización experiencial, en donde el actor- investigador hace parte de la obra, lo que permite profundizar en elementos que no solo ha observado, sino que ha vivido y sentido; aumentando la comprensión sobre las diversas formas de entender los procesos de creación escénica más allá de la interpretación, y reconociendo los diversos lenguajes que conforman la puesta en escena.

Es por esto que la sistematización experiencial es fundamental en las artes escénicas pues permite dar mayor validez a los procesos de investigación-creación, evidenciando en estos un valor agregado, unas técnicas y metodologías a indagar y unas formas de hacerlo.

Es así que la sistematización experiencial de la puesta en escena de *Yoni Dip también tiene hambre* realizada por el grupo de teatro La Farola conformado por egresados del programa de Licenciatura en artes escénicas, y el estudiante Diego Alejandro Garcés Lozano integrante e investigador en este proyecto, aporta a reconocer también la forma en que los egresados de la facultad de artes escénicas del Instituto Departamental de Bellas artes continúan su trabajo, las metodologías y técnicas que usan, así como los intereses estéticos y artísticos que han desarrollado después de sus estudios de pregrado, permitiendo también comprender la forma de trabajo de uno de los grupos profesionales de la ciudad de Cali, y detallando el proceso de puesta en escena de una obra comprometida con la realidad social y los derechos de los ciudadanos en condiciones vulnerables, minimizando la brecha entre academia y realidad profesional, permitiendo también conocer diversas formas de abordar los procesos de creación.

Al sistematizar una obra que aborda directamente un tema sobre la realidad social como es la habitancia en calle, también se sistematiza la percepción y formas de abordar temáticas delicadas, permitiendo también reconocer de qué forma se aborda hoy en día el teatro con interés social, reconociendo la sistematización como una forma de preservar, analizar y profundizar sobre estos procesos aportando a nuevas creaciones artísticas y reconociendo el trabajo de investigación tanto personal como grupal en la ciudad de Cali.

1.2. Objetivos

1.2.1. Objetivo General

Comprender el proceso de creación de la puesta en escena *Yoni Dip también tiene hambre* del grupo de teatro profesional La Farola, de Cali, desde una sistematización experiencial.

1.2.2. *Objetivos Específicos*

- **Recopilar** los datos del proceso de montaje y resultado escénico de una obra profesional; lenguajes escénicos, fotos, herramientas, entrevistas, bitácoras, vídeos, hallazgos, etc.
- **Analizar** el paso a paso del montaje escénico profesional Yoni Dip también tiene hambre del grupo de teatro profesional La Farola.
- **Reflexionar** sobre el proceso de creación de la obra Yoni Dip también tiene hambre, por el grupo de teatro La Farola, dirigida por Julián Garzón y en el marco de la Beca de Creación teatral del programa estímulos del ministerio de cultura 2021.

2. Marco Teórico

Al sistematizar se suele trabajar con diversos tipos de información, ya sean datos, números, características o en este caso, el proceso de un montaje que contiene tanto información teórica, como la que es recogida a través de la observación y experiencia. Se podría decir que “la sistematización de información se refiere al ordenamiento y clasificación de todo tipo de datos e información, bajo determinados criterios, categorías, relaciones, etc. Su materialización más extendida es la creación de las bases de datos” (PESA, 2004).

Entonces sistematizar no es solo tener la información, sino que se refiere al proceso de ordenarla y estructurarla, en muchos casos, dándoles características y clasificaciones según el interés de la investigación, buscando generar conocimiento o reflexión sobre lo sistematizado, tradicionalmente la sistematización hace parte del método científico o se puede entender también como “una metodología diseñada con el fin de obtener nuevos conocimientos y consiste en la observación sistemática, medición, experimentación y la formulación, análisis y modificación de hipótesis.” (Westreicher, 2021). Por lo que la sistematización también busca experimentar, dar nuevos aportes, y no solo se limita a las anotaciones, sino que el proceso relevante es aquel que se hace con lo observado y sistematizado. Por lo que esta sistematización ocurre en tres momentos, el primero de la recolección, el segundo el análisis de estos y el tercero la reflexión sobre el proceso.

Sin embargo, la sistematización como metodología científica suele estar ligada a la observación no activa del investigador, es decir, no suele participar o involucrarse de manera activa, sino que por el contrario es un observador pasivo, “Consiste en buscar una forma para aproximarse a una realidad, y es el resultado de un proceso que es independiente de las creencias del investigador” (Westreicher, 2021), por lo que en este no puede incluir sus opiniones y reflexiones sobre lo que sistematiza.

2.1. Sistematización Experiencial

Sin embargo, se podría decir, que la sistematización tradicional, no lograba reconocer muchas de las manifestaciones sociales y sobre todo aquellas, tanto etnográficas, sociales humanas y en este caso artísticas, por no considerar valiosa el

aporte de la experiencia del investigador, es por eso que según el texto *Paradigma de la praxis en las Ciencias Sociales*, en donde propone que en las últimas décadas ha habido un interés desde la comunidad científica de ampliar y profundizar en otros conocimientos más allá de la lógica científica cartesiana, incluyendo factores como lo humano (Martinic, 2016).

Entonces buscando una forma de dar cabida a sistematización de procesos sobre todo de las humanidades y las ciencias sociales aparecen estos procesos que buscan involucrar la experiencia, entendiéndose como “procesos socio-históricos dinámicos y complejos, individuales y colectivos que son vividas por personas concretas. No son simplemente hechos o acontecimientos puntuales, ni meramente datos. Las experiencias, son esencialmente procesos vitales que están en permanente movimiento” (Jara, 2010).

Lo que permite relacionar el concepto de experiencia de Oscar Jara como una propuesta que se puede aplicar en la sistematización de una experiencia en la puesta en escena teatral, comprendiendo esta como un proceso que se vive durante un espacio y tiempo determinado y en la cual se reúnen múltiples perspectivas en torno a la creación, comprendiendo este tipo de sistematización de experiencias como un “proceso de reconocer y valorar la práctica, como una construcción colectiva de conocimientos sobre el quehacer, orientada a extraer aprendizajes, compartirlos y cualificarlo” (Ghiso, 2011) y que permite también indagar preguntas como por ejemplo: “¿cómo resolver la separación entre teoría y práctica, entre sujeto y objeto de investigación?, ¿cómo generar conocimiento generalizable a partir de prácticas concretas? y ¿cómo lograr que la práctica misma se alimente, transformándose, de los procesos de reflexión?” (Ghiso, 2015).

Es por esto que la sistematización de experiencias es fundamental al hablar de sistematizar procesos de creación artísticas, pues

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, p. 7).

O parafraseando un segmento de la entrevista que le realizan a Alfredo Ghiso, La experiencia es cuando la práctica se hace reflexión, sin reflexión jamás se ganaría experiencia, pues la experiencia conlleva a reflexionar, dudar, cuestionarse y opinar, generando un nuevo conocimiento. (Pérez, 2016), lo que nos da a entender que todo proceso que contiene la sistematización de una experiencia conlleva a la reflexión de la misma, no se limita a la descripción o la recopilación de datos, sino que necesita la interpretación de estos por parte del investigador y su punto de vista como partícipe de la experiencia.

Es por esto que se utiliza la investigación experiencial para un proceso de creación y puesta en escena como en el caso de este texto que sistematiza el proceso de creación de la obra *Yoni Dip también tiene hambre*; ya que permite reconocer y recopilar la información, así como también realizar un análisis a la luz de la reflexión personal, entendiendo que

El arte dentro de sus procesos de creación es una forma de conocimiento y su sistematización es posible. Cada artista representa un proceso individual y único en el que su espíritu es liberado en un acto creativo, el cual es susceptible de ser registrado en una experiencia escrita y posiblemente sistematizada. (Valero, 2015, p. 68).

Dando una mirada de este tema en el contexto actual de esta investigación, en la ciudad de Cali durante los últimos años se ha visto un interés por la sistematización de puestas en escena desde la experiencia, en donde los creadores y participantes de las obras nos detallan el devenir de estos procesos y sus reflexiones; generalmente realizadas por estudiantes de pregrado, como en el caso de la *Sistematización del Laboratorio de Creación de la Obra Rojo Festival Brújula al Sur 2017* de Kevin Mauricio Latorre Valencia (2020), en donde se sistematiza el proceso de creación de la obra en el marco de un festival y con recursos estatales, pero no se profundiza en reflexiones, sino que se hace desde una perspectiva descriptiva.

Diferente al caso del trabajo titulado *La construcción de una pieza de Danza Teatro a partir de la obra pictórica de Luis Caballero* de Hernán Eduardo Castañeda

Cifuentes (2019) en donde se sistematiza el proceso de creación de una obra desde la práctica artística y a partir de la pintura como referente; en este trabajo se detallan una serie de reflexiones sobre el proceso llevado y hallazgos arrojados por el mismo.

Por otra parte, una de las investigaciones más cercanas a esta, es la del Licenciado Víctor José García Suarez (2021) titulada: *Sistematización del proceso de creación y montaje “El Show de la Familia Perry” dispositivo transmedia para escenarios virtuales*, ganadores de la convocatoria comparte lo que somos. En donde sistematiza la experiencia de montar una obra con recursos estatales, además de profundizar en temas de su interés, contando tanto las reflexiones que aportaron, como las que no funcionaron en el desarrollo de la puesta en escena y profundizando en las reflexiones de la experiencia en la obra. Así mismo el trabajo bogotano titulado *Sistematización de experiencias de la obra de creación colectiva “el alivio de los afligidos s.a.s”* (Gamboa, 2016) del grupo teatro El Pregón, para identificar sus didácticas teatrales, hace una sistematización del proceso de montaje usado por un grupo, permitiendo también mostrar la importancia de este tipo de sistematizaciones al pasar trabajos empíricos a la teoría y lo académico.

Por esto se puede ver que también la sistematización experiencial ha empezado a cobrar interés en los trabajos académicos pues como lo plantea el texto *Reconocimiento del trabajo de creación teatral como ejercicio investigativo*, El autor nos propone que para:

Comprender la producción teatral como investigación y la investigación como práctica del teatro es, sin duda, [...] una forma eficaz de apropiarse del trabajo del actor para entenderlo como composición inteligente, que transforma materiales y mentalidades al producir sensibilización y acción. [...] El actor es un compositor que sistematiza procedimientos cuando planea, combina, construye y ejecuta su partitura de acciones. (Betancourt, 2013, p. 47).

Es por eso, que sistematizar el montaje teatral trae consigo un valor pedagógico para quien busca formas de cómo montar una obra, así como la sistematización experiencial permite recoger en el tiempo un proceso artístico que contiene una forma y realidad en una época, llevando el registro de los pasos del montaje, relevando también un uso pedagógico y de investigación para terceros o

interesados en el tema teatral y de creación de las diversas metodologías de puesta en escena.

2.2. Puesta En Escena Y Sus Elementos

Al abordar la sistematización experiencial del proceso de una puesta en escena se hace necesario reflexionar sobre su definición y aclarar desde qué punto de vista se analiza este trabajo. Según el historiador crítico y filósofo teatral argentino Jorge Dubatti,

Utilizamos puesta en escena para hablar de la concepción de un texto dramático hecho cuerpo a través de distintas artes figurativas y que es dinamizado desde los actores y actrices. Entre el texto dramático y su realización se establecen una serie de relaciones que producen los diferentes lenguajes de la escena, en diálogo continuo a través de la estética elegida para esa puesta en escena. (Dubatti, 2007, p. 170).

Por lo que se entenderá en esta investigación que la puesta en escena es el resultado del proceso en el cual se pasa del texto al espectáculo teatral en vivo, la puesta en escena la conforman diversos lenguajes que intervienen en ella como lo son el actor y el personaje, si se trata de una obra que los tiene, la escenografía, el vestuario, el attrezzo o utilería, la música, la proyección y la iluminación.

Ahora se analizan algunos lenguajes que componen y constituyen la puesta en escena y se abordan en este texto, permitiendo sistematizar un proceso de creación y dar una mirada amplia con el uso de los diferentes signos en el montaje; se definen actor, vestuario, espacio sonoro, escenografía y attrezzo, no trabajando audiovisual, pues no está contenido en esta obra y el lumínico que aparece en la etapa final y no se dio un desarrollo.

2.2.1. Actor

Según Pavis (1998), en su diccionario teatral, propone que “El actor, al interpretar un papel o al encarnar un personaje, se sitúa en el centro mismo del acontecimiento teatral. Es el vínculo vivo entre el texto del autor, las orientaciones interpretativas del director y la mirada y el oído del espectador”. Por lo que cuando se habla de actor en esta investigación se refiere a aquel que representa en este caso

un rol o un personaje, y que participa del proceso de creación teatral, que no solo se limita a la interpretación, sino que también aporta sobre ésta siendo que “actor es un portador de signos, una encrucijada de información sobre la historia contada, caracterización psicológica y gestual de los personajes, la relación con el espacio escénico o el desarrollo de la representación”. (Pavis,1998) Por lo que al usar su cuerpo se pueden leer sus signos como la voz y el gesto que este usa para la interpretación.

Se habla del actor y no solamente del personaje, pues un actor puede hacer muchos personajes como en el caso de esta obra, en donde cada actor puede interpretar varios personajes, por lo que se analizan la forma de hacerlo y los signos con los que trabaja, entendiendo que “Personaje y actor se hacen indivisibles, porque este no solo dice las palabras o realiza las acciones, sino que se convierte en el referente real de la ilusión del drama”(Bernal, 2004), por lo que al hablar de personaje se entiende como aquel que el actor crea, y en este proceso se indaga sobre la creación.

2.2.2. Vestuario

Otro elemento fundamental en el teatro y que está relacionado con el actor es el vestuario, uno de los lenguajes de construcción del personaje, “El sistema de signos producido por el vestuario se presenta como una mediación entre los signos que provienen del espacio escénico y aquellos ligados a la figura del actor” (Ubersfeld, 1989). Por lo que estos signos nos develan su estatus, situación económica, reflejos del prejuicio y estereotipo, configura el qué ven los demás y el espectador sobre el personaje. El vestuario es la ropa que se usa, pero también objeto, inclusive el cuerpo desnudo puede pintarse y ser un vestuario, ser una propia narrativa o como dice Barthes “el vestuario debe de ser en sí «un argumento» con fuerte valor semántico, que sirva para descifrar ideas, conocimientos o sentimientos” (Barthes, 1955).

2.2.3. Música Y Espacio Sonoro

Otro lenguaje generalmente presente en las puestas escénicas es la música, la cual cumple varias funciones tales como generar atmosfera, tensión, rememoración, acompañamiento del personaje, demostrar una emoción, separar

realidades, acompañar la danza, entre otras; dependiendo de qué se quiere contar en ese momento específico. “La música es utilizada en la significación de un espectáculo, tanto si ha sido compuesta adrede para la obra o tomada de composiciones ya existentes, tanto sí constituye una obra autónoma como si solo existe por referencia a la de significación” (Pavis, 1998). Por lo que la música usada en el caso de esta investigación hace referencia a la música pregrabada y modificada que se usa en la escena, comprendiendo que también hay varios tipos de esta en donde se encuentran la música diegética que viene desde adentro de la escena a través del canto, o de un instrumento o hasta equipo electrónico y afecta al personaje que la escucha y extradiegética que parece que viene de cualquier lado (Pavis, 1998).

También, además de la música, las obras poseen una serie de sonidos que crean atmósferas, o que se manifiestan como ruidos, sonidos corporales, que arman todo un espacio o como lo dice Pablo Iglesias Simón: “el espacio sonoro del espectáculo lo componen los diversos sonidos y manifestaciones sonoras que se dan a lo largo del mismo” (Iglesias, 2017). Entendiendo a estos sonidos como espacio sonoro.

2.2.4. Escenografía

Se utiliza en esta sistematización la palabra escenografía al referirse a la parte plástica de la escena que contiene el dispositivo creado para ella “La escenografía es la parte visible de la existencia de un espacio escénico: el resultado plástico y se forma con practicables, corpóreos, suelo escenográfico, telas, mobiliario, utilería de planta y objetos” (Martínez, 2014), por lo que se entiende como una manifestación de los objetos o de lo real sobre el espacio que habita el actor.

Si hay diferentes formas de hacer elementos corpóreos y practicables, en *Yoni Dip también tiene hambre*, se utiliza un tipo de escenario que es el escenario giratorio, ya que desde la propuesta de montaje se plantea para brindar agilidad a la hora de mover la escenografía, siendo Max Reinhardt uno de los primeros en usarlo en sus puestas en escena para girar las escenografías.

Este escenario ha sido importante en la historia y es también curioso como un grupo de teatro en Cali se interesa por su uso y por implementar estas posibilidades

de la escena, convirtiéndose en un elemento que permite a la obra cortar el tiempo, cambiar de espacios y transformarse rápidamente.

2.2.5. Attrezzo

Según Pavis: son “Objetos escénicos (excluyendo los decorados y el vestuario) que los actores utilizan o manipulan durante la representación” (Pavis, 1998). Es decir, son varias cosas que suele el actor intervenir o aprovechar para el desarrollo de la obra y de su propio personaje, según Según Rafael Portillo, existen tres tipos de utilería, una enfática que se usa para tales, otra de mano y otra de escena, (Portillo, 1995), por lo que en la obra se encuentran diversos tipos y a veces pegados al vestuario, o como complementos que se colocan sobre el escenario giratorio, permitiendo también generar espacios, narrar y caracterizar el lugar.

2.3. Teatro La Farola

El teatro La Farola es el grupo que realiza la puesta en escena en la que se enmarca esta sistematización. Se puede decir que el Teatro la Farola es un grupo de teatro profesional y multidisciplinar conformado en el año 2012 por estudiantes de la licenciatura en arte teatral del instituto Departamental de Bellas artes de Cali, y que actualmente cuentan con 3 actores y 2 actrices de planta, y diversos artistas que invitan para el desarrollo de las obras.

Han sido ganadores de las becas de creación Jóvenes Creadores 2014 con la obra *Sonata íntima* una investigación sobre el abuso sexual en adultos; así mismo fueron ganadores de la beca Colombia en Escena 2020, con la obra *Mas allá de lo binario*, una obra que profundiza sobre la discriminación por identidad de género y diversidad sexual trabajando la danza y el teatro. También fueron reconocidos como Mejor obras del Festival Regional de Teatro del Valle del Cauca y ganadores del estímulo para la circulación de la Secretaría de Cultura de Cali 2017 con su obra *Terapia*. Participan en eventos como *El Festival de teatro y cultura popular de Perú*, el *Festival de la Primavera teatral de Cuba*, el *Encuentro de Creación Escénica ENCAE* de Ecuador, *Festival de teatro de Tunja*, *Festival de teatro de Pereira*, *Festival internacional de teatro de Cali*, *Festival de las artes escénicas de Bogotá* y *Festival*

de *Teatro Rosa de Bogotá*; trabajando el arte desde diversas estéticas y exploraciones.

En sus casi diez años de trabajo, La Farola ha desarrollado siete puestas en escena, cada una con unas características particulares, pero con una unidad estética detallada y enmarcada por las búsquedas interdisciplinarias.

En el 2012 presentan la obra *Lux in Tenebris*, primera obra del grupo, montaje realizado a partir de la obra de Bertold Brecht, con dirección de Alberto Ocampo diseño escenográfico de Hermann Yusti Rayo, quien desarrolla varios dispositivos espaciales y que además de ser un montaje escénico, funcionó trabajo de investigación sobre el *Humorismo en la puesta en escena* de los investigadores Harvey Garcés y Vanessa Bernal, obteniendo también por esta obra el reconocimiento de Mejor obra en el festival regional de teatro. Dos años después realizan la puesta en escena de la obra *Terapia* del autor argentino Martin Giner, estrenada en el año 2014, fue otra obra, ganadora de la beca de circulación 2017 de la Alcaldía de Cali, que desarrolla una escenografía detallada y una estética elaborada por el artista plástico Jhonnatan Collazos, y asesoría musical de Stefania Usman. Siendo también un proyecto de investigación titulado *La otra escena, claves y estrategias metateatrales en la obra Terapia*.

Sonata íntima (Beca jóvenes creadores) fue una obra escrita por el actual director del grupo, Julián Garzón y montada en el año 2014, en donde se indagan los efectos y las consecuencias del abuso sexual; esta es el primer montaje de creación propia por el grupo y utiliza la escenografía desarrollada por Jhonnatan Collazos y el texto presenta ruptura tanto en la línea de personajes como de acción y de espacio-tiempo.

Zarzuela para cornudos es otra obra creada por el grupo, una obra escrita en verso, en donde se trabaja el tema de las infidelidades desde la trova, relacionándola con el siglo de oro. La obra es una comedia popular. Luego en el 2018 se hace el montaje de la obra *Cuento de Navidad*, adaptación del texto de Charles Dickens y con la orquesta de cámara Félix Morgan, en una puesta en escena multidisciplinar, integrando música y teatro en la obra. En el año 2020 se hace la puesta en escena de la obra *Más allá de lo binario, en asociación con el colectivo de Danza*

Contempovalle, en donde se trabaja la relación danza y teatro; en la obra se aborda la diversidad de género desde la metáfora de ser un pez, en esta ocasión la representación de la realidad se contrastaba con momentos oníricos. Amparada bajo la Beca de creación Colombia en Escena, detallando el trabajo físico y corporal, así como metafórico de la obra.

En el teatro La Farola se nota a través de sus intereses y recorrido una búsqueda por la unidad estética, los trabajos con elaboraciones escenográficas o por las indagaciones con otras artes; sus obras varían en género teatral, tanto de la comedia, el drama, lo experimental, lo metateatral, la danza teatro, lo posmoderno, se nota también desde sus intereses y en los montajes realizados una búsqueda en una actuación que transita entre lo cotidiano y extra cotidiano, así como la construcción de la escena no centrada en lo realista, sino más en las convenciones teatrales, usando como referentes de proceso, artistas como Bertolt Brecht, Gordon Craig, Max Reinhart, Erwin Piscator, Bob Wilson, Tomaž Pandur, Robert Lepage, Tadeus Kantor, sin embargo igualmente la actuación sigue unos códigos lógicos o una progresión de los gestos en una lógica real.

2.4. La Habitancia En Calle Y La Puesta En Escena.

En la obra *Yoni Dip también tiene hambre o el silencio de las tripas*, trabaja el tema de la habitancia en calle, se busca hablar de la vida oculta de las personas en situación de calle; de cómo se llega a ésta, a través de la historia de una madre, su hija y su perro. Se aborda las injusticias y se da una mirada a los diversos factores que llevan a la pobreza extrema, dando cuenta que la mal llamada “indigencia”, es un problema que aqueja a Colombia y que no solamente depende del estado, sino también de la actitud y relación que las personas tienen con los habitantes de la calle.

La habitancia en calle es considerada un fenómeno social urbano, producto de condiciones estructurales de desigualdad material y simbólica, caracterizado por el desarrollo de hábitos de vida en calle, que termina relacionando al individuo con el afuera y el entorno como su lugar de vivienda, siendo despojado de los servicios básicos como techo, agua y comida, llevando a las personas a un estado depresivo, que conlleva a establecerse en la calle. La ley 1641, define al habitante de la calle:

“Artículo 2. (...) Habitante de la calle: Persona sin distinción de sexo, raza o edad, que hace de la calle su lugar de habitación, ya sea de forma permanente o transitoria y, que ha roto vínculos con su entorno familiar o no tiene familia” (Ley 1641 de 2013), lo que permite entender, que, aunque está tipificado en la ley, las políticas frente al habitante de calle no logran resolver el problema y al parecer cada día está en aumento, pues según las cifras del DANE en Colombia se estimó para el 2020 que había un total de 22.790 personas en situación de calle (Cubillos, 2019). Y dice que se estimó porque no hay un censo claro sobre quien vive en esta situación, por lo que también deja un sin sabor cuando se piensa como aumentó esta cifra después de la cuarentena fruto del COVID 19 en el 2019.

Entonces el tema de la obra, indaga en un contexto tanto social como enmarcado en los derechos fundamentales de la ley colombiana e internacional mostrando, a través de las situaciones y los conflictos, que muchas veces las actitudes y comportamientos influyen en la situación de los otros, como lo plantea Ospina:

La pasividad de los ciudadanos con respecto a fenómenos como este, que con un trasfondo histórico, político y social tienen origen en la no aprehensión e interiorización de la realidad y en la no implementación de políticas y mecanismos que rompan con el subsuelo que mantiene la desigualdad, coadyuva al mantenimiento de las situaciones de marginalidad (Ospina, 2013, p. 10).

Por lo que el desplazamiento, la indigencia, el trabajo en el sector informal, entre otros, son situaciones que comprometen la estabilidad de cualquier sociedad y son responsabilidad del estado garantizar las condiciones para una vida digna, así como también de los ciudadanos dar y cuidar a los otros que habitan su sociedad, dándonos a entender que, aunque a los habitantes de calle se les tilden como “desechables”, son las posturas indiferentes las realmente desechables.

3. Metodología

Esta investigación se enmarca en el campo de la investigación creación, al analizar un proceso de creación desde la práctica y hacía la teoría, a través de una

sistematización experiencial, que busca la comprensión del mismo y de las formas de trabajo de un grupo particular de la ciudad de Cali.

Es una investigación de tipo cualitativo, ya que busca describir experiencia y analizarla, a través de un proceso reflexivo, entendiendo que la investigación cualitativa es:

“Aquella donde se estudia la calidad de las actividades, relaciones, asuntos, medios, materiales o instrumentos en una determinada situación o problema. La misma procura por lograr una descripción holística, esto es, que intenta analizar exhaustivamente, con sumo detalle, un asunto o actividad en particular” (Vera, 2016, p.5).

Así mismo este proceso se da desde en una investigación cualitativa con observación participativa, al ser el investigador un participante activo del proceso que observa y analiza lo que estudia, comprendiendo que desde esta investigación se busca hacer un análisis de varios elementos que componen la creación de la obra *Yoni Dip también tiene hambre*, pues “la investigación cualitativa se interesa más en saber cómo se da la dinámica o cómo ocurre el proceso en qué se da el asunto o problema” (Vera, 2016).

Este proceso de sistematización experiencial se realiza en Cali, con el grupo de teatro La Farola, durante cuatro meses de trabajo continuo, comprendidos entre octubre 2021 a enero del año 2022 en donde se realiza el estreno de la obra. Esta investigación abarca desde el primer encuentro de análisis y hasta el estreno de la obra, buscando comprender su proceso de creación.

La obra *Yoni Dip también tiene hambre o el silencio de las tripas* está amparada dentro del Programa Nacional de Estímulos y la Beca de Creación Teatral, quien otorga los recursos para la creación de esta puesta en escena, cubriendo tanto pagos de honorarios, como compra y creación de elementos escenográficos.

El proceso de sistematización de la obra se da a través de tres etapas de trabajo, la recopilación, la identificación y la reflexión.

En la etapa de recopilación se hace referencia a el ordenamiento del material obtenido durante el proceso de creación, como lo son textos, bibliografía, fotografías, apuntes,

notas, bocetos, que permiten ordenar el material detallado de la obra. Posteriormente se realiza la etapa de Análisis, en donde se sistematiza y recoge el paso a paso de la puesta en escena, detallando el proceso de creación de cada una estas, mirándola por partes; por último, se hace una etapa de reflexión en donde se da una revisión más amplia al proceso y desde la experiencia personal, se interpreta lo obtenido. Esta etapa de reflexión acompaña el análisis y el paso a paso que a la vez cierra con una mirada más integradora del proceso.

Las herramientas de investigación que se usan en esta sistematización son:

Bitácora: Recopila de forma escrita elementos importantes de la creación de la obra, hallazgos, aciertos, desaciertos, así como el día de cada encuentro, durante las diferentes etapas.

Fotografía: Acompaña la Bitácora y da cuenta gráficamente de los encuentros, las diferentes etapas y momentos del proceso de creación. Ayuda a visualizar la estética y la construcción de la obra.

Video: La grabación audiovisual de diferentes momentos en el proceso creativo, sirve para dar cuenta de cuál es la evolución del mismo, tanto a nivel actoral, como estético, auditivo. Así mismo permite detallar de forma continua la obra y relacionarla con la sistematización.

Debate: Permite recoger puntos de vista, encuentro y desencuentros, así como también percepciones del proceso de creación de la obra, de boca de sus diferentes integrantes. Se realizan de forma grupal en dos momentos del proceso creativo, a la mitad de la creación y al estrenar la puesta en escena.

4. Sistematización

Este capítulo parte de la recopilación del material de la obra, tanto los debates realizados, búsquedas, investigaciones, fotografías, video y la bitácora fruto de la propia participación del investigador en la misma. Inicialmente se trabaja la propuesta

de montaje que se realiza desde la dirección de la obra, así como la mirada que se tiene de esta sobre el texto dramático, teniendo en cuenta que el director es el propio dramaturgo, y sentando así las bases para el trabajo escénico a realizar.

Posteriormente se analiza el proceso de creación a través del paso a paso de cada escena, desarrollando a la vez una reflexión sobre la misma, para luego poder hacer una conexión entre todo lo encontrado y dar una reflexión general desde la experiencia vivida, colocando los encuentros y hallazgos relevantes.

4.1. Propuesta De Montaje

Esta puesta en escena surge con una propuesta previamente desarrollada por el grupo de teatro La Farola, en donde proponen un proyecto de creación al programa estímulos del Ministerio de Cultura, siendo seleccionados. Este proyecto es un plan de dirección que contenía los elementos más relevantes para el desarrollo de la puesta en escena, así como el enfoque, contiendo desde la propuesta estética, actoral hasta boceto de diseño escenográfico. *Este proyecto tenía como objetivo “Crear la puesta en escena de la obra Yoni Dip también tiene hambre o el silencio de las tripas de Julián Garzón Vélez, utilizando el teatro como vehículo escénico, con el fin de generar reflexiones y sensibilizar acerca de la injusticia social y las personas en situación de calle”* (La Farola, 2021), por lo que se ve desde la concepción del proyecto un interés sobre la creación de una obra que reflexione y sensibilice sobre el tema de las personas habitantes de la calle.

En el primer encuentro con la dirección se explican los elementos que se trabajan y que enmarcan toda la propuesta escénica, dejando claro que se busca una unidad y una búsqueda que integre música, plástica y actuación desde lo artístico. Se plantea que el texto es un material de trabajo pero que no es inamovible y que está dispuesto a lo que vaya surgiendo en la escena. Para la obra se propone una actuación de tipo realista, exacerbada por la estética para los personajes de la niña y la madre, buscando la identificación del espectador que guarda relación a un elemento caricaturesco en el que es el personaje Yoni Dip, el perro que se busca sea una marioneta y que se propone no se le trate como títere, sino como otro personaje de la obra, con sus acciones y su desarrollo gestual. Se propone una actuación más expresiva para los demás personajes, buscando generar distancia en

el espectador y reflexión sobre aquellos que se relacionan con la señora; proponiendo entonces un trabajo desde la perspectiva, tanto del público como de los personajes, es decir, cómo ven y cómo son vistos por los demás.

Se propone un trabajo de la coralidad escénica, de personajes afectados por la música y basados en referentes, presentando filmografía que se nombra en el paso a paso del desarrollo. Se plantea que las escenas se construyen usando exploración del ambiente, el ruido, el sonido, dando espacio al juego de la analogía, buscando que cada una muestre algo más de lo que dice el texto, pero colocando cuidado a las situaciones de rechazo que hay en la obra; también se propone la creación de un espacio poético en donde la calle es un espacio de reunión de la diversidad humana, representado a través del dispositivo escénográfico que permite dar cambios de espacio ágiles, pero resaltar dos lugares los afuera (semáforo, calle abandonada, parque) y los interiores (Casa lujosa, oficinas, hogar infantil, cantina), a través de un escenario giratorio.

También se busca el juego de una estética musical basada en lo electrónico, lo neopunk y lo clásico, así como la música perteneciente a la movida española, impulsando también la idea de la creación de un leitmotiv que permita identificar los personajes y sentir o relacionar un sentimiento con el espectador desde la sensación y la memoria. En la estética de la obra se proponen los ochentas, la oposición entre lo estridente y lo delicado, el arte povera, el grafiti, el surrealismo y los vestuarios diversos entre lo neopunk de las películas películas post apocalípticas y lo extravagante de los noventa. Así mismo se determina una paleta de colores para la obra, que va desde los amarillos a los colores tierra.

Se presenta un plan de trabajo, que según el director, es la forma en la que siempre montan las obras, esta se divide en varias etapas, la primera de análisis en la que aborda el análisis del texto dramático, la estética, el estilo, los referentes y también se hace una primera recopilación de datos y material; la etapa de exploración en la que se da la práctica escénica, se realizan improvisaciones, juegos, indagaciones a partir del texto y sus referentes, buscando generar las primeras escenas.

quiere estar, el que cayó por desgracia, los dueños de la calle y los que no quieren estar ahí, como la madre de esta historia, quien comprende que es casi imposible regresar a su vida normal, decidiendo dar un último impulso para sacar a su hija de ese mundo injusto que cada vez la lleva más a las profundidades de un abismo sin salida del que Yoni Dip no regresará. Siendo esta historia un llamado a la empatía humana y una reflexión sobre la vida de los que para muchos son considerados los “desechables”.

El texto dramático según el autor es fruto de una investigación sobre la pobreza y la desigualdad social, recoge casos reales, documentos, fragmentos e historias de vida de situaciones de pobreza, que se enmarcan en el tema del hambre y la relación analógica del humano y la vida del perro. Es así que, aunque para muchos el perro significa fidelidad y compañía, también es sinónimo de estar a la deriva, de ser un perro callejero, que lo tratan mal y que vive como los dichos populares lo manifiestan, una vida de perros.

La obra se divide en XIX cuadros, cada uno titulado con el nombre de un refrán popular sobre perros y que tiene especial relación con cada escena y el conflicto de esta. La historia de la obra se desenvuelve en diversos lugares privados y públicos, se enfoca en las situaciones de vulneración de los derechos básicos; de como una mujer con ánimo, fuerte, y emprendedora es fruto de las circunstancias y de la falta de oportunidades; lo que la lleva a vivir en la pobreza extrema, una historia de la caída de una familia conformada por la madre, su hija y el Perro Yoni Dip, metáfora de la alegría, la compañía y la resignación. La obra está escrita con diálogos aparentemente sin personajes que los digan, pero es posible detectar en ellos líneas argumentales o discursivas, de igual forma, las acotaciones son pocas y hacen referencia al lugar y contexto donde pasa cada escena, así mismo, cada cuadro hace referencia a un lugar diferente, no habiendo una unidad temporal clara, sino que cada escena hace referencia a una situación que va pasando en un tiempo diferente.

Desde la propuesta de dirección, la obra contiene cuatro argumentos que se deben desarrollar; el primero La hambruna, centrado en los personajes que habitan la calle, el semáforo y las aceras, aquellos que no tienen nada que comer, ni que perder y en donde Yoni Dip y su familia llegan después. La trama del jefe acosador,

que es la que mantiene el valor y la honra sobre la dignidad, la denuncia sobre el injusto despido y el jefe corrupto, es lo que permite identificar la señora de la obra como una persona respetable; por otro lado está la trama de la familia de Yoni Dip, una familia humilde que busca desesperadamente ayuda, trabajo, estabilidad y una tras otra son rechazados y se encuentran con la injusticia humana, detectando también que sus amigos y hasta el Estado es corrupto; esta es la trama principal en la que se mezclan todas y da la caída de la familia hasta convertirse en habitantes de calle. Por último, está la trama de la protesta social la cual justifica que la niña no puede ir al colegio por el paro, pero también mantiene la tensión dramática sobre la injusticia, esta trama ocurre generalmente por fuera de escena y se hace referencia a ella.

4.3. Proceso De Creación

En este capítulo se analizará cuadro por cuadro del montaje de la obra; el análisis se realiza a partir del material recogido en la bitácora, videos y fotografías, así como también los debates generados en los ensayos; se busca dar cercanía al proceso de creación, y conocer los detalles de la puesta en escena que contienen lo desarrollado en el capítulo 2.2 como lo son la actuación, el vestuario, la música y el espacio sonoro, la escenografía y el Attrezzo, y como se da la relación de los elementos en la creación escénica.

El proceso de creación comienza con un acercamiento tanto analítico como a través de la escena, se leen los textos y se propone la escena.

Al iniciar los ejercicios teatrales para empezar el proceso de escenificación el director plantea la importancia de la propuesta actoral para desarrollar el texto dramático, concibiendo el texto como un material que se usará para esta creación. Se propone como preguntas iniciales de trabajo, ¿qué es sentir hambre y desde dónde nace?, ¿cómo suenan las tripas?, ¿cómo se llega a vivir en el estado de habitancia de calle?

Para acercarse a estas preguntas desde la práctica y después de haber leído la escena varias veces, se determina trabajar la perspectiva de los personajes, cómo los vemos y cómo son vistos, el fingir dolor vs el sentirlo y el evitar hablar del hambre

para no sentirla, todo esto con el fin de mostrar los personajes que habitan la calle, cómo la viven y la sienten, para lograr transmitir el contexto social y experiencial de la obra, a forma de acercamiento se plantean varios ejercicios de exploración trabajando diversos aspectos de la escena.

Ejercicio de imágenes: El director solicita a los actores que traigan imágenes de pinturas y cuadros concernientes a la pobreza, miseria y hambruna para analizarlos e identificar formas y figuras corporales, que los actores pueden referenciar para la corporalidad de los diferentes personajes y la composición de la escena. Se pudo observar que, en la mayoría, algunos rasgos identificables era la mirada de abajo hacia arriba y los brazos extendidos en son de súplica.

Sobre estas pinturas se crearon diversos escenarios en donde no se usaba la palabra, sino solamente la imagen corporal para contar situaciones, como el nacimiento de la pobreza, el hambre, el hurto, la indiferencia. Este ejercicio aportó varias imágenes y momentos que aparecieron posteriormente en la escena y que permitieron luego la improvisación con texto, dando origen así a muchos elementos que se usarían posteriormente en la obra, pero que no se sabía para qué eran.

Se proponen referentes documentales como *El Bronx al desnudo* (Poveda, 2013) Se puede ver el funcionamiento del Bronx y sus habitantes, así mismo encontramos el documental del programa *Rostros y rastros* titulado *La Olla* (Univalle Televisión, 1992) en donde hacen un proceso de inmersión en el barrio el Calvario de Cali entrevistando a diversas Personas que habitan allí. A nivel filmico se trabaja referentes visuales como *La estrategia del caracol* (Cabrera, 1993) y *Los Miserables* (Hooper, 2012) basada en la novela de Víctor Hugo, en donde se ven personas que transitan entre mendigar y el vivir en situaciones humildes. También se analizan películas como *Waterworld* (Raynolds, 1995) y *Madmax* (Miller, 1997), que brindan referentes estéticos del neopunk y vestuarios reusables. En lo actoral se propone la película *La Sociedad del Semáforo* (Mendoza, 2010) y *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998), que trabaja una historia a partir del cuento *La vendedora de cerillos* de Hans Cristian Andersen (1845) en donde se ven referentes sobre la tragedia infantil y también se visualizan contextos de pobreza.

En lo teatral, se proponen obras como la del autor Colombiano Jairo Aníbal Niño *El monte Calvo* (1966), la obra *La Orgia de los 30* de Enrique Buenaventura (1990), El performance Rosseberg Sandoval, valluno que indaga con su obra *Mugre* del año 1999. La obra *De peinetas que hablan y otras rarezas* (2011) de Carolina Vivas en Umbral Teatro y *La Calle y El Parche* (1994), Una obra montada con habitantes de calle y dirigida por Patricia Ariza, que muestran un interés nacional en diversas épocas, por hablar de las personas que se encuentran en el olvido.

Luego de esta indagación se comienza el proceso de análisis, exploración y dirección de cada cuadro, que se detalla a continuación, y que se puede acompañar con algunas fotografías (ver anexo A) (ver anexo D).

4.3.1. Cuadro I. Perro Que Ladra No Muerde

Situación: Un grupo de habitantes de calle salen a pedir limosna a los transeúntes de la ciudad aprovechándose de su condición y exagerándola. Uno de ellos se queja del hambre y las úlceras que le causan dolor y comienza a pedir ayuda, lo que incomoda a los demás porque daña la escena que han creado para pedir, por eso deciden callarlo de diversas formas, hasta que él fallece y los demás se van sin darle mucha importancia.

Desde el planteamiento de la escena se propone que esta es una de las más importantes, pues es la presentación de la obra, del tema, introduce al espectador en la situación y puntualiza el hambre como eje central por el que va a girar toda la obra. Los ejercicios exploratorios se dividieron en dos tipos, por un lado, los que se referían a lo extra cotidiano y falso de estos personajes y por otro, la realidad o verdad que ellos viven, sin embargo, en los dos se buscaba una verdad escénica.

Ejercicio de la hambruna: Caminando por el espacio se propone al actor recordar un momento donde tuvo hambre, reconociendo las partes del cuerpo y la sensación que despierta dicha sensación para poder traerla al presente examinando los movimientos y gestos que se hacen como un conjunto de acciones físicas y no solo emocionales. Posteriormente se recreaba esta emoción de dos formas, interna

en donde el actor sentía dolor y hambre de verdad y otra donde falseaba que sentía hambre para transmitir pesar a otro actor, generando pequeñas improvisaciones con los otros actores.

Este ejercicio plantea una dualidad de los personajes: lo que ellos son y lo que pretenden mostrar al que los ve o al que le piden, encontrando que, en muchos casos, toca exagerar el dolor que se siente o incluso inventar un dolor en otra parte del cuerpo para producir mayor pesar y obtener así un recurso económico, planteando ideas el desinterés por el hambre que sienten los otros, y la necesidad de el que pide ayuda, de hacer sentir superior al que la da. Así mismo, se visibilizan dos tipos de actuación en este ejercicio, uno que transita entre lo realista y busca la cercanía a la realidad, y otro que es el personaje un poco exagerado y más expresionista que es la perspectiva de cómo los demás ven al habitante de la calle, siendo muchas veces, identificado como una persona exagerada y extra cotidiana.

Ejercicio coreográfico y rítmico: Otro ejercicio que se desarrolla es la exploración rítmica, en donde se propone realizar movimientos aleatorios a partir de música de diversas épocas como la movida española y el neopunk con la sensación de estar alucinando. Para este ejercicio se elige la música *Satanás* (Tremendos de Colombia, 2016) en una versión rebajada, un estilo de música, que se explica más adelante, muy puntual para la creación de la escena que logró ser más a fin que las propuestas inicialmente dadas por el director. Este ejercicio consistía en inventarse un dolor corporal o físico fruto de una lesión de la calle o enfermedad, posteriormente los actores caminan con su cuerpo deformado por este dolor hasta el proscenio, demostrando el prejuicio social de cómo se ven a las personas de la calle; ahí los actores crean una partitura de movimientos que integra la acción de pedir limosna, generando una coreografía con la música que da cuenta del pesar y el hambre a manera de burla, suponiendo una situación de humor en medio de la miseria.

Estos ejercicios se hicieron a manera de juego, improvisación y reconocimiento de la obra, tanto para este cuadro como para el desarrollo total de la puesta en escena, aportaron ideas de los actores que posteriormente se pulieron y revaloraron, y sirvieron como insumo para el montaje de la escena con el texto, es decir, todos los

conjunto, sin embargo, no es igual a otro, cada uno de la escena es diferente; el texto no propone un personaje sino un conjunto de voces, pero a nivel escénico aparecen cuatro personajes en esta escena, un hombre que pide limosna borracho, una mujer con una pierna herida, otra mujer que está envuelta en bolsas y desde ellas pide, y un señor aparentemente sabiendo

Reflexión personal: En esta escena se pudo notar el interés del grupo y de la obra por interiorizar las situaciones de hambruna, indiferencia y la importancia que tendrá la alimentación y la habitancia de calle en la puesta escénica. Se identifica que al ser la primera escena que se trabajó, el proceso de montaje/exploración se hace algo largo, ya que es el primer acercamiento del grupo hacia el universo de la obra, en donde se ven cómo varias teorías teatrales son aplicadas durante los juegos, exploraciones e improvisaciones, tales como las acciones físicas de Stanislavsky, ejercicios plásticos de Grotowsky o la biomecánica de Meyerhold, sin embargo, el uso de la terminología no se hace presente, sino que se da por hecho en el ejercicio; se puede intuir a que al ser actores profesionales, los términos y teorías se asumen por algo ya aprendido

Llegando al final del proceso de escenificación, el director descubre a los actores que esta escena es la única que va atemporal, ya que pareciera ser una escena post obra, diciendo muy sutilmente a donde va a terminar el personaje que lleva el hilo de la puesta escénica, el resto de escenas a pesar de no tener una temporalidad clara entre cada una, se podría entender que el tiempo avanza en una sola dirección.

4.3.2. Cuadro II. Perro Viejo Ladra Echao

SITUACIÓN: Una señora está trabajando en la empresa y el nuevo jefe aprovechándose del estatus que acaba de adquirir, quiere obtener favores sexuales a cambio de mantener el puesto laboral de la señora. La mujer tratando de mantener su dignidad y su valor, se defiende y por esto es despedida injustamente.

En esta escena se propone como premisa la pregunta ¿Cómo me defiende de mi jefe sin perder el trabajo?, una propuesta que buscaba indagar en la intimidación y la incomodidad, al igual de la inequidad y de cómo los jefes abusan de su posición

de poder para realizar acoso laboral. La dignidad y la honra son las que mueven la escena; la señora no se debe dejar manosear, ni pasar por encima y este valor es lo que permite al público identificarse y estar en desacuerdo con lo sucedido.

Se propone como objetivo de la señora, no perder su trabajo, por lo que debe lidiar con el jefe acosador, sin llegar a poner su puesto en peligro, situación bastante incomoda. Desde la dirección se plantea que, para haber una injusticia, primero debe estar un estado de tranquilidad y comodidad, permitiendo que el espectador reconozca que el personaje algo puede perder, en este caso el trabajo. Se usa como referente de esta escena, el fragmento *Otro día se va* de la película *Los miserables* (Hopper, 2012) en donde el supervisor de las empleadas de una fábrica las acosa aprovechándose de su estatus de poder. Para la exploración se plantea el siguiente ejercicio.

Ejercicio de la fiesta de quince: En este ejercicio se propone que los actores estén en círculo y comiencen a bailar al ritmo de diferentes tipos de música; después uno de los actores tratará de invitar a salir a otro a bailar, lo lleva al centro, danzan y salen de nuevo como en una fiesta. Luego se debe realizar la invitación a bailar, pero la otra persona ya no quiere salir, el actor que invita se va volviendo incomodo y acosa para que salga, pero la otra persona sin ser grosera debe manifestar su incomodidad desde el gesto y no la palabra, pensando que es un familiar o conocido.

Con este ejercicio que fue realizado por todos los actores participantes de la obra, se busca reflexionar y analizar sobre cómo responde el gesto ante lo que no queremos hacer y cómo las personas se ven expuestas a la doble moral, a tener que aceptar aquello que no se quiere hacer ante la familia, amigos, pareja o jefes, por temor a una consecuencia.

Con lo obtenido en este ejercicio se comienza una improvisación de la escena partiendo de las circunstancias dadas del texto, en donde se propuso que la señora era intimidada una y otra vez. Las marcaciones de la escena se enfocaron en la interpretación del texto, las intenciones, los gestos mínimos, y la sutileza; teniendo énfasis en desarrollar los diálogos a partir del subtexto, lo que genera varios conflictos en la creación de personaje para los actores quienes no logran comprender inicialmente porque la señora no reaccionaba mal desde un inicio, o el jefe era

demasiado acosador o directo en la escena, no logrando desarrollar el conflicto y estancándose en el proceso, lo que lleva al uso de varios ejercicios como la fiesta de quince en otro contexto para explicar esta sensación.

Personajes: Se configuraron a partir de su estatus socioeconómico; la señora es de estrato medio bajo, se expresa con un lenguaje más coloquial, es respetuosa y tiene una ética intachable, se manifiesta como una madre cabeza de hogar y orgullosa de su hija, mientras el nuevo dueño se ve de un estrato más alto, su forma de hablar es despectiva, imponente y sobradora.

Escenografía: El escenario giratorio cambia por la escena a un cuarto interior, decorado con cortinas y una mesa para recrear mejor el nuevo espacio de oficina, el actor que interpreta al jefe, se encuentra sobre el escenario giratorio al momento de girarse, dándole profundidad a la escena.

Sonidos: En esta escena no hay música, sin embargo, hay sonoridades que surgen del cuerpo del actor, como las onomatopeyas, que muestran la desesperación y la irritabilidad, así mismo el silencio predomina dando paso a la tensión y el gesto.

Vestuario: Se observa la diferencia de estatus con el vestuario de la escena, se puede apreciar como el personaje de la señora, lleva un vestido recatado de falda y saco, así como usa un capul postizo, y una vestimenta de secretaria empresarial; en cambio el jefe lleva un atuendo que lo denota más relajado en el espacio, como quien dice *Pedro por su casa*. Usa una chaqueta, pantalón, zapatos de material y el auricular bluetooth que le ayudan al actor contar más sobre su personalidad junto con su comodidad económica, usando también lentes oscuros en un espacio interior aumentando la necesidad de llamar la atención.

Atrezzo: Después de usar varios objetos de oficina, se concluye que son esenciales y aportan a la construcción de personajes, la libreta de apuntes y el lapicero; que permiten desarrollar acciones en el personaje de la señora, que busca al jefe para que firme, y el lapicero, por otro lado, no solo demuestra el “hecho” que el jefe tiene lo necesario para resolver cualquier problema, sino que también se muestra como un cetro y una extensión casi fálica de su ser, ayudando al actor a encontrar la sutileza del acoso haciendo uso del objeto.

Reflexión Personal: Se introduce el tema de la obra descubriendo uno de los personajes que llevan el hilo de la historia; algo curioso de esta primera aparición de la señora, es la mención que ella hace de su familia, nombrando a la niña y el perro, permitiendo entender que, gracias al trabajo en la empresa, la señora ha tenido la posibilidad de sostener a su familia e incluso hacerla crecer. También la escena cambia el estilo de actuación en relación a la primera escena en donde se veía más extra cotidiano, para llegar a una actuación más realista, el cual propone una interpretación más sobria y menos expresionista.

Al principio, los actores tenían algo de conflicto con llegar al estado de los personajes. El director plantea que el abuso sexual podía interpretarse de varias formas y por ejemplo en el caso del jefe, el actor estaba sobrepasado en su reacción, según el estilo de actuación esta escena y le faltaba sutileza, además de esto, no lograba comprender la forma de mostrar el estatus del personaje; la señora por el otro lado, se muestra agresiva sin importar las consecuencias de su actitud. Lo que lleva desde la dirección, a proponer estrategias como el baile de los quince, que le sirvió a la actriz para entender la sensación de rechazar un acoso, pero sin ser descortés ni altanera, y al actor, el cómo ejercer acoso desde lo indirecto.

Algo interesante de mencionar en esta escena, es el uso del escenario rotatorio para la entrada de un personaje, pues no solo entra el espacio, sino que aporta a la relación de los personajes con este, algo que se pudo hacer solo con la llegada de la escenografía, lo que amplía las posibilidades de juego escénico, evitando que sea un objeto meramente decorativo, sino también de un elemento que está vivo y se relaciona con los actores.

4.3.3. Cuadro III. A Perro Que No Conozcas, No Le Espantes Las Moscas

Situación: Mientras están cenando la señora, su hija y el perrito, don Orlando el dueño de la vivienda que alquilan llega a desalojarlas, ya que llevan varios meses sin pagar el arriendo y se ha enterado que fue despedida del trabajo, por lo que no quiere dejarla más tiempo viviendo ahí. Con la ayuda de un cerrajero abre la puerta y empieza a negociar injustamente el dinero que se le debe; la señora le suplica que le espere y que no se quede con los electrodomésticos más caros como él le propone;

a pesar que hasta la niña trata de buscar bondad en el corazón de don Orlando, éste termina echando a la señora, la hija y a Yoni, el perrito de la casa.

En esta escena se usa como premisa ¿Cómo se manifiesta la dignidad cuando ya no se tiene nada? Para el desarrollo de la acción no se realizó un ejercicio exploratorio, pero si se hicieron diversas improvisaciones en donde se encuentra que a la escena le hacía falta una evolución de la tensión. Es por esto que después de improvisar sin texto la escena, se agrega la posibilidad de un personaje extra, que no aparece en el texto, que es el cerrajero; este personaje permitió que don Orlando hablará desde afuera y la señora estuviera adentro y fuera evolucionando la acción cada vez que el cerrajero rompía la puerta, hasta llegar al clímax en donde entra el personaje.

Después se plantearon improvisaciones en donde se usaban diversas estrategias de convencimiento como: -Tengo para abonarle, -la nevera, usted que es cristiano..., creando así más problemas a la escena y la aparición del personaje de la niña genera un tono de ternura e inhumanidad en la situación.

Personaje: Se combina la actuación realista de la señora y la niña, diferenciada del dueño de la casa un tanto mediada entre lo extra cotidiano, así como el personaje del cerrajero un tanto caricaturesco e interpretado por el actor investigador de este proceso, da un acercamiento a los estatus humildes y de emprendimientos técnicos de los barrios, proponiéndose y marcándose un estilo híbrido en la actuación ya propuesto desde la dirección; que propone que los personajes que rodean a la señora y no tienen un rol bueno sean mostrados más extra cotidianos para generar menos identificación, pero la niña y la señora si logren identificar al espectador.

El acercamiento y la familiaridad de las actrices se empieza a desarrollar a través de la relación madre e hija, que llevan su vida tranquila junto con la aparición de Yoni Dip, la marioneta de perrito que entra a proponer un símbolo de alegría y esperanza, manejada por un actor, que mueve el perro desde la tras escena y a través de un hueco en la escenografía giratoria.

Don Orlando, interpretado por el director, que actúa este personaje, se muestra como un hombre imponente, grosero y mal hablado que no le importa más que su

propio bienestar, se siente robado y usado, como si se aprovecharan de él por haber vivido sin pagar arriendo tres meses en su apartamento, podemos referirnos a un antónimo del Señor Barriga (Chespirito, 1971). Está acompañado del cerrajero más pequeño, dándole un contraste físico al dueño del apartamento; y relacionándolo también con las personas que se encuentran viendo o participando de situaciones de injusticia o abuso de autoridad, pero deciden solo cumplir su trabajo sin intervenir.

Escenografía: La tercera escena se presenta en el exterior de la casa de la señora, es posible observar que se encuentran en una vecindad de estrato medio, con bote de basura, por donde se encuentra el hueco por el que puede salir el perro Yoni, así como unas cortinas de casa en el lugar, la escena comienza tras la ventana, regalando una nueva perspectiva de profundidad tras el escenario, el dueño del apartamento llega desde en frente, logrando un diálogo entre los actores en espacios opuestos del dispositivo lo que fortalece la perspectiva y profundidad que la escenografía puede lograr.

A mitad del suceso, la acción se lleva al interior de la casa y por primera vez en la obra, la escenografía gira para mostrar otro ambiente durante la misma escena. Dando la sensación de entrar a la pequeña casa de alquiler, las cortinas se ven desde adentro y el otro lado de la cara tiene una mesita para dar más apropiamiento a la casa. Durante el diálogo entre los actores, se hace referencia a objetos que no están en escena como los electrodomésticos y la cama; pero que, a través de la convención, la mirada y el gesto, parece que estuviesen en el lugar.

Sonidos: La escena no empieza con música que la acompañe, sin embargo las onomatopeyas y canciones durante la cena hacen que el espectador entre en la convención de la familia comiendo feliz, un momento cotidiano en el cualquiera puede sentirse identificado; los golpes que da el dueño del apartamento sobre la puerta, generan la tensión inicial de la acción además el tono de voz gritado del personaje, genera incomodidad para el personaje y los espectadores, dando la sensación de molestia; el movimiento de la caja de herramientas del cerrajero que trae bastantes objetos metálicos recrean la sensación de romper el metal y hacen saber que la puerta cederá, además de todo esto, el perro ladrando para desesperar más a la señora e irritar al dueño del apartamento. Escuchando también el leitmotiv de Yoni Dip, una

melodía que se usa en toda la obra, para identificar al personaje cuando esta entra a escena, la cual, generando alegría y esperanza, esta música es No.9 Waltz (Abrami, 2020)

Vestuario: Casi todos los personajes están de amarillo crema, y don Orlando usa una peluca de cabello largo, basándose en el personaje *Pedro el escamoso* (Villamizar, 2001), la niña el personaje nuevo, viste un overol, usa moña en su cabello, buscando una sensación de ternura, la actriz es de baja altura por lo que permite fácilmente asemejarla a niña. El vestuario aparece analizando escenas de programas infantiles como Plaza sésamo (Cooney, 1972) y el Club 10 (Caracol TV,1999), para poder acercar a la población a sus referentes.

Atrezzo: Aparecen varios objetos de uso cotidiano en la casa, que sirven para el desarrollo del personaje y su situación. Inicialmente el plato y la cuchara permiten ayudarse en la situación de la cena, pero tras la llegada de Orlando, se encuentran también la maleta, que permite contar la idea de la señora y su ida de la casa. El cerrajero también tiene varios elementos como pinzas, alicates, estetoscopio, que permiten ayudar en el desarrollo de su profesión y acción, así mismo sirve el elemento del destornillador para amenazar a la señora. La niña juega con una muñeca pequeña de trapo que deja reconocer su inocencia y estatus. Estos objetos surgen con el fin de construir la escena y desde la práctica ensayo tras ensayo, propuestos por los actores para su personaje.

Reflexión Personal: Tras ensayar esta escena y ya habiendo pasado por las dos anteriores, se nota la necesidad de un entrenamiento corporal previo a la escena, pues la actividad física y la resistencia al trabajo es poca; probablemente debido a la cuarentena establecida en donde los actores no realizan actividades, sin embargo, este entrenamiento no se hace debido al tiempo de los ensayos en donde se priorizaba el montaje.

Los ensayos de esta escena se realizaron llegando al final del montaje para facilitar el avance de la demás escena en las que el director no participaba como actor; fue una escena llena de marcaciones y que mostraron la importancia de la acción, los objetos y la relación entre los personajes y su estatus.

4.3.4. Cuadro IV. Perro Ladrador, Poco Mordedor

Situación: Las personas protestan por igualdad, educación y oportunidades laborales en medio de una calle, durante esta protesta una familia adinerada trata de pasar en su automóvil, gritándoles y discutiendo con los que protestan. Finalmente llega el ESMAD, y la familia de ricos es aparentemente salvada.

Los ejercicios de exploración en esta escena fueron interesantes, puesto que se trabajan tiempos y espacios distintos; dos personas se encuentran discutiendo por un pan que compraron y en medio de la discusión alguien se atraviesa; este ejercicio ayuda a comprender como es intervenir o inmiscuirse en medio de una situación de tensión. En esta escena la tensión de la protesta debía verse todo el tiempo y los personajes de los ricos, tiene que mostrar que están vulnerables, aunque no lo estén. Otro ejercicio que se realiza es el del carro, los actores simulan manejar un carro con una silla, desplazándose por varias partes del escenario, mientras otros dos actores discuten y se atraviesan frente al carro.

Personaje: El trabajo aquí es simular un tipo del rico colombiano usado en muchas comedias como referente y que parten de la situación social que vive Colombia y en especial, alegando y discutiendo con las protestas actuales del país; por otro lado, están los manifestantes encapuchados con actuaciones más naturales. Los personajes son nuevos ricos, personas que se sienten de otro estrato, usan un cabello rubio y creen que están por encima de la ley y los juicios morales. En este caso el padre, interpretado por el actor investigador, esconde un pasado humilde, mientras el hijo, Junior, prefiere ignorar esos secretos familiares y la esposa, basada en la vicepresidenta Martha Lucía Ramírez, representa una mujer rica que siempre lo ha sido, en una burbuja de apatía e inconsciencia social, dando cuenta así también como se usan los referentes actuales en la obra.

Escenografía: Se gira la escenografía hacia la cara exterior, dentro de ella entra el carrito con la familia adinerada. El espacio se convierte convencionalmente con unos cuantos elementos en una calle con carros y movimiento, además la entrada de los manifestantes termina de dar a entender el contexto de la ciudad y el espacio donde se encuentran; esta escena es acompañada de la máquina de humo para simular los gases del confrontamiento entre manifestantes y ESMAD.

Sonidos: Se escucha el tema musical la *Gata golosa* (García, 1912), haciendo referencia a la música que los estratos altos escuchan actualmente como ambiental, dando contraste a las arengas de los manifestantes y las explosiones de la confrontación que se escuchan fuera del carro.

Vestuario: La caracterización de los personajes ricos se logró hacer visible por el modo de vestir, la intención de parecer extranjeros buscando pelucas rubias, traje fino y estilizado para el padre, traje de estudiante universitario de enfermería para el hijo y un atuendo de alta clase social para la madre; estos vestuarios surgen de diversos referentes como los de *La estrategia del caracol* (Cabrera, 1993) o la película colombiana y el personaje popular de Juanpis (Riaño, 2022).

Los manifestantes se referencian a las diversas imágenes que se han logrado observar durante los sucesos socio políticos de Colombia durante el 2020 y 2021, encontrando los llamados encapuchados con lo cual buscan protegerse de los gases y artefactos que buscan lastimarlos, así como de las personas que buscan identificarlos.

Atrezzo: Principalmente los objetos utilizados en la escena fueron de protección, como las gafas en los manifestantes, incluso los ricos pareciese que usaran lentes oscuros para bloquear la visión del contexto real.

Reflexión Personal: Inicialmente había dos personajes dentro del carro familiar, sin embargo, las improvisaciones y la creación colectiva permitieron traer nuevos personajes, en este caso la esposa del rico que apareció durante el ejercicio del carro. Esta escena y sus personajes, parecieran que comparten universo con otra obra de Julián Garzón, *El encanto de lo póstumo* (Garzón, 2020), más precisamente el cuadro “Sobre la familia ideal y el buen nombre”, donde también se hace una comparación entre la desigualdad social y además se burlan de la pobreza; por otra parte es una escena que permite mucho el juego de referentes, puesto que el país ha estado pasando por diferentes movimientos sociales y políticos, dando juego a frases como “gente de bien” o “el pobre es pobre porque quiere”.

En esta escena, se hace notar mucho el juego de las convenciones teatrales, pues con una silla, una dirección y un retrovisor, se convierte el escenario en carro, y que no tiene la intención de ser un automóvil realista, sin embargo, se logra entender

su finalidad y reafirma el acuerdo de ficcionalidad entre el espectador y la obra, donde se sabe que es una mentira, pero igual se decide creerla, permitiendo el juego, pero también la reflexión.

4.3.5. Cuadro V. Donde Manda El Perro, Se Ata El Amo

Situación: La señora logra conseguir un trabajo como empleada doméstica en la casa de la familia que se encontraba en el carro de la escena anterior, al no tener dónde dejar a la niña, ésta la acompaña a trabajar; mientras están sirviendo las lentejas del almuerzo, Yoni y la niña accidentalmente ocasionan un daño que lleva al señor de la casa y a la señora de la obra a discutir sobre el trabajo, la alimentación de ricos y pobres, la crianza frente a castigos según los estratos y el abuso laboral como algo de lo que no se habla; al final, la señora termina perdiendo el trabajo por ser una persona que cuenta sobre su situación de abuso, cosa que su nuevo jefe prefiere ignorar.

Durante esta escena se trabajaron diversas canciones infantiles como *Chontaduro Maduro* (Ojeda, 1978) para explorar los juegos infantiles que la niña iba a realizar, esto permitió a la actriz acercarse al rol de niña e hija y cómo se relacionaba con el perrito y su mamá. Para el resto de la escena, los actores improvisaron inicialmente sin texto, con indicaciones sobre cómo se siente la comida y qué gestos me genera cuando algo me gusta y cuando no, y qué relación tiene esto con el estrato social; luego se improvisa con el texto de la escena, se marca y se hace la pasada de la escena.

Personaje: Los personajes adinerados, al igual que en la escena anterior, se muestran opulentos y caprichosos, realmente no les gusta que algo cambie en su rutina perfecta y creen que, al contratar a la señora, están salvando a la humanidad. La señora por otro lado, entra en conflicto pues está agradecida con la oportunidad laboral, sin embargo, no se adapta muy bien al trabajo doméstico, solo lo había hecho para su hija antes y está acostumbrada a labores de oficina, valiéndose mucho los lenguajes no verbales en esta escena,

Escenografía: Ocurre en la casa de la familia adinerada, las cortinas hacia adentro y la mesita indican que se está en un interior, el cortinero ornamentado

demuestra la opulencia y el juego entre espacios de la señora y la hija apoya la percepción de profundidad y genera otros cuartos en la casa, como la cocina.

Sonidos: Al inicio de la escena se escucha *Chontaduro Maduro* (Ojeda, 1978) acercando al espectador al imaginario de la niña, que se distrae y juega, trata de no aburrirse en el nuevo trabajo de su mamá; como apoyos sonoros encontramos las onomatopeyas y la musicalidad al hablar en la familia adinerada, llegando incluso a coros para referirse a la comida u otros gestos despectivos. Nuevamente el leitmotiv de Yoni se hace presente, recordando al espectador qué melodía es la que Yoni lleva consigo.

Vestuario: La familia de ricos está llegando de la escena anterior, aún tienen el mismo vestuario que apoya su estatus y permite diferenciarlos totalmente de la señora y su hija, las cuales siguen viéndose de manera más humilde pero presentables.

Atrezzo: El objeto que más resalta en esta escena es la olla de las lentejas, pues es la que lleva la carga como objeto dramático y desde el cual toda la escena se va a desenvolver; representa la inocencia de la señora por la etiqueta de clase alta y la inconformidad de la familia pues lo ven como algo ordinario; aquí aparecen varios objetos que son sutiles en la obra pero que cuentan bastante, como el libro escolar de la niña, que demuestra el interés de ella y de su madre porque siga con sus estudios y no se detenga, el celular del padre que se ve como un objeto de lujo y facilidad económica, por último, un jarrón que lleva a la discusión entre Junior y la niña y por ende a la señora y el padre de Junior.

Reflexión Personal: En este cuadro el personaje que lleva la acción es interpretado por el actor investigador Diego Garcés, esta escena es importante porque le permitió reconocer el cliché, el estereotipo y el personaje real, cuáles son sus diferencias y cómo moverse entre estas, logrando un personaje más complejo y no solo una parodia. Algo interesante de recalcar en esta escena, es la situación con el jarrón, pues durante todos los ensayos se sabía que era el detonante para desarrollar la discusión de la escena que llevaría nuevamente a la señora a la calle, pero el día del estreno, no se pudo realizar dicha acción ya que ni había jarrón ni la mesita que lo sostuviera, nuevamente demostrando la importancia del ensayo general con todos

los elementos antes de su estreno, llevando a los actores a improvisar dentro de la puesta escénica para poder resolver algo no planeado.

4.3.6. Cuadro VI. El Perro Que Más Corre No Es El Que Más Caza

Situación: La señora intenta encontrar comida para poder evitarle hambre a su hija mientras piensa cómo conseguir un trabajo nuevo, por lo que se encuentra altera, nerviosa y preocupada por su situación lo que lleva a que discuta con su hija pues lo único que puedo conseguir para comer está podrido y ni el perro quiere comérselo; además de esto el olor de la suciedad y no haber podido bañarse molesta a la niña que aún no entiende la totalidad de la situación, se cuestiona por los objetos que solían tener como los electrodomésticos sin embargo la señora le da a entender, de una manera un tanto agresiva y desesperada, que de empeñarlos ha podido sobrevivir hasta el momento. Al frente, hay una panadería desde la cual el hombre que atiende las observa, desprecia ese trato de la madre a su hija y las juzga desde su prejuicio, le permite a la señora recibir una llamada de teléfono para un posible trabajo y le regala una galleta a la niña por lástima; justo al momento de salir hacia su nueva oportunidad laboral, es robada y la despojan de lo último que tienen.

La exploración de esta escena se centró principalmente en Yoni y en cómo convertir un personaje inanimado en algo vivo y activo; se trabaja sobre la respiración del perrito y los estímulos que pueden hacerlo mover, como rascarse o ver algo que llama su atención, buscando la credibilidad del personaje y relacionándolo a la realidad; todos los actores realizan este ejercicio para poder manejar al perro.

Para el resto de la escena las acciones y relaciones, fueron directamente dirigidas, ya se tenía la idea de cómo se quería la escena y el director fue marcándola a medida que se iba usando la línea de pensamiento, y posteriormente el texto aprendido, teniendo en cuenta que el director decía que lo último que se aprende es el texto teatral para poder jugar sin este.

Personaje: Al inicio de la escena se nota que la madre y su hija están discutiendo, naturalmente el estado azarado y alterado de la señora por la desesperación de no saber que hacer, juntándose con la inocencia de las preguntas de la hija llegan a riñas con frases como “por su culpa perdí el trabajo” o “usted me

quiso tener”, el dolor de la madre y el desespero hace que por primera vez le grita feo a la niña. Esto hace que entre otro personaje que observa desde su posición tome una opinión despectiva y prejuiciosa del asunto, el panadero que solo está ahí para ayudarla con un favor, se convierte en un punto de tensión y reconocimiento para el espectador que tal vez haya pensado algo de un habitante de calle solo por prejuicio.

Por último, los personajes que entran al final como los ladrones y el conductor del bus, se estuvieron trabajando en otras escenas con otros personajes que al final se decidieron dejar como los mismos, solo que en otras situaciones.

Escenografía: Se regresa al exterior de la escenografía, ahora hay una carpa sobre la ventana para darle la convención de panadería, Yoni está en uno de los tarros de basura y la señora y la niña se sientan en la base del dispositivo; dentro de la ventana una cortina que divide la tras escena del exterior que, junto con el personaje del panadero, da la profundidad que la escenografía giratoria propone, además de esto el utilizar un personaje extra en la parte superior de la escenografía aporta a la convención teatral y de transformación espacial.

Sonidos: Se escucha de nuevo el leitmotiv de Yoni para contextualizar los momentos felices con la niña y la señora; las onomatopeyas y sonidos vocales se hacen presentes para denotar el estado de alteración del personaje de la señora y el rechazo por parte del panadero hacia la situación que está observando; finalmente los gritos de auxilio durante el robo generan tensión al momento.

Vestuario: Poco a poco la vestimenta de la señora se ve amplia, puesto que debe cargar con varios objetos que no puede dejar en ningún lado; algunos de los personajes que aparecen en la escena como los ladrones, el panadero y el conductor del bus, son interpretados por los mismos actores, lo cual lleva a un rápido cambio de personaje y vestuario que permite el desarrollo de la escena.

Atrezzo: Aparecen varios objetos en escena para aportar a la convención, en la panadería por ejemplo se aprecia la galleta y la pinza para dar más apropiamiento al personaje y el teléfono como objeto esperanzador para la señora con un posible trabajo; también las maletas que cargan la señora y la niña, que muestran la falta de una vivienda segura y de tener que caminar todo el día con ellas que a la final terminan siendo robadas.

Reflexión Personal: Es interesante reconocer la tensión que genera un personaje con poca intervención textual como es el panadero interpretado por el actor-investigador, pero sus gestos de aprobación y rechazo logran cambiar el contexto de la escena. Al ser una obra que trata sobre una señora y su hija relacionándose con el contexto terrible de la ciudad, se aprecia la aparición de múltiples personajes interpretados por los mismo actores, esto lleva a un estudio bien planeado de cambio de vestuario donde el ritmo de la obra se ve ampliamente proporcional a esta acción, esto ha llevado a la desaparición de algunos personajes, en el caso de esta escena, el actor que interpretaba al conductor no creía alcanzar a cambiarse de vestuario, sin embargo luego de la primer función pudo darse cuenta que sí era capaz de personificar rápidamente a uno de los ladrones, haciendo que la escena pasara de tres ladrones a dos y luego nuevamente, pasaran a tres.

Se empieza a notar que el trabajo de exploración se hace más específico a ciertas situaciones, para esta escena por ejemplo se trabaja en el manejo del perro y su relación con el actor, espacio y espectador; luego con la niña y los juegos que podrían surgir ahí, sin embargo, la escena entre la señora y el panadero fue dirigida más ágilmente pues la mecánica del tipo de actuación se va apropiando en los actores.

4.3.7. Cuadro VII. Al Perro, Échale Un Hueso Y Se Amansará Con Eso

Situación: La señora decide ir a reclamar en la oficina del trabajo el acoso que sufrió en la empresa donde laboraba y su injusto despido, esperanzada de encontrar un apoyo y una guía en su travesía, sin embargo se descubre que las grabaciones dentro de la empresa fueron borradas, además de esto, el funcionario público le comenta que si no logra tener trabajo se puede complicar, pudiendo inclusive en esa situación llevarse a su niña a un hogar de paso del gobierno; sin embargo aún queda algo por hacer si la señora tiene algún testigo o amigo que pueda socorrerla.

En esta escena se plantea la premisa ¿Siempre está la esperanza en la justicia? Haciendo referencia a que a la justicia siempre debería brindar una mano en los momentos de abandono o de rompimiento de la ley; sin embargo, esta escena se muestra algo ambigua pues el personaje de la oficina del trabajo, se muestra cálido, pero también juzga la forma en que está la niña. En esta escena se hace un juego

con un personaje silente que escribe cada cosa que la señora habla en un interrogatorio y de vez en cuando al hacerle un gesto el jefe, este se detiene, mostrando cierta maña, o que en la oficina ciertas cosas no se deben escribir.

Personaje: Se elimina el personaje extra de la escena, quedando un diálogo entre la señora y el abogado que después invita a la niña, para ser examinada. El abogado se muestra como un ser de esperanza, proponiendo ideas que podrían ayudar a la señora, sin embargo es confusa su forma de expresarse pareciendo que realmente hay poco que hacer, incluso informando que la señora está llegando a un punto de deshumanización y puede perder algunos derechos, como el de seguir estando con su hija; se puede también ver como la niña es estudiosa y sigue siendo un faro o una luz para la señora madre, lo que conlleva a generar preguntas sobre lo que está haciendo mal.

Escenografía: El escenario giratorio se establece en un interior, la decoración es un mapa de Colombia para asemejar a una oficina pública; la aparición de un personaje nuevamente es apreciada desde el dispositivo al girar, demostrando que los recursos de la escenografía pueden mezclarse dependiendo de la cantidad de personajes o la situación.

Sonidos: El ambiente sonoro está generado por el perro Yoni Dip y los juegos de la niña.

Vestuario: El abogado de la oficina del trabajo usa boina, gafas de aumento y traje amarillo café, la señora y la niña no cambian de ropa y este se nota más gastado.

Atrezzo: Se usa un librito escolar de la niña, de la Revista Coquito y el libro Nacho lee, que hacen referencia a muchos libros de uso que dan en las escuelas colombianas para comenzar la educación primaria y aprender a leer.

Reflexión Personal: Esta escena, aunque corta, es decisiva para lo que sucede en un futuro con el personaje de la señora, ya que coloca una cuestión moral sobre la situación de la niña, esta se va viendo en un estado más deteriorado y la señora también con menos esperanza, lo que lleva a pensar que al montar una puesta en escena se va involucrando también los pensamientos propios sobre un tema, generando reflexiones profundas que van cambiando la percepción de las personas

que habitan la calle, pues pocas veces se piensa que esto ocurre, debido a una injusticia social y que los entes gubernamentales no son activos frente a los problemas.

4.3.8. Cuadro VIII. A Otro Perro Con Ese Hueso

Situación: La madre, la hija y el perrito visitan a Marlon, el amigo de la empresa que podría ayudarlas en la difícil situación actual, apenas llegan a la casa de él, éste las recibe con la mayor generosidad y amor posible, ofreciéndoles comida, baño y un cuarto para que no estén caminando por la calle; sin embargo la señora solo quiere que él la ayude testificando contra las acciones abusivas del ex jefe, esto hace que Marlon entre en una dicotomía, porque ya se vendió al mejor postor, la casa donde viven él y su familia fue comprada por el silencio y la vista gorda de esos injustos acontecimientos. Marlon quiere remediar sus culpas dándole todo lo que pueda a la señora, pero ella por se ofende prefiriendo no recibir nada, y dejando la pregunta si es por orgullo o es lo correcto. Esto hace que Marlon explote, dando su opinión sobre cómo les toca vivir a los pobres, recibiendo las miserias que los ricos les tiran para poder vivir tranquilamente.

Ejercicio de exploración: El ejercicio predominante durante el montaje de esta escena fue la coreografía que realizan la señora, la niña y Yoni en el momento de probar bocado después de tanto tiempo, muy enfocados en llevar toda la atención y exploración hacia la cabeza y que desde ahí se lograra un momento surreal y de ensoñación donde se combina el drama formal de la obra, con la sensación onírica de esperanza y tranquilidad, dando pie a la mezcla a lo real y surreal, en esta escena todos comen al tiempo, la niña, la señora y el perro, haciendo los mismos movimientos dando ternura, pero también la sensación de crudeza, de la realidad que están viviendo. Por otra parte, la generosidad y la actitud servicial de Marlon fue el punto de partida para las acciones físicas que el actor introdujo con los diferentes objetos que transitaban la escena.

Personaje: Aparece el orgullo y la dignidad de la señora en relación con la generosidad y bondad de un amigo que le ofrece comida y casa, ella desde la pena que en la vergüenza de su situación rechaza los ofrecimientos de Marlon, pues lo que en verdad le interesa es que le ayude con la situación de la empresa. A pesar de estas

negaciones, Marlon, el personaje del amigo sigue insistiendo, ofreciendo todo lo que tiene, sin embargo, se descubre la intensión que pesa en sus acciones que lo llevan a él también a sentir culpa y remordimiento, pone en una balanza su amistad y lo que puede ofrecer a su amiga junto con su estado actual de cabeza familiar y estatus humilde; esto los lleva a discutir sobre el concepto que se tiene de los pobres y su lugar en la sociedad, acabando con la esperanza de la señora.

Escenografía: La posibilidad del juego de cambio de escenografía reaparece dando la convención de llegada desde el exterior de un barrio hacia el interior de la casa de Marlon; los objetos que transforman las caras del escenario giratorio ahora expresan la humildad de Marlon con un cuadro religioso, una mesita y una cortina. Al final de la escena se regresa al exterior de la casa para dar la continuidad a la situación y, sobre todo, preparar la escena siguiente.

Sonidos: El ambiente sonoro vuelve a generarse con las onomatopeyas que demuestran las emociones y reacciones hacia varias de las acciones y situaciones que aparecen durante la escena; el leitmotiv de Yoni brota durante el momento de ensoñación cambiando el color del ambiente, recreando la sensación de comer con hambre.

Vestuario: A este punto la señora ya no tiene la maleta ni la bolsa, caminan solo con lo que les queda; para Marlon se pretende demostrar que está en un momento de descanso en su casa, para eso, basado en la cultura popular y el propio actor; este usa pantaloneta, camisilla y sandalias, estas últimas de un color diferente a la paleta de colores de la obra.

Atrezzo: Para esta escena el actor-investigador que interpreta a Marlon propuso la entrada de diversos objetos como platos, prendas, toallas, etc. Dando la posibilidad de convertir una escena que se puede quedar solamente en un diálogo a una transitada por movimientos y objetos que aportan la relación de los personajes.

Reflexión Personal: El desengaño de los seres queridos es un punto clave para la obra, no tener amistades o familiares es de las razones más importantes por las que alguien puede caer en estado de habitación de calle. Aquí elementos como la traición, la generosidad y la culpa, fueron las herramientas clave para creación de Marlon, que le ofrece la casa que él siente también le pertenece a ella, pero a costa

del silencio, sin embargo, la estabilidad económica y de su familia lo llevan a un estado de duda y dualidad donde termina por explotar en ira y discutir con la señora sobre su sensación de oprimido social y represión del estatus quo.

En lo personal el actor e investigador Diego Garcés pasa por un momento de reflexión profunda pues lo humano del personaje y la situación tan identificable con cualquier colombiano lo hizo repensarse varias preguntas sobre su ser, incluso luego del estreno, le llegaron varios comentarios sobre esa misma identificación con varias personas. Por otro lado, las sandalias que Marlon usa, son de diferente color por la premura del vestuario, no se logró conseguir las del color necesario y se tomó la decisión de salir así, sin embargo, es bastante notorio que se sale de la estética de la obra y rompe con la paleta de colores que armoniza la puesta en escena.

4.3.9. Cuadro IX. A Perro Traicionero No Se Le Huele El Trasero

Situación: Un día más en algún lugar de paso infantil, el funcionario prepara la estancia para dar almuerzo a algunos niños del lugar ya que el presupuesto no logra abastecer a todos en el lugar, el espacio bastante reducido permite ver la incomodidad del hacinamiento infantil; durante el almuerzo un político visita el bienestar familiar con el fin de obtener beneficios personales, queriendo sacar algunas fotos donde lo muestran a él apoyando el lugar de paso y alimentando a los niños, además le propone al funcionario público del lugar una trama de corrupción política para obtener más recursos económicos supuestamente para almuerzos de los niños, pero sacando un porcentaje para el bolsillo de ambos. La señora pasa cerca al lugar y preguntar sobre estas instituciones, pues ha contemplado mínimamente la oportunidad de dejar a la niña en un lugar así.

Al igual que en ejercicios anteriores, la exploración fue directamente a la sensación que se quería generar más no en la interacción del diálogo. Para estas exploraciones se proponía actuar de niños jugando, recordando un juego que cada persona realizaba. Cada actor elige tres juegos diferentes de movimiento como correr o desplazarse, poco a poco el espacio que se tenía permitido para explorar era reducido, hasta el punto que quedaba bastante cerrado, generando una sensación de estar apretados. Esta sensación y la escena generada se incluyó el cuadro para

mostrar el hacinamiento y encierro, donde una habitación muy pequeña es habitada por bastantes niños muy activos, como sucede en las diferentes casas de paso del país.

Personaje: Aquí las actrices que interpretan a la señora y la hija tienen otro personaje, los niños que se encuentran en la casa de paso, esto para poder dar la convención de un espacio con muchos niños y permitir a los otros actores interpretar al político y al encargado del lugar; la relación entre estos dos últimos está basada en experiencias personales de los actores que han pasado a lo largo de la historia colombiana sobre la corrupción, desvió de presupuestos y estatus, a pesar que el encargado quiere lo mejor para los niños, la fuerza opresora tiene más influencia. Los niños aprovechan cuando les permiten salir de su cuarto para hacer travesuras, robar y molestar al político y al encargado, sin embargo, se puede apreciar que no todos son maliciosos, incluso solo están buscando algo de amor.

Escenografía: El escenario giratorio es volteado nuevamente hacia la pared que interpreta el interior, la misma de la escena anterior, sin embargo, esta vez los objetos que identifican el espacio son dos rejas, una en la ventana y otra que se encuentra delimitando el espacio entre el dispositivo y el proscenio, aquí se encuentran los actores que interpretan a los niños, dando uso de profundidad a la escenografía, generando el encierro.

Sonidos: Regresa el incesante sonido del borborismo interpretado con el Gruuuuuuuu, recordando que la situación de hambruna aparece en diferentes contextos de la ciudad, usando este sonido, junto con los gritos de juego o rechazo hacia la comida que enriquecen la convención sobre la situación en que viven los niños.

Vestuario: Durante este cuadro se ven diversos personajes, para eso se utilizaron varias prendas para simular personajes diferentes a los ya interpretados, en especial las actrices que interpretan a la madre y su hija buscan verse totalmente irreconocibles, por esto usan gorros y capuchas que evitan ver gran parte de su rostro, de igual forma el cabello postizo ayuda al actor-investigador a conseguir un perfil diferente; contrario a ellos, el político y el encargado buscan referentes más sociales

a sus responsabilidades laborales, como vestir de saco y corbata o con chalecos representativos de alguna institución.

Atrezzo: El juego entre los niños se permitió explorar con varios objetos, la almohada para el niño travieso le entregaba acciones físicas como estar adormilado o golpear a las demás personas, más adelante los platos de comida que el encargado trae con el insípido alimento de los niños, son utilizados por otro de los para simular carritos y acercarse al político; este último lleva una extensión del cuerpo del personaje, el selfi stick o palo de selfi en donde porta un celular con el que se toma fotos, generando acciones físicas y afirmando el descaro de este tipo de personajes.

Reflexión Personal: Esta escena en particular llega al texto dramático como una experiencia personal del dramaturgo y director, que al haber trabajado en instituciones como el ICBF pudo observar el nivel de hacinamiento, malos manejos de dinero, descontrol, así como situaciones de abandono que se efectúan en algunos lugares de paso. También queda a la imaginación del espectador la resolución de la situación, pues nunca se sabe si el político logra su cometido o si el encargado se reusa a aceptar tal propuesta, de todas formas, no es intención de la puesta escena resolverlo sino hacer evidente el hecho de que estas situaciones suceden.

Las sorpresas no son ajenas durante una puesta en escena, incluyendo para los actores, luego de la escena de Marlon, el escenario debe girar para poder acomodar el espacio que va a entrar para el cuadro actual, sin embargo por premura y nervios, el escenario giró hacia el lado contrario, teniendo que realizar la escena con la cara que queda en escena, el actor que interpreta al encargado de la casa de paso, acomoda los objetos de la escena resolviendo sin hacer evidente el error, algo importante al momento de actuar en vivo.

4.3.10. Cuadro X. El Perro Hambriento No Teme Al León

Situación: Luego de tanto caminar por la ciudad, la incomodidad corporal se aprecia en la señora y la niña, la ropa genera comezón al igual que el olor y la suciedad causa malestar físico y mental, a pesar de esto la señora logra conseguir un trabajo en una cantina sirviendo cervezas y limpiando los baños mientras la niña esta con Yoni leyendo sus libros. Los clientes en estado de embriaguez empiezan a molestar a Yoni, lo que hace que la niña salga a defenderlo, sin embargo, esto hace

que ellos la vean con intenciones sexuales, enojando a la señora, la cual por seguridad decide renunciar, esto hace que el dueño de la cantina se moleste y no quiera pagarle los turnos realizados, llevando a la señora a un extremo violento donde saca un cuchillo y amenaza a los implicados en la situación para que le paguen y la dejen a ella y a su hija en paz.

Los ejercicios de exploración se enfocaron en dos situaciones, por una parte el demostrar el paso del tiempo y el caminar en la calle sin poder bañarse; se buscaba interpretar el fastidio corporal que genera la suciedad, el calor y el cansancio, a través de acciones como rascarse, oler, buscando motores de movimiento por incomodidad, toda esta exploración se lleva a cabo acompañada de la cumbia rebajada para buscar el ritmo de los movimientos; de la misma forma que la música fue requerida en los actores que interpretaban a los borrachos de la cantina, buscando lograr una actuación casi coreográfica pero realista. Esta coreografía se dirige desde la dirección y se complementa por las actrices, marcando una dinámica en la obra que usa coreografías constantemente.

Personaje: Los actores buscaron referentes locales que suelen ser jocosos, con aires de poetas, pero con personalidades machistas y toscas. La señora busca mantener su dignidad en este trabajo, aunque se nota la incomodidad que tiene en este lugar; al momento climático del cuadro la señora pasa a un nivel de agresividad a la que la situación la ha llevado, no se deja tomar por tonta y se muestra amenazante, saca un cuchillo y la niña ve la situación como un acto heroico y justiciero por parte de su madre.

Escenografía: El exterior de un lugar tétrico se visualiza con el escenario giratorio, aportando el peligro y la densidad del ambiente donde la señora y la niña deben caminar, volviendo a dar vida al escenario durante el cuadro. Luego este cambia de espacio para entrar a la cantina, la cual con ayuda de las sillas se extiende hacia el frente del escenario y el personaje del tendero que se ubica tras la ventana da la sensación de profundidad, creando varios espacios en un solo lugar. El espacio tiene un orinal central que da la sensación de cantina, así como se acompaña de la luz para generar la atmósfera.

Sonidos: Acompañando el caminar por la ciudad de la señora, la niña y Yoni, la cumbia rebajada de nombre *La cumbia triste* (Flexicumbia, 1998) generando el ambiente de tensión y desolación, para luego pasar a una cantina de música popular que suelen expresar incomodidad y rechazo; las onomatopeyas aparecen naturalmente en el cuadro dando realismo al contexto, también el personaje de Yoni Dip entra con los ladridos y gruñidos a iniciar la situación que lleva al clímax de la escena.

Vestuario: Para los actores es un apoyo factible el uso del cabello postizo, ayudándoles a personificar un perfil muy diferente a los ya realizados, dando diversidad a los múltiples personajes que rodean a la señora y sus desventuras. Ya se hace más notorio el desgaste de la ropa que los personajes de la señora y la niña llevan, empiezan a usar remiendos o colgar retazos, la señora ya no lleva la chaqueta puesta sino en la cintura, posiblemente escondiendo parte de su suciedad.

Atrezzo: Es resaltable la importancia en la relación madre e hija que a pesar de donde vayan, la niña sigue estudiando, cargando su libro con ella siempre y haciendo uso de éste recurrentemente. Como objetos característicos de una cantina, se encuentran las botellas de cerveza, dando acción a los clientes y a la señora cuando debe ejercer como mesera; además que entre las responsabilidades debe asear los baños, por lo que usa un cepillo y balde desgastados para hacerlos detestables; al momento violento del cuadro se descubre que la señora carga un cuchillo, insinuando que no quiere dejarse robar nuevamente, generando también una nueva perspectiva del tipo de persona que se está convirtiendo.

Reflexión Personal: Esta escena fue bastante divertida de explorar por los juegos que se encontraban entre los clientes, el baile y cómo se relacionaban, sin embargo, era bastante chocante por la densidad de cómo se desenvuelve visibilizando situaciones de abuso y prostitución infantil que deja un sin sabor tanto a los actores como a los espectadores. Un trabajo a destacar es el del actor que interpreta a Yoni Dip, al ser un personaje con una técnica diferente de actuación se debe encontrar formas para ensamblarlo dentro del mundo escénico, buscando formas de moverlo para hacerlo notar como algo vivo, así mismo comienzan juegos en los que el perro debe ser manejado por un actor y luego una actriz, manteniendo,

por un lado, la viveza del personaje Yoni y por el otro la versatilidad de hacer dos personajes al tiempo.

4.3.11. Cuadro XI. Perro Que Come Callado, Come Dos Veces

Situación: La niña se encuentra jugando con una bolsa plástica en la mitad de una calle humilde, otros niños del contexto se juntan con ella para jugar y distraerse, hasta que uno de ellos saca un pequeño tarro con pegamento el cual empieza a aspirar y es llevado por el efecto dopante. La niña observa la situación con rechazo, en este momento entra la madre con un profesor de teatro que ha venido para dar algunos talleres y juegos teatrales a la comunidad, sin embargo, lo único que les interesa a los niños es el refrigerio que él viene a ofrecer después de sus clases, al igual que él solo necesita firmas y fotos para demostrar que sí hizo su trabajo. La señora ahora es un poco más astuta por el contexto que está viviendo y engaña al profesor de teatro para que éste le dé un refrigerio extra, argumentando que su otro hijo, Yoni Dip, asistirá al próximo taller teatral.

Para este momento de la creación escénica, los ejercicios de exploración se centraron aún más en acciones específicas hacia una coreografía o imagen escénica, el caso de este cuadro es el juego con la bolsa, que instaura a los actores en el tipo de juguetes y elementos de diversión está usando la niña, aterrizando la situación en niños de muy bajos recursos y en estados de abandono; a medida que se jugaba con la bolsa aparece la música dando un ritmo y un juego de baile que se transforma de algo alegre e infantil, a una realidad cruel y amarga donde buscar el equilibrio entre rechazo y comprensión fue crucial para el entendimiento actoral del cuadro.

Más adelante al empezar a ensayar la escena con el personaje que el director interpretaba, se empieza a trabajar las clases de teatro comunitarias, al ser licenciados en artes escénicas surge una lluvia de ideas contando las experiencias generadas durante las practicas universitarias y trabajos realizados con diversas instituciones, esto para pasar a la acción y crear la escena del profesor y los niños.

Personaje: De primera aparición se logra observar la niñez, a pesar del contexto la niña sigue con intenciones de no aburrirse y juega con cualquier cosa que pueda encontrar, los otros niños que la ven parecen intimidantes al principio, sin

embargo, al final son niños que también quieren jugar y divertirse, se busca mostrar esa inocencia y sencillez de ser niño, para luego oponerla a la realidad en que muchos de ellos viven, con contextos difíciles donde la droga, la violencia y el abandono están presentes casi todo el tiempo.

El profesor de teatro tiene un objetivo claro y es demostrar que se cumplió con el deber, la asistencia y la evidencia. Trata de lograrlo mediante las clases de teatro y juegos escénicos que lleva al barrio, sin embargo, los niños y la señora, están más interesados en el refrigerio que él lleva para los asistentes por la situación de hambre en esta comunidad.

Escenografía: A medida que la puesta en escena avanza, el contexto y los lugares que recorren la señora, la niña y Yoni, se hacen más humildes y visualmente poco atractivos; el escenario giratorio revela las paredes en mal estado de un inquilinato que se puede reconocer por las prendas colgadas fuera de la ventana, seguramente se trata del paga diario del que la señora hablaba con Marlon.

Sonidos: La cumbia rebajada *Lluvia* (Hermanos Tuirán, 1979) acompaña el juego de la bolsa que se sopla para elevarse dando la sensación de alegría y efecto dopante por el consumo de drogas; durante la exploración del juego infantil, surgieron onomatopeyas al soplar la bolsa al ritmo de la música, este sonido se convierte en acción y transforma la percepción del juego a algo deprimente y fuerte de ver como lo es un niño aspirando pegante. El borborismo regresa durante los juegos de la clase de teatro, aquí nuevamente el ambiente trata de volver a ser infantil y de muchos niños jugando, pero hambrientos esperando la recompensa de hacer la clase de teatro, que no pueden ver con hambre.

Vestuario: Al buscar demostrar una convención de niños en estado de abandono y situación cerca de la habitancia de calle, los actores optan por prendas gastadas de tallas muy diferentes al tamaño de su cuerpo, reflejando que son recicladas o donadas; la señora, por su parte, cada vez se ve más remendada y sucia al igual que la niña. El profesor de teatro se identifica con un chaleco distintivo de una institución para reafirmar su posición ajena al contexto.

Atrezzo: La versatilidad de combinar los lenguajes para lograr imágenes contundentes puede verse reflejada con la bolsa que, junto con la onomatopeya del

soplido, da la entrada a un tarro de pegante, una sustancia que para el contexto social es mal vista a pesar de ser una herramienta de uso cotidiano, también es considerada una droga que, generalmente los habitantes de la calle usan para calmar necesidades vitales. Así mismo se usa una caja de cartón en donde van los jugos que buscan los niños, y los listados de asistencia que el profesor busca que le firmen.

Reflexión Personal: Al llegar a la mitad de la puesta escénica, se agiliza el proceso de dirección y actuación en la marcación de los diálogos y las acciones y las escenas surgen de manera más rápida, ahora se enfoca más en los juegos de creación de imágenes para la escena, como el momento de la bolsa de plástico o la clase de teatro; en esta última parte del cuadro, el referente más preciso para la interacción y actuación de niños fue el *Chavo del 8* (Chespirito, 1971), esto ayudando a desbloquear actoralmente a los integrantes con la duda de cómo hago de niño sin verme ridículo y desprestigiar al personaje.

4.3.12. Cuadro XII. Como A Perro En Misa

Situación: Las úlceras comienzan a enfermar grave a la niña, la señora rápidamente busca ayuda en una institución de salud, pero no logra encontrar socorro, pues el vigilante que se encuentra en la puerta le comenta que, por un lado, no es una emergencia vital ya que la niña solo tiene úlceras y necesita es comer, y por el otro lado al no estar afiliada a la entidad de salud, le es imposible dejarlas entrar. Aprovechando que un hombre necesita entrar a la clínica, la niña se escabulle detrás de él, quien va argumentando que deberían dejarlas entrar, pero igual no hace nada al respecto ya que las reglas del sistema de salud son las que impiden atenderlas; la niña es descubierta casi que inmediatamente y la echan a la fuerza de la institución de salud y el perro muerde al vigilante.

La exploración de esta escena se da en la búsqueda de la relación de los personajes, la señora estando desde afuera del lugar, mirando a través de una ventana y colocándola en una situación humillante, pidiendo auxilio; así mismo se exploraron posibilidades en las que el perro defendía a la niña y se lograba seguir mostrando al perro como un ser vivo.

Personaje: El objetivo de este cuadro es una identificar al espectador con el sistema de salud colombiano, es una situación que posiblemente se haya vivido alguna vez, para lograr esa conexión de busca una actuación realista con referentes cotidianos en las áreas de salud, tales como un enfermero, un portero e incluso un espectador pasivo como un paciente o un visitante. La niña por su parte busca conmover, es la primera vez que siente úlceras y se debe demostrar el dolor, el ardor y la desesperación.

Escenografía: El interior y el exterior de un puesto de salud aparecen en escena logrando espacios separados mediante la ventana, que en este caso tiene una rejilla que limita la visualización del personaje tras de este, sin embargo, se alcanza a ver y escuchar mínimamente y dando a entender que ese espacio da a la calle; los objetos del interior como la silla y el afiche del sistema muscular representan la sala de espera. El recurso de dialogar entre los dos espacios reaviva la practicidad y profundidad del escenario giratorio.

Sonidos: El ambiente sonoro del cuadro es atravesado por la desesperación y el dolor, esto llega por la interpretación con sus recursos onomatopéyicos que las actrices generan durante la situación, apoyando esto los sonidos de rechazo y resignación del enfermero y el golpeteo en la reja, que pide clemencia para encontrar entrada, desbordan una escena de impotente tensión.

Vestuario: Se opta por el traje de enfermero, que es reutilizado de otro personaje, para transformar un personaje de vigilante a un profesional de salud en el turno de la puerta, también se usan las sandalias anteriormente nombradas en la escena de Marlon, de igual forma la estética se ve afectada por su color.

Atrezzo: Los objetos que aportaron interacción en la escena fueron la cédula y el comunicador radial; por un lado, el documento de identidad como objeto necesario y cotidiano para poder acceder a cualquier servicio público y por el otro, el comunicador como resolución a cómo buscar un dato en un sistema sin computador.

Reflexión Personal A veces es muy común encontrar este tipo de situaciones, donde lo administrativo y burocrático, impide tener una empatía y seguir las reglas requiere no permearse por la situación sino a la documentación, esto deja pensando

en cuán consciente se es al estar frente a situaciones de injusticia social o que tan normalizadas se han hecho culturalmente.

4.3.13. Cuadro XIII. Errar Es De Humanos, Perdonar Es De Perros

Situación: La señora y la niña buscan desesperadamente a Yoni puesto que se ha extraviado; la niña desesperada se inquieta, se asusta y la mamá no sabe qué hacer, cómo le explica que debe aceptar las pérdidas ya que es muy probable que Yoni no vuelva aparecer, además de esto el hambre despiadada se presenta cada vez con más fuerza, de repente Yoni llega y no solo, sino con una bolsa de panes. La esperanza regresa, el hambre se calma y la familia vuelve a unirse; se alegran tanto que empiezan a recordar el pasado, hablando de los momentos felices en casa viendo películas como la de *Piratas del Caribe* (Verbinski, 2003), que fue la razón del nombre del perrito, juegan a que son piratas y se divierten, hasta que la señora entra en melancolía pues se da cuenta de todo lo que está perdiendo.

Ejercicio de exploración: Se realizaron ejercicios de universos paralelos, denominados ¿qué tal sí? En donde se abre un mundo de posibilidades, ¿qué tal si Yoni se robó un perrito?, ¿qué tal si Yoni no aparece?, ¿qué tal si el panadero lo pilló?, Buscando dar a entender a las actrices la sensación de perder a su ser querido, además de sintonizarlas con la emoción de haber buscado por horas y horas, ayudando a entender que este cuadro empieza en una circunstancia dada por el texto, en donde ellas ya están buscando hace horas al perro.

Luego durante las improvisaciones y marcaciones de la escena, entre juegos y risas, la actriz que interpreta a la niña permeándose de la alegría que ella manifiesta al encontrar a su perrito entra en un modo de juego de película referente al actor que da nombre al perrito Yoni Dip, la niña empieza a simular espadas de pirata y juegos con su madre y su perro, logrando el objetivo del cuadro de demostrar la alegría y esperanza que la niña y el perrito traen a su madre.

Personaje: El ejercicio de: ¿qué tal sí? lleva al entendimiento interpretativo, en un principio las actrices, un tanto conflictuadas con sus acciones físicas y circunstancias dadas, son aclaradas con las estrategias de exploración del director, aquí se logró el sentimiento de desespero, frustración y pérdida de la niña, así como

también la resignación y desilusión de la señora, por tratar de aterrizar a la realidad de que el perro no volverá.

Escenografía: El escenario giratorio decorado con los objetos de la calle, como basureros y bolsas, expresa un ambiente abandonado y peligroso; sin embargo, la tensión será manipulada por la interpretación y los actores, pues al cambiar de ánimo no importa el lugar, porque igualmente se expresa la alegría en medio de la miseria.

Sonidos: Se propuso acompañar el suceso con el tema de la película *Piratas del Caribe* (Badelt, 2003) lo cual hizo que la escena creciera y encontrara una unidad entre la nostalgia y la melancolía, utilizando la música como una transición entre la realidad de la obra y el mundo del juego de la niña en donde se enfrentaba a piratas hasta con el perrito.

Vestuario: Para estas alturas de la puesta en escena se nota el paso del tiempo, la señora carga con más prendas, posiblemente tapando imperfecciones o rotos de la falda y el vestido o incluso por no tener dónde más dejar su ropa y pertenencias.

Atrezzo: La esperanza generada por el personaje Yoni Dip se hace más presente aún al momento de traer un sustento a la familia, en este caso una bolsa de panes que generaron tantas preguntas como respuestas, ¿se los robó? ¿se los regalaron? ¿tuvo que correr o simplemente los encontró? Esto hacía que el personaje de Yoni no solo se vea como un agregado al cuadro familiar, sino que también hace parte de esta familia, la cuida y hace acciones por esta.

Reflexión Personal: El problema del actor de identificar la pregunta base ¿de dónde vengo? Se ve algo trocado en un texto dramático que a pesar de manejar un sentido temporal no tienen conexiones inmediatas entre escena y escena, llevando a ciertas confusiones actorales, sin embargo, es por este tipo de situaciones que el director busca estrategias como la exploración de ¿qué pasaría si Yoni se pierde? ¿cómo sería buscarlo por horas? y cuando se ha encontrado la intensidad, es ahí donde inicia la escena, sin necesidad de mostrar todo el tiempo que estaban buscándolo.

En un punto del proceso creativo se llegó a tener este cuadro como un punto muy dramático en la obra, teniendo la posibilidad que la niña llegara a su pubertad, dando una dicotomía a su madre entre felicidad y miedo de lo que viene de ahora en adelante, sin embargo, se descartó y se llegó a la conclusión de no recalcar en lo dramático porque sería redundante.

4.3.14. Cuadro XIV. Hace Un Día De Perros

Situación: En un semáforo, tres hombres se dedican a mendigar, tienen su historia preparada y su estrategia para pedir, de repente la señora entra con su hija y su perrito a vender bananas en el mismo semáforo, los hombres se sienten usurpados y le explican que no puede llegar a vender bananas en cualquier parte, sin embargo, al verla y observar el estado de la niña, llegan a la conclusión que podrían ser buenas para mendigar. Le explican las ventajas de pedir en vez de vender algo; la señora duda de permitirle a su hija pedir dinero en la calle, pero esta lo intenta sin permiso y logra conseguir una buena cantidad de dinero, al menos para pagar lo de la pieza y la comida del día; por lo que la mafia del semáforo ataca como buitres y empiezan a cobrarle por la idea y el uso del espacio, llegando a una confrontación que termina por nuevamente ser robada y debe salir huyendo.

El proceso creativo del presente cuadro se desarrolló en varias exploraciones e improvisaciones hechas por los actores, buscando transiciones espaciales sin perder un equilibrio teatral de la escena, imaginando recursos de ¿cómo vender y cómo mendigar? ¿cómo se da lástima y cómo se ve amanzánate?; la exploración del ritmo y las relaciones de los personajes en escena se termina de afianzar cuando se juntaron los dos cuadros que hablaban de la venta y mendicidad en semáforos, entendiendo los argumentos entre reflexivos, morales y religiosos de las ventajas de pedir por piedad en vez de trabajar por dignidad.

Personaje: Referenciados en personajes que se encuentran en semáforos o lugares de tránsito peatonal y vehicular de la ciudad, junto con la película *La Sociedad del semáforo* (Mendoza, 2010), se busca interpretar perfiles de habitantes de calle que disfrutan estar en ella, aprendiendo las mañas y habilidades de conseguir el sustento sin un esfuerzo o sentirse oprimidos por un jefe o autoridad; visualizan la ayuda al mendigo como un deber religioso, un pase de ida al cielo para los

transeúntes que tienen mejores posibilidades que los pobres que piden dinero. Estos estafadores de la calle tratan de aprovechar cualquier oportunidad que se les presente como lo hacen con la niña, enseñándole que el pesar vende más que una banana y al ver el éxito que tiene tratan de cobrar por su trabajo investigativo y referencial que acaban de impartir y reflexionando sobre los otros tipos de habitantes de calle que hay.

Escenografía: Se hacen cada vez más presentes los espacios intimidantes y que generan desconfianza, los hombres que se preparan a mendigar entran el semáforo, un nuevo objeto que llega a apoyar la caracterización del espacio, jugando con la convención de que se está haciendo teatro y se puede armar la escena en vivo mientras los actores también plantean la situación. La cuarta pared se rompe en este cuadro con dos situaciones parecidas, pues buscan pedir dinero dentro del público, sin embargo, la niña lo hace desde la tristeza y los raperos desde una exigencia social y más amenazantes.

Sonidos: Entrando en el juego de la mendicidad como una secta aparece la *Cumbia de los monjes* (Grupo G, 2017) versión rebajada, que da entrada a los personajes del semáforo, y permite desarrollar una coreografía entre la burla de ser gamín y seguir una religión; aparece el incesante Gruuuuuuuu del borborismo demostrando la presencia del hambre del contexto, las risas y recochas que demuestran, como en la primera escena, el gusto de algunos individuos por las supuestas ventajas que da estar en situación de calle y la exploración del rap con los actores cantando como personajes que se encuentran en diversos lugares de la ciudad, rap que se escribe para la escena de la obra durante el proceso de montaje.

Vestuario: La idea de la escena es relacionar al espectador con las situaciones cotidianas de caminar cerca un semáforo donde se aprecien personas con quienes no desee toparse, para esto la imagen del gamín o pandillero se busca con capuchas y busos que oculten el rostro y chaquetas gastadas y andrajosas donde puedan ocultar armas, logrando verse intimidantes, pero sobre todo en estado de necesidad.

Atrezzo: Las bananas y los lapiceros fueron los objetos de inicio de exploración, las bananas dan la entrada a la señora con su familia a rebuscarse el sustento, pero los lapiceros surgen como obstáculo y competencia, lo curioso de estos

objetos es que los raperos opinan y tratan de convencer que son innecesarios pues la gente no los compra por que los necesiten, sino por pesar. La discusión final se da por el dinero recogido por la niña y las bananas que caen al suelo dando pie a que la escena se agite y se ponga violenta con la aparición de un cuchillo con el que pretenden robar a la señora.

Reflexión Personal: La escena actual es una combinación entre el cuadro III y el XIV, esta decisión la toma el director al ver que al ser escenas que están pasando con los mismos personajes y en situaciones muy parecidas pueden comprimirse para agilizar el ritmo y duración de la puesta en escena, así mismo evitando los cambios de vestuario tan apresurados al inicio de la misma.

4.3.15. Cuadro XV. Hace Más El Lobo Callando Que El Perro Ladrando

Situación: El jefe acosador visita la oficina del trabajo donde se encuentra con el funcionario público que está llevando el proceso de la señora, quiere saber cómo sigue la situación con la señora y si ha estado yendo allí, se entera que ya lleva varios meses sin volver, lo cual le alegra bastante, pues ya sabe que no tiene nada que perder; sin embargo, entrega un maletín con dinero al funcionario público para asegurar su tranquilidad, éste lo recibe a pesar de su incomodidad.

En esta escena no se realiza un ejercicio de exploración, sino que se dirige y marca desde el inicio, por lo que la metodología era aprenderse el texto y desarrollar una conversación donde, aunque el funcionario se notara incomodo, terminaba aceptando su soborno.

Personaje: La situación recrea otro de esos momentos tan cotidianos donde la corrupción y el hacerse de la vista gorda se hace presente en lugares estatales generando injusticias y poca credibilidad en los organismos públicos. El jefe que cree saber cómo funciona el mundo va con la intención de desaparecer el caso de la señora contra él, para esto soborna al funcionario público, el cual teniendo el descaro de ocultar los videos de seguridad de la empresa y aceptar el soborno, manifiesta su inconformidad con el trato inhumano que tuvo el jefe con ella.

Escenografía: Para este cuadro se regresa a la misma imagen escenográfica del cuadro VII, siendo la única circunstancia donde se retorna a un espacio ya utilizado en la puesta en escena junto con la cortina y el mapa de Colombia, a diferencia que el asesor se encuentra detrás de la ventana, dando un poco más de profundidad a la oficina del trabajo.

Sonidos: Para esta escena no se hace uso de lenguajes sonoros más que los onomatopéyicos efectuados por las reacciones del diálogo entre el jefe abusador y el asesor público, lo que ayuda a reafirmar el tipo de persona que es jefe y la incomodidad del asesor.

Vestuario: El jefe y el funcionario usan las mismas prendas, se llega a la conclusión que en una obra al suceder en una conjunción de símbolos y teniendo tantos personajes, no estaba mal llevar la misma ropa de las escenas anteriores, así no sea el mismo día, de todas formas, hay un rango de posibilidades que en otro día tuvieran esas mismas prendas, al igual que desde la dirección se hace énfasis en la convención teatral.

Atrezzo: En este caso se resaltan dos objetos, el manos libre que ayuda a crear el estatus del jefe y que le da acciones al actor para realizar mientras está en escena solo y el maletín del soborno, uno como objeto que ayuda a la caracterización del personaje y otro como símbolo de engaño y corrupción.

Reflexión Personal: A medida que avanzaba el montaje se encontraron cambios de ropa y personajes muy abruptos que podían retrasar la fluidez de la puesta en escena, es por eso que se lleva a cabo un estudio de como mover ciertas escenas para lograr ese engranaje entre cuadro y cuadro sin afectar la continuidad de la historia.

4.3.16. Cuadro XVI. A Carne Dura, Diente De Perro

Situación: La señora, su hija y Yoni, caminan nuevamente por las calles de la ciudad, cada vez más incómodas, sucias y recogiendo retazos de ropa para remendar sus atuendos. Está oscureciendo y al no lograr conseguir el dinero para pagar el día de habitación, deben dormir en un barrio de bajos recursos y de ambiente peligroso, donde se observan habitantes de calle consumiendo *base sucia de cocaína* o basuco, algunos proceden a intimidar a la señora y a la niña, hasta que una de las personas

que también se encontraba en situación de consumo, se levanta para defenderlas; les brinda un espacio cerca y empiezan a dialogar sobre la situación de calle. El hambre se vuelve a hacer presente y es ahí donde el personaje de la calle le ofrece pegante, el cuál al contener tolueno disminuye la sensación de hambre y frío, la señora acepta y aunque lo duda mucho, termina por darle también a su hija.

La exploración inicial de la escena se llevó desde la improvisación del texto entre la señora y el habitante de calle que las defiende, pasó por varias formas de representarse incluso cambiando radicalmente el personaje propuesto en el texto dramático; antes de las marcaciones de la escena, se empieza a indagar en la construcción de la imagen visual del espacio, se sabe que la señora pasa por un lugar bastante peligroso y esta tarde, el director pone en consideración jugar con la oscuridad. Junto con la canción *Cumbia Sampuesana* (Martínez, 1981) se improvisa una coreografía de luz en un momento de oscuridad total, los chispazos de los encendedores bailan al ritmo de la música y las onomatopeyas de aspiración provocadas por las sombras macabras que se vislumbran en la lúgubre escena recrean un ambiente de centro tétrico y aterrador.

Personaje: Al principio los personajes que aparecen tras el humo del basuco son intimidantes, uno de ellos, el profe, se ha visto desde la primer escena demostrando la recurrencia de ciertos personajes en la calle; la señora asustada pero tratando de verse valiente e intimidante frente a su hija para no ser robadas o peor abusadas; el personaje interpretado por el director en este caso un personaje trans que no aparece en el texto dramático como tal sino como una persona invidente, se muestra amenazante al principio, sin embargo, es para defenderlas demostrando bondad incluso en lugares oscuros y decadentes donde cualquier persona, incluso con educación, pueden terminar.

Escenografía: Este cuadro expone la situación tan precaria que viven la señora, su hija y Yoni al estar desamparadas tan tarde en un barrio muy peligroso de la ciudad; el juego de luces en la oscuridad mostrando parcialmente rostros y sombras, causan la impresión de amenaza y salvajismo que pueden representar las calles del centro a altas horas de la noche.

Sonidos: Se inicia la escena con el pasar del tiempo y el espacio, recreando el arduo caminar de la señora y su hija, acompañado de la cumbia rebajada por el director *La Zenaida* (Hernández, 2014), esto para dar entrada a una calle desolada y oscura, donde el brillo y sonido de los encendedores genera un camino poco deseado de transitar, la coreografía de sonidos se improvisa junto con la canción *Cumbia Sampuesana* (Martínez, 1981) previamente rebajada por el director, logrando un juego de acciones físicas que generan un ambiente sonoro.

Vestuario: Los personajes de este cuadro, al ser habitantes de calle en abandono total, se ven gastados, sucios y dejados. Para esto los actores proponen prendas muy pegadas al cuerpo, rotas y en mal estado, además de ciertos objetos que pasan a ser aportes de su estado socio económico, como bolsas y cajas. Las pelucas se han visto presentes en diversas situaciones y cuadros de la puesta en escena, ayudando a la versatilidad de personajes que pueden aparecer en una obra como *Yoni Dip también tiene hambre*; por ejemplo, en el caso del personaje que defiende a la señora y su familia, es interpretado por el director usando una cabellera postiza larga con un camisón gastado y rustico, cambiando el perfil del actor proporcionalmente.

Atrezzo: Al ser personajes que se encuentran en abandono total, es común encontrarlos con cajas y bolsas que se combinan con su vestuario, caracterizando su necesidad de llevar consigo sus pocas pertenencias; los encendedores llegan a dibujar un espacio denso de consumo de drogas de manera casi poética como el canto de varias ranas o el baile de luciérnagas, aludiendo a imágenes que se pueden apreciar en lugares de muy bajo estrato y abandono social.

Reflexión Personal: Durante las exploraciones iniciales de la puesta escénica y las lecturas del texto, el personaje que cuida a la señora, la niña y a Yoni, tiene dos puntos de vista a considerar; por un lado el texto dramático proponía un personaje ciego, sin embargo, debatiendo en el grupo se llega a un cambio de perspectiva, ya que una discapacidad de tal magnitud puede afectar muy negativamente la calidad de vida de una persona en estado de calle y drogas, transformando el texto y la improvisación a un nuevo personaje propuesto por el director; por otra parte, el diálogo que este personaje sostiene con la señora es bastante profundo y cuenta el

peso de las injusticias y la indiferencia afectando el estado de un ser humano y llevarlo a habitar la calle, esto hizo que los actores se interesaran por interpretarlo, sin embargo a estas alturas del proceso creativo, los actores tenían varios personajes y cambios de vestuario que impedían tener otro personaje, además uno con tanto peso dramático, llevando al director y dramaturgo adoptar este personaje.

La obra *Yoni Dip también tiene hambre* no solo cuestiona al espectador sino también a los actores que intervienen en ella; ¿Está bien llegar al extremo de drogar a un niño para evitarle dolor o debería seguir firme en una convicción socialmente aceptada a costa del sufrimiento? Es una pregunta moral que afecta la percepción del mundo de los actores, algo muy común en los procesos de montaje: encontrar un nuevo punto de vista hacia las situaciones sociales mediante la reflexión consciente y artística de dichas circunstancias.

4.3.17. Cuadro XVII. El Perro Y El Niño Van Donde Le Dan Cariño

Situación: La señora, la niña y Yoni se encuentran en un parque muy bonito de la ciudad, la señora está algo perdida por el consumo del pegante, pero trata de estar consciente para cuidar a su hija, la cual se encontraba jugando con unos niños en el parque que decidieron rechazarla diciéndole indigente, palabra que hace que la niña se cuestione y va a preguntarle a su madre, pero la encuentra consumiendo pegante lo cual le molesta y se lo hace saber. La madre trata de distraerla con un helado y diciendo qué es su cumpleaños, vuelve y le pregunta a su madre sobre la palabra indigente, ésta tratando de ser lo más concreta posible, le explica que las personas denominadas indigentes son los habitantes de calle que han perdido todo rastro de humanidad, por abandono familiar o de amistades, pérdida de techo y vivienda o derechos a las necesidades básicas para vivir, poco a poco se va dando cuenta de todas las cosas que ha perdido y que se está describiendo a sí misma.

Todos los actores participan del ejercicio del ritmo alucinógeno, donde se baila y se festeja, pero la música al cambiar el ritmo y rebajarse, los cuerpos se distorsionan y entran en estados alterados como ocasionados por drogas y dopantes, se busca la esencia de los momentos de lucidez y ensoñación de las personas afectadas

críticamente por el uso excesivo de estos, la observación activa de los actores cuando se encontraran en lugares de la ciudad donde esto se podía observar fue esencial para la creación de este ejercicio. Es así que se marca una danza de la señora, y cada vez que esta huele el pegante, suena la música para que ella se muestre perdida y vuelva a la realidad.

Personaje: En este momento de la historia, el contexto ha golpeado a la señora y la ha hecho tomar decisiones y acciones que han transformado la bondad con la que empezó la puesta en escena en una persona con instintos de supervivencia; se plantea la posibilidad de si ya ha empezado a robar y que tan adicta se está haciendo al efecto del pegante. La madre trata de ocultar sus acciones de la hija, sin embargo, ya está tan despistada que no se da cuenta que la niña ya es consciente de lo que está pasando y rechaza los comportamientos de su madre, se cuestiona sobre su moral, pero le cuesta no verla como un modelo a seguir, lo cual deja desahuciada a la señora pues es lo último que quiere para su hija.

Escenografía: Se presenta una calle exterior, una ventana con cortinas, haciendo referencia a que se encuentran afuera de una cuadra habitada y un parque cercano.

Sonidos: Se trabaja con la canción *Yo me llamo cumbia* (Momposina, 2009) en formato rebajado por el director, para lograr la secuencia de cambios entre estados conscientes y los irreales en el momento del dopaje.

Vestuario: El desgaste se hace más notorio, las prendas sobre más prendas, tratando de llevar lo que más pueda encima para facilitar el desplazamiento y cubrir las suciedades y daños que pueden encontrarse en ellas.

Atrezzo: El pegante es ahora un objeto que la señora carga con él, ya sabe que le evita los dolores por la ausencia de comida o abrigo y empieza a depender de este; al querer esconder su estado alterado, consigue un helado para la niña diciendo que es por su cumpleaños, sin embargo, queda la duda de si el helado fue robado o comprado poniendo una perspectiva de hacia dónde se está dirigiendo la señora.

Reflexión Personal: El reconocimiento propio por parte de la señora donde se hace más consciente sobre su estado actual y de cómo ha ido perdiendo sus derechos humanos a medida que avanza la puesta escénica, es bastante confrontante, pues pone al espectador, e incluso durante la exploración, a los actores en un momento de reflexión y duda, de cómo sería llegar a un límite como lo es la habitancia de calle; así como también reflexionar sobre la visualización heroica que tiene la hija sobre su mamá y de cómo las defiende, genera una división moral entre cómo se debe ser para sobrevivir en la calle y si esto es un buen referente materno.

4.3.18. Cuadro XVIII. El Que Se Acuesta Con Perro Se Levanta Con Pulgas

Situación: Rebuscando trabajos para subsistir, la señora, su hija y Yoni terminan en un semáforo, donde varias personas en situaciones similares se han reunido para ofrecer un espectáculo callejero algo tétrico, el organizador les muestra diferentes disfraces donde cada uno va escogiendo el vestuario de su gusto, la señora al saber bailar cumbia, se monta en el caballito de cartón y se prepara el show. Mientras el semáforo cambia, la señora habla con los que están ahí con ella y se va dando cuenta que no son personas éticamente confiables; en medio del baile y pedir limosna, el organizador ordena y señala un carro, dando pie a que dos de los que estaban con ella pidiendo, saquen un arma y asesinen a la persona del carro para luego salir huyendo; la señora, sin entender mucho lo que está pasando, busca a su hija y trata de tranquilizarla, aunque es ella la que en verdad está más asustada.

Aquí el director propuso a los actores llegar con un rol de un personaje visto en la calle, un referente de personas que mendigan en semáforos con diferentes recursos, ya sean vistiendo un disfraz o realizando una habilidad física; la improvisación se hace jocosa y movida en el espacio, bailando al ritmo de la cumbia rebajada y mendigando hacia cuatro puntos cardinales, cambiando de frente al son del baile. La reflexión para los actores en esta situación es la realización del semáforo como un espacio de empleo y arte.

Personaje: Durante este cuadro la improvisación y el juego hicieron muy ameno el trabajo de creación, sin embargo, el director tiene muy claro y se lo comenta a los actores, que los personajes que se encuentran en este semáforo son asesinos

a punto de realizar un golpe, la señora y la niña solo están ahí por la promesa de un pago, sin saber que es el elemento distractor para lograr el cometido de los delincuentes.

Escenografía: Se aprecia que la esquina donde se encuentran no es uno de los lugares más seguros de la ciudad, por el contrario, se concluye que es una esquina peligrosa, caracterizándose con el semáforo y los tarros de basura, además del decorado destruido de la pared del escenario giratorio. Para esta ocasión, los personajes se organizan de manera que se dan la espalda y cada uno queda mirando un espacio diferente, luego van rotando entre ellos el proscenio dando la percepción de varias calles en el mismo lugar.

Sonidos: La canción a trabajar en este cuadro es *Festival en Guararé* (Los corraleros de Majagual, 1989) pero intervenido para ser rebajado y estar en unidad con todas las demás músicas de la obra, con esta canción se realizan improvisaciones creando el esquema coreográfico que desenvuelve la escena.

Vestuario: Cada uno de los personajes que aparecen en este cuadro, posee un vestuario de uso cotidiano para ellos, demostrando sus estados humildes y de bajo presupuesto, además aparecen los vestuarios del personaje que usarán para realizar el golpe, mientras están en el semáforo; este vestuario para el personaje del personaje, pasan a ser el attrezzo del actor.

Attrezzo: Como se comenta en el párrafo anterior, los objetos que transitan el presente cuadro son vestuarios de personajes que interpretan los mismos personajes del cuadro, por ende, se caracterizan como un payaso, un bailarín, una bailarina a caballo y un malabarista, usando los recursos que los actores traían para la improvisación; estos objetos son el disfraz de distracción que usan los delincuentes para realizar su golpe final, en el que aparece un arma de fuego que detona el desorden y termina con el cuadro.

Reflexión Personal: Durante las primeras improvisaciones y suposiciones de la escena, se habían planteado trajes de payaso completos, show de malabares e incluso un bailarín con un traje rimbombante; sin embargo, el director recuerda el tipo de personajes que se están interpretando y que estos actores del semáforo son creación de personas con bajos recursos económicos y que su intención no es la de

entretener, sino de asesinar, por ende las prendas y objetos que se usaron al final, no tenían la intención de mostrar un gran show, sino el de verse mal hechos y andrajosos.

4.3.19. Cuadro XIX. La Necesidad Tiene Cara De Perro

Situación: Las fiestas de fin de año se están celebrando en todo el mundo, esto no es excepción en la calle. La señora baila y celebra con sus nuevos amigos mientras consume pegante; alguien llega con el regalo navideño y les ofrece a todos, la señora curiosa pregunta qué es eso y solo le responden “un susto”; al probarlo, la señora entra en un estado de ensueño y desconcierto, no es consciente de lo que está sucediendo y entrega al perrito Yoni a los otros personajes del lugar, los cuales, viendo al perrito en tan buen estado, deciden prepararlo como la cena navideña. Momentos después la señora no ha terminado de salir del trance cuando uno de sus nuevos amigos le dicen que la niña está muy mal, las úlceras le están carcomiendo el estómago, la señora busca a su hija y la ve muy mal, con mucha hambre, es aquí donde el hombre que les ofreció el regalo navideño, ahora les trae la cena, la cual la niña sin empieza a comer, mientras la señora se va dando cuenta que es Yoni quien está en el plato, al entender esto la señora se hace consciente que ya no puede cuidar a su hija y decide dejarla ir, explicándole cómo llegar a un lugar de paso donde podrá evitarse las consecuencias de vivir en la calle, la niña aunque dudándolo por el amor a su madre, prefiere irse para poder vivir una mejor vida. Los habitantes de la calle la despiden sabiendo que no podrán salir de ese lugar.

Los ejercicios se centraron en la emoción de la señora y la pregunta de ¿cómo decirle a la hija, que se vaya sin contarle que su perro ha muerto? Esto a razón de la auto reflexión y conclusión que si no pudo cuidar al perro ya no podrá cuidarse ella y menos a su hija.

El resto del cuadro se realizó mediante ejercicios de improvisación con las canciones seleccionadas previamente para la escena, buscando las transiciones espaciales, como se da una fiesta en un espacio abierto, así como también el estado alterado en que se encuentra la señora en este momento.

Personaje: A este punto vemos personajes que ya han aparecido en el resto de la puesta en escena, los habitantes de calle son los mismos del primer cuadro, se

aprecia que la señora se ha convertido en el personaje que salía en la primera escena con sus prendas características remendadas y superpuestas, los habitantes de calle se reconocen de diferentes cuadros, en donde participaban en acciones y situaciones diferentes, pero ahora se reúnen como amigos a festejar.

Yoni entra como siempre con la metáfora esperanzadora de la obra, la cual se desvanece al momento de su ejecución, dando a entender que la alegría y jocosidad que existía en la puesta en escena ya no estará más presente, dándole pie a la señora a decidir dejar ir a su hija para que no vaya a sufrir un destino igual o incluso peor como el de Yoni Dip, más ahora que la ve llorando del dolor provocado por las úlceras sin saber que lo que le calma el hambre, es el último acto de bondad de Yoni Dip.

Escenografía: La calle oscura, decadente y sombría crean el contexto de barrio de bajos recursos económicos, pero es la interpretación de los actores con alegrías navideñas emitidas por los personajes generan un ambiente diferente, demostrando que en cualquier parte del mundo hay fiesta y más durante el fin de año, apoyando la festividad, una extensión de luces navideña aparece en el dispositivo iluminando de manera tétrica, que busca dar la sensación de felicidad en medio de la tristeza. Así mismo, la niña, se encuentra oculta en una de las casas del barrio, se siente decaída y enferma; el lugar, casi en ruinas, con periódicos y cartones para dormir sobre el piso, visibiliza la decadencia a que se está enfrentando ella y su madre.

Al igual que en el cuadro VIII en la casa de Marlon, la escenografía gira de un exterior a un interior, para luego volver al exterior dando la imagen final de la puesta en escena.

Sonidos: Al ser un cuadro que se plantea en época festiva y navideña, las canciones, previamente rebajadas por el director para el ensamblaje de la puesta en escena, son *Grito Vagabundo* (Buitrago, 1949) y *Los sabanales* (Los corraleros de Majagual, 2000), que, mezclados con el sonido navideño de las luces de decoración, crean el ambiente entre festivo y decadente del final de la puesta escénica.

El leitmotiv de Yoni Dip se integra al final del cuadro, momentos antes de su trágico final; para esto el director interviene el audio con sonidos lúgubres y disonantes para dar la sensación de que algo está mal con el perrito, lo que

evidentemente se observa al terminar la tonada en su punto más melancólico, produciendo un afecto de incomodidad en el espectador.

Vestuario: Al ser personajes que ya han estado en escena, los vestuarios son muy precisos, los tres actores tienen la misma ropa del inicio de la obra, adornados con algo que indique las fechas especiales en que se encuentran, como un gorro navideño o una chaqueta festiva y por el lado de la señora, se descubre que es el mismo personaje que abrió la puesta escénica, con las mismas prendas y se entiende que a medida que la obra iba avanzando, el vestuario de secretaria de oficina fue transformándose en la vestimenta de la señora que ahora es habitante de calle; la niña sucia y sin más ropa que su overol, espera adolorida a que el sufrimiento desaparezca.

Atrezzo: El basuco se hace presente nuevamente en el cuadro, como parte de la celebración, para llevarlo a escena el primer día se hizo una pipa de aluminio, pero luego se usó un cigarrillo electrónico que permite generar realidad al hacer una combustión en vivo; en esta ocasión es la primera vez que la prueba el basuco, lo que la lleva a doparse y distraerse de la realidad, descuidándose y dando el trágico final a Yoni y demostrando que ya no puede cuidarse ni ella ni a su familia.

En escena aparecen objetos que ayudan a identificar la situación, como la cuchara gigante y la olla que van construyendo la convención de la futura cena navideña.

Reflexión Personal: Esta fue la última escena en montar, no solo por el hecho de ser el cuadro final, sino también porque era intención del director que los actores no descubrieran que el inicio de la obra se conecta directamente con el final, para no ensuciar la exploración interpretativa de la actriz que encarna a la señora o apresurar su interpretación.

El cuadro aprovecha todos los recursos vistos antes en la puesta en escena, como el perrito, la cumbia rebajada, los bailes, el juego entre lo surreal y lo que pasa en el contexto para mostrar un clímax doloroso que deja pensando en ¿si no hubiera pasado lo que pasó, todo hubiera empeorado? Una duda muy confrontante para el espectador que después de estreno; varios comentarios llegaban a la conclusión de

no querer encontrarse en esa situación, así como la fuerza y decisión que se debe tener en un momento así.

4.3.20. Cuadro XX. Los Perros También Van Al Cielo

El director propuso un cuadro final que no se encontraba en el texto dramático, donde muchos años después del suceso en el cuadro XIX la niña, más grande, regresa para rescatar a su madre de la situación en que se quedó después de su desventura tras la injusticia del abuso; este cuadro se muestra como una resolución final a la obra con un toque esperanzador, sin embargo después de varios debates entre el grupo se llega a la conclusión que el objetivo de la obra es dejar reflexionando al espectador y no solucionar la situación de la señora, lo que conlleva a cerrar la obra en el cuadro XIX dejando el futuro de la señora y la niña en la imaginación del espectador, así como también un sin sabor al final, siendo el espectador aquel que hace la reflexión y la conexión de estos elementos.

4.4. Ensamble Y Socialización

Al finalizar el proceso de escenificación de la puesta en escena se hacen los ensayos generales, el director ajusta elementos como la actuación y la relación con la música, marcando con indicaciones y estructurando las partituras de movimientos; para este momento, el escenario giratorio llega del taller de creación permitiendo usarlo por fin en la escena y poder desarrollar la relación de los actores con este y con el attrezzo llegado. De la misma forma el vestuario aparece y aterriza las caracterizaciones de cada uno de los personajes, teniendo en cuenta el estilo estético de la obra, respetando la paleta de colores y sus convenciones.

También se propone el diseño del afiche (ver anexo C) y el programa de mano (ver Anexo B) por Jorge Arango Álzate, el cual debe contener varios elementos de la obra y su historia, sin contar mucho de lo que se verá en esta.

Cumpliendo el plan de socialización que se propuso, se realizan cuatro presentaciones, dos en la sala Julio Valencia del Instituto Departamental de Bellas Artes, dirigidas a la comunidad estudiantil y el público general y dos en la cancha de la Institución Educativa Ciudad Córdoba, barrio en que la habitancia en calle suele ser común.

Un par de situaciones problemáticas se lograron avistar durante las funciones iniciales; al no haber podido ensayar con todos los elementos antes de estrenar, se notó la dilatación del tiempo por varios cambios de vestuarios y personajes que a los actores y las actrices les impedía estar a tiempo para la escena; esto llevo al director a tomar decisiones que agilizaran la puesta en escena sin cambiar la intensidad ni la historia, llegando a eliminar y remplazar algunos personajes, uno de los casos es el personaje del mendigo, que desde el cuadro XVI hasta el final, sigue siendo el mismo evitando retrasos entre cambios. También la interacción y relación con algunos objetos, como el carro que maneja la familia adinerada que se golpeaba con el telón del teatro al salir en el escenario giratorio, esto llevó al actor investigador Diego Garcés a improvisar en vivo para poder continuar con el cuadro.

Cabe anotar la diferencia entre presentarse en una sala teatral y un espacio abierto; las funciones en la institución Ciudad Córdoba fueron más fluidas respecto a las realizadas en Bellas Artes, además la relación espectador actor se hace más presente, pues al ser un espacio con luz natural, sin telones y al aire libre, el juego y la conexión entre estos dos debe reafirmarse para evitar alejamiento del público en un lugar con tantas distracciones; sin embargo, el grupo concluyó que se logró, incluso el vínculo fue tan fuerte que el público gritaba, aplaudía e incluso trataba de hablar con los personajes durante las escenas, advirtiéndole a la señora sobre dejar a Yoni solo o de no usar las sustancias dopantes.

Por otra parte, la fortuna de una sala teatral como la Julio Valencia, permite el ensamblaje total de los lenguajes escénicos, como la música y las luces, además de enfocar al espectador hacia el escenario, todo esto junto con la comodidad del actor de encontrarse en un espacio conocido como lo es un teatro, donde puede desenvolverse más ágilmente. En lo personal se podría decir que, si el estreno hubiera sido en un lugar abierto, los errores y accidentes que pasaron durante el estreno en la Julio Valencia, no se hubieran resuelto tan ágilmente como trataron de hacerlo los actores durante ese día.

Esto lleva a pensar que el estreno es un momento vivo, y que, pese a todos los ensayos, tanto los nervios como la tensión que genera el primer encuentro con el espectador tiene un efecto fuerte en los actores.

5. Reflexión

Para llegar a comprender el proceso de creación de una puesta en escena como *Yoni Dip también tiene hambre*, se debe recopilar cada elemento del proceso y analizar el paso a paso de su montaje, para poder empezar a reflexionar sobre el mismo y llegar al objetivo deseado.

Los análisis anteriores de cada cuadro de la obra arrojan elementos que permiten reconocer los aprendizajes del grupo Teatro la Farola a partir de las actividades, juegos y errores del proceso de creación, obtenidos con la intención de entender la mejor manera en que este grupo en particular llega a procesos de creación escénica y el actor investigador a la reflexión escénica.

Una de las ventajas del grupo, es ser egresados y estudiantes del Instituto Departamental de Bellas Artes, así se facilita la comunicación y relación de los actores y actrices que manejan un lenguaje muy parecido al momento de los procesos artísticos y entrenamientos actorales, incluso facilitando la posibilidad de ser un grupo estable, que ya se tiene confianza entre los artistas, conocen los estilos de actuación y las diversas posibilidades creativas a las que puede llegar su compañero, lo que agiliza los procesos al inicio de una escenificación, pues la familiaridad entre ellos permite un rápido y efectivo enfoque hacia un objetivo conjunto.

El investigador del actual proyecto compara el trabajo y la experiencia actoral entre el grupo de teatro La Farola y otros equipos escénicos de la ciudad donde ha trabajado, como Tras la escena o Cali Teatro, incluso con el proceso de montaje de los diferentes repertorios en que participa durante su carrera universitaria, en donde coloca, como base esencial, su proceso de creación escénica, al grupo de teatro La Farola en donde resalta el valor que le dan a la improvisación y los juegos teatrales; ya que varias de estas obras donde el investigador fue participante, era muy común tener que llegar al ensayo con el texto aprendido; sin embargo, para La Farola; es más importante entender la escena mediante el que hacer y la práctica, para luego marcar con las intenciones necesarias surgidas de la vivencia y el texto.

Esto muestra la importancia de la etapa de exploración en su proceso de montaje pues permite, al actor tener una intervención activa y de diálogo con la idea del director y sus propuestas; lo anterior se aplica para encontrar lo que realmente el director quiere decir en ciertas partes de la obra con algunos personajes, permitiendo experimentar la sensación sin limitarse meramente al texto, manifestándose en varias de los cuadros realizados en la obra Yoni Dip en donde en su mayoría contenían trabajo de exploración o ejercicios específicos.

Esto también permite al director buscar diferentes estrategias pedagógicas para hacer entender al actor lo que realmente debe interpretar, en especial si éste se conflictúa con el texto dramático, encontrando acciones físicas y movimientos espaciales que luego serán marcados con el dialogo de los personajes; lo curioso de esta metodología es que deja proponer al actor y buscar recursos como acciones u objetos que le permitan el desarrollo del personaje, generando una mayor relación

con el attrezzo, evitando tener objetos porque sí o porque el texto dramático lo diga, sino que también permite profundizar en la intención de cada elemento en la escena.

La metodología de buscar diferentes estrategias es muy recurrente en La Farola y con el director Julián Garzón, que constantemente propone juegos, improvisaciones o situaciones que podrían guiar nuevamente la escena a su objetivo inicial si esta no se entiende, permitiendo también combinar las propuestas del director con las de los actores, generando nuevas ideas o imágenes que no se habían planteado antes.

Esto demuestra que, en La Farola, el proceso de creación puede ser cambiante y no es algo estático o se tiene una idea totalmente inamovible, se ve en la relación que existe entre en la propuesta de montaje original y la puesta en escena resultado; pues no son totalmente iguales sino que se transforma a medida que las exploraciones arrojan situaciones, sonidos, objetos, incluso coreografías, las cuales curiosamente atraviesan toda la puesta en escena, pero que no estaban concebidas al inicio del proceso, o como el caso de la estética neopunk propuesta por el director, que se abandona para profundizar en lo popular y la cumbia rebajada.

Se puede también notar tanto por el proceso llevado a cabo, como por la propuesta de montaje, que hay un trabajo detallado en etapas en donde está un análisis, una exploración que llevan luego hacia la dirección y marcación de escenas, para culminar en la socialización o la presentación ante el público. El director ha comentado, durante el montaje, que a veces le dicen que la etapa de exploración o dedicarle tiempo a ésta es innecesario y es él quien debe decirle al actor todo lo que debe hacer, sin embargo, la filosofía de la escuela de la que principalmente son egresados, trabaja la creación colectiva, método que se ve muy acorde al proceso creativo que La farola busca; así como la misma búsqueda artística del grupo La farola, evidencia un interés por el actor como creador.

De igual forma que el actor toma un rol activo en las decisiones de los cuadros y sus interpretaciones, el director cumple un rol actoral, entrando al universo de la puesta en escena, esto lleva tener ensayos no lineales, avanzando en marcaciones de escenas y luego regresando a los cuadros donde el director participa actoralmente; aquí se aprecia la importancia de la observación y el actor activo, que debe dar una

perspectiva de director para los momentos donde éste no puede fijarse, asumiendo el rol de asistente o de director ocasional en esa escena; esta situación lleva a que los cuadros cambien de las ideas iniciales que el director puede tener sobre la obra, pues las propuestas por los actores a veces pueden tener un peso dramático más contundente que el anteriormente planteado.

Al analizar la sistematización paso a paso del montaje, se aprecia como se agiliza el proceso de creación, a medida que los actores comprenden la mecánica del montaje y el método de actuación, la construcción de las escenas se pueden enfocar en las coreografías y sensaciones que el cuadro como tal quiera expresar y no solamente en la exploración del personaje y su construcción, pues al ir avanzando, los actores apropian más rápidamente esta tarea y se pueden enfocar en pro de la escena, facilitando el montaje.

Al llegar al punto del proceso donde el montaje se hace vida, se notan varios aspectos importantes del grupo de teatro La Farola, por ejemplo la consciencia de que una puesta en escena puede ser cambiante, permite tener la posibilidad de hacer modificaciones a la obra, tales como suprimir personajes que no aportan de manera crucial en el desarrollo de la escena o incluso combinar cuadros que tienen temáticas parecidas, siempre en pro de agilizar y mejorar la puesta en escena; una ventaja de la metodología que La Farola usa para crear es la improvisación que no solo se queda en los ensayos, sino que también afloran durante la puesta en escena cada vez que algo no planeado resulta en función, llevando a los actores a entrar en un estado creativo y de resolución instantánea para no afectar negativamente la obra.

Se observa la importancia y dedicación que el grupo de teatro La Farola enfoca en la unidad estética, esto no solo se nota en *Yoni Dip también tiene hambre*, sino en sus diversos montajes teatrales, que tratan de mantener un equilibrio entre los diferentes lenguajes escénicos y los componentes de cada uno, como la paleta de colores o los ambientes sonoros; es por eso que usar un objeto de diferente color, como las sandalias, o una canción que no sea acorde al resto de la obra hace que la unidad estética desarmonice, siendo una falencia considerada por el grupo como un detalle poco profesional.

Por otro lado, para esta obra, fue crucial el apoyo económico del Ministerio de Cultura, que con el programa de Becas aporta a la construcción de esta unidad estética, tanto en vestuario como en la escenografía, así como también en los honorarios de los actores; demostrando que con los recursos pertinentes, el proceso de creación de una puesta escénica se ve bastante beneficiado al momento de dar vida una obra, que se evidencia en el aparataje escenográfico, de utilería y de vestimenta muy definida, así como la responsabilidad actoral en el trabajo de la obra, reconociendo la labor artística de forma profesional.

Una de las búsquedas del arte es sensibilizar y entretener a las personas, así como también generar un pensamiento o cuestionamiento que cambie alguna perspectiva en la percepción del mundo del espectador, sin embargo, cuando las obras traen una carga social, como en este caso, no solo el espectador es afectado, sino también el actor; en lo personal, el actor investigador Diego Garcés se cuestiona sobre la moral y la empatía en la sociedad actual, lo que lleva a ponerse en el lugar de otros, encontrando conflictos y cuestionamientos en algunos personajes que interpreta, entrando a reevaluarse diversas perspectivas de cómo se relaciona con las demás personas o preguntarse hasta qué punto un acto mal visto puede ser por piedad; como darle estupefacientes a un niño para calmar su dolor. Incluso un comentario que hacen todos los integrantes del grupo es la incapacidad que tienen ahora para ignorar personas en estado de habitancia de calle o incluso de usar palabras despectivas para referirse a ellos, lo que muestra como el arte no solo está afuera, sino que también afecta desde adentro más allá de la obra.

Luego de realizar todo el proceso de recopilación de elementos de la creación escénica, analizar detenidamente las situaciones y hallazgos que se encontraron en el paso a paso, se puede observar que la sistematización permite entrar en una etapa reflexiva del proceso, pues al tener organizados todos estos elementos, junto con los resultados hallados con las herramientas de obtención de datos como la bitácora y el seguimiento de videos, debates de proceso, el investigador puede realizar una observación más objetiva, permitiendo también tener una mirada más amplia del proceso, dando la posibilidad de generar nuevas ideas o puntos de vista que estando en el proceso de creación el actor no pudo observar.

El uso pedagógico de esta herramienta ayuda a la visualización holística de cómo se aborda el proceso de creación de una obra teatral, ayudando a entender la convergencia de los diversos lenguajes que hacen parte de un montaje, posibilitando entender de forma más concreta un producto artístico.

Como estudiante y artista escénico, participar en una sistematización experiencial, permite abrir la gama de posibilidades y responsabilidades que un licenciado en artes escénicas puede abarcar en la creación de una puesta en escena; como actor es común enfocarse solamente en las escenas donde se participa con acciones o el personaje; sin embargo, al sistematizar se da una visión más amplia y permite acercarse a la mirada del director, quien estudia la totalidad de los lenguajes de la obra, y aun así, experimentar también el rol de actor creador.

Por esto realizar un trabajo de sistematización experiencial de una puesta escénica, desde el punto de vista de un estudiante en artes escénicas, permite comprender y darle valor a los otros roles que se encuentran en el proceso de creación, colocarse en el lugar de los otros artísticas, reconocer la relevancia de los lenguajes de una obra, así como también comprender las metodologías de trabajo usada, para en otra ocasión poder aplicarlas y reformularlas.

6. Conclusiones

Ahora, se presentan los hallazgos y conclusiones a las que se puede llegar después de realizado el proceso de sistematización experiencial del proceso de puesta en escena en la obra Yoni Dip también tiene hambre de teatro la Farola.

Se puede decir que, tras recopilar los datos, analizar el proceso de creación y reflexionarlo desde una sistematización experiencial; se encuentra que el grupo de teatro La Farola utiliza una metodología clara de montaje que consiste en cuatro momentos, como lo son el análisis, la exploración, la marcación y la socialización, encontrando que sus herramientas escénicas y visión en la puesta en escena son:

La integración del análisis a la exploración escénica: Porque, aunque para el grupo son etapas distintas, estas funcionan de manera integrada y no hay

distinción, ya que el análisis conlleva a la exploración y está a la dirección. **El Juego dramático e Improvisación:** porque lo aplican en la creación de escenas y agiliza el proceso de montaje, apoyado en un equipo estable que se conoce y puede improvisar rápidamente. **El Actor creador:** porque conciben al actor como un ente creativo, que no solamente interpreta personajes, sino que propone activamente en la puesta en escena, en una constante interacción o diálogo con el director. **La pedagogía como elemento de creación:** Porque cuando no se logra entender el camino o la búsqueda de la escena, el abanico de recursos pedagógico aparece y se diseñan ejercicios adecuados que permiten alcanzar la fluidez del ensayo.

Por lo que se puede deducir que este grupo, al ser conformado por egresados y estudiantes del Instituto departamental de Bellas Artes, presentan una metodología de trabajo cercana a elementos de la creación colectiva y que usan ampliamente elemento de la didáctica en su creación escénica, mostrando así la aplicación de elementos aprendidos en la Licenciatura en Artes Escénicas, ya que el actor investigador, pudo integrarse y reconocerlos.

Comprender un proceso de montaje desde la sistematización experiencial permite reconocer la importancia de los múltiples lenguajes en la escena, cómo se acoplan e integran para tener una mirada más amplia de esta, por lo que permite al actor investigador, pasar de solo mirar una parte del proceso a reconocer los elementos de la puesta en escena como son el sonido, el vestuario, la actuación, la escenografía, acercándose a la visión del director, profundizando al vivir el proceso de la creación, lo que permite estar mejor preparado para abordar otros nuevos procesos creativos siendo más consciente de su participación en estos.

Obtener un paso a paso del proceso y ser consciente de ello, permite abordar otras puestas en escena con mayor seguridad, comprendiendo que cada proceso es diferente, pero mantiene unas lógicas del montaje parecidas, lo que permite a partir de este trabajo, comprender mejor el cómo abordar el montaje de una nueva obra. Siendo también este trabajo una guía para quien quiera acercarse al proceso de creación y reconocer un tipo de metodología usada en este caso por el teatro La Farola.

Participar de una obra colombiana, de un escritor caleño, con una beca de creación, genera una perspectiva del campo artístico colombiano más amplia, reconociendo la labor de los grupos independientes de la ciudad de Cali, y mostrando que en una ciudad donde no existen compañías estatales o subvencionadas por el Estado, es importante resaltar el trabajo independiente, así como también investigar las metodologías que usa cada uno de los grupos de la ciudad, para ampliar el panorama de la creación artística.

Para finalizar el proceso de sistematización experiencial de la puesta en escena obra Yoni Dip también tiene hambre, permite al actor Diego Garcés, aplicar lo aprendido en los estudios de pregrado, confrontar sus aprendizajes artísticos en un grupo profesional, así como también reconocer el valor de los aprendizajes pedagógicos e investigativos al aplicarlos en este proceso de análisis y reflexión, comprendiendo el valor de un artista investigador y la rigurosa labor que requiere sistematizar un proceso, así como también crear una obra.

Es fundamental el trabajo de sistematizar para preservar la historia, compartirla con otros, revisar metodologías de trabajo y motivar a otros artistas a investigar sobre las creaciones en las que ha participado, encontrando un trabajo de investigación detallado y estructurado, desde cualquier punto de vista, ya que la sistematización experiencial, permite contar un proceso, pero reconocer la vivencia personal en este.

Referencias Bibliográficas

- Abrami, E. (2020) Track: No.9 Esther's Walt. [Música] YouTube https://www.youtube.com/watch?v=WsWwMRmQyo&ab_channel=NoCopyrightAudioLibrary
- Alpañes, E. (2018) La cumbia rebajada, un error que se convirtió en género musical <https://www.yorokobu.es/cumbia/>
- Badelt, K. (2003) Track: *He's a pirate; Pirates of the Caribbean theme* [Música] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=yRh-dzrl4Z4>
- Betancourt, J. D. (2013). *Reconocimiento del trabajo de creación teatral como ejercicio investigativo*. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 1, 41-58. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/5899/4768>
- Buitrago, G. (1949) Track: *Grito vagabundo* [Música] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=4mZTyJvczel>
- Cabrera, S. (Director) (2013) *La estrategia del caracol* [Película]. Caracol Televisión. Caracol TV (1999) *Club 10* [Serie TV]
- Castañeda, H. (2019). *Danza Teatro a partir de la obra pictórica de Luis Caballero*. [Trabajo de grado] Instituto departamental de Bellas artes. <https://drive.google.com/file/d/1zFRHBstlwLAF36CZbBVkmxVLF2p1HIR/view>
- Cooney, J. & Sesame Workshop (1972) *Plaza Sésamo* [Serie TV]
- Daza, L. (2009). *Acercamiento a la investigación en las artes*. 10 Noviembre 2021, de Institución Universitaria Iberoamericana Sitio web: <https://horizontespedagogicos.iber.edu.co/article/view/339/303>
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I*. Buenos Aires: Atuel.
- Eustis, O. (2018). *¿Por qué el teatro es esencial en la democracia?* TED. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=5foou7mIA0w&ab_channel=TED

- Flexicumbia. (1988) Track: *La cumbia triste*. [Música] YouTube https://www.youtube.com/watch?v=ucENT-J72OY&ab_channel=FlexiNikiforovRoa
- Fonseca Falkembach, E. M., & Frantz, W. (2015). Sistematización, creación de conocimiento, epistemologías no eurocéntricas. *Revista Educación Y Ciudad*, (29), 61-70. <https://doi.org/10.36737/01230425.v.n29.2015.5>
- Gamboa, E. G. (2016). Sistematización de experiencias de la obra de creación colectiva "El alivio de los afligidos S.A.S." del Grupo Teatro El Pregón, para identificar sus didácticas teatrales. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12209/9351>.
- García, V. (2021). Sistematización del proceso de creación y montaje "El Show de la Familia Perry" dispositivo transmedia para escenarios virtuales, ganadores de la convocatoria comparte lo que somos. [Trabajo de grado] Universidad del Valle. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/21552/Sistematizaci%C3%B3n-Dispositivo-Transmedia-Garcia-Victor-3555-2021.pdf?sequence=1>
- Garzón, J. (2021). *Yoni Dip también tiene hambre o el silencio de las tripas*. Sitio Web: https://drive.google.com/file/d/1m9LiwT-X_1VG5a-xtR6j90VSeNI_1rF7/view?usp=sharing
- Gaviria, V. (director) (1998) *La Vendedora de Rosas* [Película]. Erwin Goggel.
- Ghiso, A. (2021). Sistematización. Un pensar el hacer, que se resiste a perder su autonomía. Fundación universitaria Luis Amigó. https://cepalforja.org/sistem/documentos/decisio28_saber1.pdf
- Ghiso, M. (2008). Saberes para la acción en educación de adultos. Sistematización. *Decisio*. Número 28 https://www.crefal.org/decisio/images/pdf/decisio_28/decisio28.pdf
- Gómez, C. (2013). El habitante de calle en Colombia: Presentación desde una
- Gómez, R. & Segoviano, E. (1971) *El Chavo del 8* [Serie TV]

- Gonzales, P. (2018). La Configuración Del Habitante De Calle Como Sujeto Social. Universidad Pedagógica nacional.
- Grupo G. (2017) Track: *Cumbia de los monjes* [Música] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=qrQ2H8wkfxc>
- Guiso, A. (2011) Sistematización. Un pensar el hacer, que se resiste a perder su autonomía. Decisio, saberes para la acción en educación de adultos. Crefal. México. https://www.crefal.org/decisio/images/pdf/decisio_28/decisio28.pdf
- Hermanos Tuirán (1979) Track: *Lluvia* [Música] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=LUok55C5rns>
- Hernández, A. (2014) Track: *La Zenaida* [Música] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=Ymh1rlt04BQ>
- Hooper, T. (Director) (2012) *Les Misérables* [Película]. Working Title Films.
- Jara, O. (2010) La sistematización de experiencias y las corrientes, innovadoras del pensamiento latinoamericano, aproximación histórica. Biblioteca virtual sobre la sistematización de experiencias. <https://cepalforja.org/sistem/bvirtual/?p=702>
- Latorre, K. (2020). Sistematización del Laboratorio de Creación de la Obra Rojo Festival Brújula al Sur 2017. [Trabajo de Grado] Universidad del Valle. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/19259>
- Los Corraleros de majagual (1989) Track: *Festival en Guararé*. [Música] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=lqeoaj616l0>
- Los Corraleros de majagual (2000) Track: *Los Sabanales* [Música] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=j2rq9vQZIZU>
- Los tremendos de Colombia. [ascitaloth] (2016). Satanás – Cumbia rebajada [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=uao0gvtVs0M&ab_channel=ascitaloth
- Martinic, M. (10 de diciembre de 2016). Educación popular: Paradigma de la praxis en las Ciencias Sociales. *Kairós*. <https://revistakairos.org/educacion-popular-paradigma-de-la-praxis-en-las-ciencias-sociales/>

- Martínez, J. (2014) Juan Ruesga: escenografía y espacio escénico Del Teatro Independiente al teatro público andaluz. [Tesis Doctoral] universidad de Granada. <https://es.scribd.com/document/408403839/Escenografia-y-Espacio-Escenico-Jara-Mtez-Cap-2>
- Martínez, L. (1981) Track: *Cumbia Sampuesana* [Música] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=gXuTkw7RWuU>
- Mendoza, M. (director) (2010) *La Sociedad del Semáforo* [Película]. Día Fragma.
- Miller, G. (Director) (1985) *Mad Max Beyond Thunderdome* [Película]. Kennedy Miller Mitchell.
- Ojeda, J. & Ojeda, H (1978) Track: Chontaduro Maduro. [Música] YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=eXU74s8-HW0>
- Oliva, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia. <https://es.scribd.com/document/473027154/Oliva-Bernal-Cesar-La-verdad-del-personaje-teatral-pdf>
- Pavis, P. (1998) Diccionario del teatro. Paidós. <https://docer.com.ar/doc/n1vc01x>
- Pérez, T. (2019). Entrevista Alfredo Ghiso. DUAD USTA COLOMBIA. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=BuXmW-8wjXY&ab_channel=DUADUSTACOLOMBIA
- perspectiva social-preventiva Universidad del Norte. <https://observatoriodeseguridadyconvivencia.dosquebradas.gov.co/wp-content/uploads/2018/08/El-habitante-de-la-calle-en-Colombia.pdf>
- Poveda, R. (2013). *El Bronx al desnudo: la caldera del diablo*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Kr8odZ9vsqk>
- PSEA, (2004). Guía Metodológica de Sistematización. Litografía López. <https://www.fao.org/3/at773s/at773s.pdf>.
- Reynolds, K. (director) (1995) *Waterworld* [Película]. Gordon Company.
- Riaño, A. (2019) *The Juanpis Live Show* [Serie TV]
- Salamanca, L. García, D. & Villamizar J. (2001) *Pedro el escamoso* [Serie TV]

Sánchez, I. (2013). CTY *El Bronx*. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=eYqHJzkkKWQ>

Unival le Televisión (1992). La Olla. Rostros Y Rastros Univalle televisión.

Ubersfeld, A. (1989). Semiótica teatral. Catedra. https://kupdf.net/queue/ubersfeld-anne-semiotica-teatral_5c53bd50e2b6f5d66df45c78_pdf?queue_id=-1&x=1651547843&z=MjgwMDo0ODQ6N2Q4MzplYTAwOmRkNDk6NDE4MToxNDBlOmJjNA==

Valero, D. (2015). La sistematización del espíritu: El proceso creativo como generación de una teoría. <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/44500/dossier5.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Verbinski, G. & Bruckheimer, J. (2003) *Piratas del Caribe* [Película]

Westreicher, G. (2021). Método científico. Economipedia. <https://economipedia.com/definiciones/metodo-cientifico.html>

7. Anexos

Anexo A. Fotografías de la puesta en escena.



Anexo B. Programa de mano.

FICHA TÉCNICA

Dramaturgia y Dirección

Julían Garzón Vélez

ELENCO:

*Daniela García Vidal
Yuri Salcedo Soto
Carlos García Ruíz
Diego Garcés Lozano*

Escenografía

Guillermo Peña Medina

Diseño de Afiche

Jorge Iván Arango Álzate

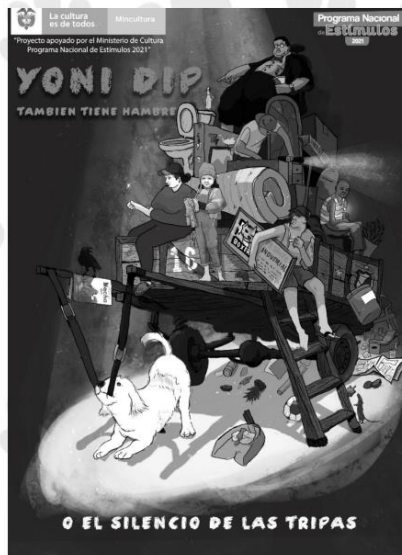
Luces

Natalia Cárdenas Correa

Agradecimientos:

*Instituto departamental de Bellas Artes y Teatro al Aire libre los cristales,
Colectivo de danza Fotosintesis .*

TEATRO LA FAROLA PRESENTA



YONI DIP TAMBIÉN TIENE HAMBRE

*Sueñan las pulgas con comprarse un perro
y sueñan los nadies con salir de pobres.
Eduardo Galeano*

Yoni Dip también tiene hambre o el silencio de las tripas aborda el tema de la *habitancia en calle* desde la sensibilidad humana. Indaga en la injusticia social, la hambruna, el desamparo, la falta de oportunidades y el amor como fuerza motora de la familia. Coloca en cuestión la meritocracia como única visión del progreso y aporta desde la metáfora, la esperanza de cambio a partir de la transformación personal. Abre una ventana a la vida de las personas que terminan habitando en la calle por diversas circunstancias y genera preguntas sobre la responsabilidad social y humana que todos tenemos con el otro.

Una obra que indaga desde la actuación, el prejuicio, la parodia, la doble moral y el sarcasmo, la ironía, de una realidad que podría o ya tocó a nuestra puerta.

Esta obra es fruto de una investigación sobre la injusticia social y la desigualdad, recoge casos reales, documentos, fragmentos e historias de vida de situaciones de pobreza, que se enmarcan en el tema del hambre y la relación analógica del humano y la vida del perro. Es así que aunque para muchos el perro significa fidelidad y compañía, también es sinónimo de estar a la deriva, de ser un perro callejero, que lo tratan mal y que vive como los dichos populares lo manifiestan, una *Vida de perros*.

Notas :

Se define habitante en calle como la persona que ha perdido sus derechos fundamentales, salud, educación, servicios públicos, y vivienda, haciendo de la calle su lugar de habitación. La vulneración de estos derechos, la falta de programas para el restablecimiento de los mismos, coloca en una situación de vulneración tal, que la persona está expuesta al crimen, la violencia extrema, el abandono total de sí mismo, la depresión, el suicidio y la adicción como una salida al propio agobio que produce la falta de un hogar. Aunque hay algunas leyes como La ley 1641 de 2013, no hay un claro cumplimiento de la misma, y tampoco empatía o esfuerzos por realizar un cambio radical en este tema.

DIRECCIÓN Y DRAMATURGIA

Julían Garzón Vélez es Actor, director, dramaturgo, Licenciado en Arte Teatral del Instituto Departamental de Bellas Artes en Cali. Ganador de la beca Jóvenes Talentos en el Máster en estudios avanzados del Teatro. (Dirección y dramaturgia). Ganador de la convocatoria de Antología dramaturgia con su libro "Obras Cortas para mentes rápidas", del Concurso de Dramaturgia Almadrana, de concurso de dramaturgia infantil Ecuador, de la beca jóvenes creadores del Ministerio de Cultura, Mención en concurso de Dramaturgia Cómica express, Beca de creación Colombia en escena y Beca de creación Teatral. Entre sus textos publicados se encuentran la obra "Atos sin futuro", "¡Hágase justicia!", "Entre esperas, Retratado y excusado", "El expedito, sátira vacuna en un acto y una vacante", "Kafka también vuela", "Quiebrahuesos", "Happy New year Garavito", "Zapatico roto", "La bruja verde", "Sonata íntima", "El encanto de lo póstumo". Participando también en montajes clásicos y contemporáneos, así como también puestas en escena orquestales, teatro de calle y video arte.

TEATRO LA FAROLA

La Farola es un grupo de teatro profesional y multidisciplinar, conformado en el año 2012. ganadores de las becas de creación jóvenes creadores, Colombia en escena y creación teatral del ministerio de cultura, así como también ganadores del concurso a mejor obra de teatro del festival regional de teatro del valle del cauca y del estímulo para la circulación de la secretaria de cultura de Cali.

La farola trabaja en diversos géneros teatrales, participando en eventos nacionales e internacionales con obras como "Lux in tenebris" de Bertold Brecht, "Cartas de amor a Stalin" de Juan Mayorga, "Terapia" de Martin Giner, "Sonata íntima", "Zarzuela para cornudos" y "Más allá de lo binario" de creación propia.

Sus miembros son artistas que se desempeñan activamente en distintas áreas, como la pedagogía artística, la gestión cultural, la actuación en diversos formatos, la dramaturgia y la producción audiovisual.

Anexo C. Afiche de la obra.




La cultura es de todos


Mincultura

"Proyecto apoyado por el Ministerio de Cultura
 Programa Nacional de Estímulos 2021"

YONI DIP
TAMBIEN TIENE HAMBRE

DIRECCIÓN Y DRAMATURGIA
 Julián Garzón Vélez

ELENCO
 Daniela García Vidal
 Yuri Salcedo Soto
 Carlos García Ruíz
 Diego Garcés Lozano

Diseño de Afiche
 Jorge Arango Álzate

BECA DE CREACION TEATRAL

17
ENERO

SALA JULIO VALENCIA
 INSTITUTO DEPARTAMENTAL
 DE BELLAS ARTES
 HORA: 6:00 PM
 ENTRADA LIBRE - AFORO LIMITADO


BELLAS ARTES
 INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
 DEL VALLE


La Farola

Anexo D. Fotografías de la obra.



Anexo E. Diseños y foto de escenografía giratoria.

