

## PROYECTO DE GRADUACION

---

Trabajo Final de Grado  
Cuerpo B

### De Representaciones y Realidades

---

*Serie Documental Poética de ocho teatros colombianos*

- ▶ Nombre y Apellido del Autor | David Santiago Prada Cardozo
  - ▶ Cuerpo B del PG
  - ▶ Fecha de presentación | 21/ Diciembre/2018
  - ▶ Carrera de Pertenencia | Licenciatura en Dirección Cinematográfica
  - ▶ Categoría | Creación y Expresión
  - ▶ Línea Temática | Medios y estrategias de comunicación
-

## **Agradecimientos**

Dedico este Proyecto de Grado el cual no hubiera sido posible sin el apoyo incondicional de mi familia, sobre todo mi padre Jorge Prada, que su proyecto Teatro Quimera fue mi inspiración para la realización del mismo y mi madre Claudia Cardozo quien fue un apoyo emocional y moral para seguir adelante. Fueron quienes estuvieron apoyándome en el proceso y motivando su finalización. Igualmente le agradezco a mi prima Daniela Prada, quien me guio en la estructuración y búsqueda de información para la realización del contenido.

A mi novia Alejandra Occhi, por ayudarme en lo que fuere necesario, y apoyarme en los momentos más difíciles.

Agradezco al grupo Teatro Quimera por permitirme documentar parte de su producción artística, por haber dedicado tiempo a la realización del teaser, y estar a la disposición para lo que fuera necesario, desde material de archivo hasta testimonios de su trabajo en el teatro.

Gracias a la docente Laura Matantuono por las correcciones y ayudarme en la dirección por la cual encaminé el proyecto. A su vez agradezco a mis compañeros de cursada, con los cuales nos apoyábamos mutuamente en el proceso y en las dificultades que se pudieran presentar en el camino

## Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1. Del Teatro al Documental.....</b>	<b>13</b>
1.1. Comprendiendo el teatro.....	14
1.1.1 Semiología teatral.....	16
1.1.2. La traducción de signos: del texto a la escenografía.....	17
1.1.2.1. El Director de arte en el espacio escénico.....	18
1.2. El documental y el Arte.....	20
1.3. El documental poético.....	22
1.3.1. Otras modalidades de representación.....	23
1.3.1.1. Expositiva.....	24
1.3.1.2. Reflexiva.....	25
1.3.1.3. Interactiva.....	26
1.3.1.4. Performativa.....	27
1.3.1.5. Observación.....	27
<b>Capítulo 2. El Teatro en el medio audiovisual.....</b>	<b>29</b>
2.1. El teatro en la ficción.....	29
2.2. La temática del teatro en el documental.....	35
<b>Capítulo 3. Teatros colombianos.....</b>	<b>40</b>
3.1. El teatro en Colombia.....	41
3.1.1. Teatro colombiano social.....	44
3.2. Ocho teatros colombianos.....	47
3.2.1. Teatro Quimera.....	48
3.2.2. Teatro la Candelaria.....	49
3.2.3. Sala Seki Sano.....	51
3.2.4. Teatro experimental Enrique Buenaventura.....	53
3.2.5. Teatro La Mama.....	54
3.2.6. Teatro García Márquez.....	55
3.2.7. Umbral Teatro.....	56
3.2.8. Casa Teatrova.....	57
<b>Capítulo 4. Teatro Quimera.....</b>	<b>59</b>
4.1. La adaptación como concepto en las creaciones del Teatro Quimera.....	59
4.2. Desde su fundación hasta la actualidad: en construcción de una solidez....	60
4.3. Obras emblemáticas.....	62
4.3.1. La noche del Matador.....	62
4.3.2. De Ausencias.....	64
4.3.3. Faustos.....	65
4.3.4. Mancuspías y otros juegos.....	69
<b>Capítulo 5. Creación del proyecto: De Representaciones y Realidades.....</b>	<b>72</b>
5.1. Documentales seriados.....	72
5.2. Un producto poético y comercial.....	73
5.3. De la Dramaturgia al Guión Documental.....	76

5.4. Pensando la imagen.....	79
5.4.1. Propuesta de contenido.....	81
5.4.2. Propuesta estética de la serie documental.....	82
5.4.2.1. Las vanguardias artísticas.....	82
5.5. De la idea a la ejecución: la producción.....	84
<b>Conclusiones.....</b>	<b>86</b>
<b>Lista de Referencias Bibliográficas.....</b>	<b>90</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>92</b>

## Introducción

Desde la aparición del Cine, la Televisión y los nuevos medios, se ha mantenido un límite concreto sobre la diferencia entre estos dispositivos y el teatro tradicional, existiendo incluso para algunos rivalidades en cuanto a distintos aspectos; lo aurático del producto, la interpretación de los actores, el manejo de la escenografía entre otros. Aunque estas diferencias se pueden evidenciar simplemente con la participación de un espectáculo teatral o la asistencia a una obra cinematográfica, es verdad, y más hoy día, que con el desarrollo de las tecnologías, la convergencia de los dispositivos es cada vez más evidente, trabajando en muchas ocasiones en comunión, consiguiendo en muchos casos potencializar lo que se quiere mostrar.

Con respecto a lo anterior, existen muchas realizaciones que marcan de manera evidente la comunicación entre ambos medios, por ejemplo *Ana Karenina* (2012), película que no solamente está basada en una obra teatral homónima sino que además en la construcción del arte se evidencia claramente la intervención de la escenografía teatral. No obstante también es común observar obras teatrales que utilizan recursos cinematográficos ya sea para acentuar la narración o como facilidad escenográfica. Cabe aclarar que no son sólo estas las posibilidades que hay de la convivencia entre un dispositivo y otro, ya que una de ellas puede ser la conformación de géneros de no ficción que los relacionen conjuntamente.

Una de las posibilidades es la realización de documentales sobre el espacio, los proyectos, o las técnicas del teatro, sin embargo, a pesar del éxito que estos suelen tener para la promoción en general, no se ha explotado de manera contundente por los dueños de fundaciones teatrales, quizá porque no es una idea que se les ocurra de manera precisa.

Por lo anterior, el objetivo de este Proyecto de Grado es la creación de una serie comercial de Documentales Poéticos y Expositivos que a la vez entretengan sobre diferentes teatros sociales colombianos, siendo el capítulo piloto sobre el Teatro

Quimera, y teniendo ocho capítulos en total. La elección del Teatro Quimera para iniciar la serie surge al reconocerse como un teatro comprometido con la sociedad colombiana en cuanto a su desarrollo y su educación sin dejar de lado el uso de los recursos propios del arte escénico en la construcción de una identidad, haciendo creaciones que utilicen constantemente el *intertexto* como medio de competencia enciclopédica, mientras se crean argumentos que entretienen a los diferentes públicos a los que el espacio se dirige.

Ciertamente los teatros que se escojan para continuar el desarrollo de la serie, serán aquellos que en sus identidades converjan los dos criterios anteriores: el compromiso social, y la calidad artística entre sus creaciones. Estos teatros se delimitarán a Colombia, siendo el paso de la construcción de un proyecto que podría ofrecerse posteriormente a alguna plataforma *streaming* y también al ministerio de cultura de Colombia, para exponerlo en la televisión pública del país.

Por otra parte al referirse a documental poético se tomará siempre el concepto planteado por el teórico Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad* donde lo define como “un modo que ha reaparecido en varias épocas y que en muchos documentales contemporáneos recobra su fuerza para crear un tono y un estado de ánimo más que para proporcionar información al espectador.” (1997). Tomándolo desde este punto de vista, para resaltar las cualidades más prominentes de las realizaciones del Teatro Quimera en principio y de los demás teatros posteriormente, ya que están conformadas en su mayoría por un lenguaje lleno de contenido visual.

Por otro lado cuando se habla de comercialización, la intención es utilizar el producto final como medio de publicidad, por lo anterior, también se hará uso de las demás modalidades de representación planteadas por el autor para la conclusión del producto audiovisual.

El principal objetivo de este trabajo es llevar a cabo la realización del capítulo piloto de la serie documental sobre el teatro en cuestión, para ello es necesario alcanzar primero unos objetivos más específicos, en primer lugar recopilar y comprender la

documentación necesaria para analizar el Teatro Quimera, su producción, su huella artística, su visión y su misión y el proceso que han llevado a cabo para consolidarse como un espacio de teatro colombiano ligado totalmente al teatro social. Por otra parte, se deberá comprender la creación del texto teatral y su tránsito a la escena, asemejándolo con el mismo proceso que tiene un guión literario. Otro de los objetivos es evidenciar y reconocer la estética de las obras del espacio teatral con el fin de poder crear un producto que entre en homogeneidad con su estilo. También es menester reconocer las diferentes formas del documental y su modo de realización para poder recorrer un camino asertivo hacia la realización de este, haciendo una recopilación de la inclusión del documental en la narración seriada y por último crear una propuesta sólida artística que se vincule al teatro en específico y a los intereses personales del autor.

En el proceso de investigación fue necesario acceder a proyectos de graduación hechos en años anteriores que pudieran aportar contexto y actualidad del estado de conocimiento en las áreas correspondientes al tratamiento de esta serie documental. Por lo que se recurrió al catálogo de graduación de la Universidad de Palermo, donde se encontró información para abordar las temáticas planteadas. Para empezar el trabajo de Faguagaz (2013) *La dirección de arte* aporta conceptos fundamentales para el desarrollo de este proyecto, dado que enfatiza en la construcción del documental a partir de esta área de vital importancia para la estética y la poética. En el área de la dirección de arte también brinda conceptos importantes el trabajo de Gonzalo (2015) *La estética de los filmes de Wes Anderson* que profundiza en la realización de este director, que es destacado por la poética de sus imágenes, tema fundamental que desarrolla también este proyecto. El proyecto de Lobo (2013) *El alma que baila* desarrolla el documental desde la danza, y ésta como pilar detonante de la emoción en el espectador, a partir de la imagen y recursos cinematográficos. El trabajo de De Gonzalo (2011) *El grotesco en la dramaturgia argentina como denuncia social* que habla como el grotesco se apropió de alguna forma de la identidad de un país que

quería denunciar y lo hacía a través de este medio artístico. El ensayo de Casasola (2013) *Más allá de la palabra*, desarrolla desde el punto de vista de la escenografía un análisis de la puesta en escena en el teatro. De la mano está el trabajo de Teuly (2016) *La búsqueda del sentido* que aborda también desde el teatro, el modo de adaptación de los textos, así mismo como se adapta en este PG una pieza artística de un dispositivo al otro, o sea del teatro al documental. En el área del documental se cuenta con los aportes del trabajo de Cuesta (2016) *El impacto del bullying en la educación colombiana* que menciona los diferentes modos de representación y los procesos a la hora de realizar un guion documental. Como también es un soporte el proyecto de Prias (2013) *Construcción de una película documental independiente* dado que expone procesos de realización y consolidación de su documental a partir también de la participación en diferentes festivales. El trabajo de Stadius (2016) *Reivindicación del documental Fotográfico* destaca como el documental contribuye a la construcción de una identidad nacional desde la fotografía, objetivo similar que tiene este trabajo en cuestión. Así mismo el trabajo de Ruiz (2015) *Festival ambulante de cine latinoamericano* plantea como la conformación de un festival de cine es una de las soluciones para la inclusión social y la denuncia.

Como se había mencionado, en la serie documental se hace también con el fin de comercializar los teatros elegidos comenzando por el teatro en cuestión por lo cual, una vez concluido el proyecto de grado y por consiguiente el capítulo piloto, no sólo será un material del Teatro Quimera, sino que además la idea es promoverlo como producto concluido a las diferentes plataformas streaming las cuales están teniendo cada vez más inclusión en el mercado latinoamericano. A la vez exponerlo en diferentes concursos tanto nacionales como internacionales en los que se cumplan los requisitos necesarios para poder acceder a la participación y también se puede optar por distribuirlo de manera independiente en la web 2.0 que hoy en día favorecen una labor como tal.



Por lo anterior se puede afirmar que el Proyecto de Grado Pertenece a la Categoría *Creación y Expresión*, ya que el fin es elaborar una serie documental poética, la cual se realizará con los contenidos curriculares aprehendidos a lo largo de la carrera, siendo su línea temática *Medios y Estrategias de Comunicación*, ya que la serie documental a la vez, como quedó expresado, será usado como medio de comercialización para el propio teatro, con el fin de conseguir un mayor número de espectadores, motivo determinante por el cual la estética que se elija para la realización del documental, debe estar en constante comunicación con la huella artística que el teatro quimera ha manejado en sus tres décadas de funcionamiento, para el capítulo piloto, y con los demás para los capítulos siguientes.

La idea es mostrar la serie documental por diferentes países ya que es un producto audiovisual que tendrá finalizado un capítulo en su totalidad, sin embargo, el contexto donde se desarrollará el Proyecto de Grado estará ligado a Colombia ya que es el espacio en donde se encuentran los teatros que conformarán la totalidad de la serie documental. Por otro lado el tiempo manejado siempre será la actualidad a pesar que en el contenido del formato de no ficción se evidencien materiales que han sido realizados por las diferentes compañías varios años atrás. Esta facilidad está para el capítulo piloto ya que el Teatro Quimera, renueva constantemente las temporadas de sus obras más emblemáticas las cuales serán el apoyo más contundente para la conclusión exitosa de este Proyecto de Grado.

Para la elaboración de este trabajo y por consiguiente la culminación del documental deseado han sido necesarios los conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera de Dirección Cinematográfica desde la vertiente de la Dirección de Arte. Por un lado, las materias de Dirección de Arte Cinematográfico, en especial la I, III y IV, donde en la primera se plantearon las bases que cualquier director de arte debe comprender para la concepción de una propuesta, siendo la tercera dictada por Eleonora Vallaza y la cuarta por la docente Eva Duarte los acercamientos más concretos a la construcción de una estética definida y a la idea de esta desde las posibilidades de producción.

Por otro lado la cátedra Taller de Reflexión Artística I dictada por la maestra Mariana Pizarro es determinante para la elaboración del PG, ya que se hace un relevamiento de las vanguardias artísticas, entre las que se menciona el surrealismo, como también el expresionismo, las cuales son dos conceptos en los que se basa el Teatro Quimera en sus creaciones por lo que estos conocimientos brindan las herramientas para poder analizar la estética de las obras de los teatros elegidos. Igualmente también fueron pertinentes las materias de Dirección Teatral I y II, llevadas a cabo por los directores teatrales Eva Halac y Andrés Binetti respectivamente, ya que facilitan la comprensión de la finalidad del teatro al dar los conocimientos con respecto al montaje teatral, donde se maneja el texto, y el proceso de creación que parte desde la dramaturgia hacia la puesta en escena.

Finalmente para la realización concreta del capítulo piloto de la serie documental son útiles los contenidos de las materias de Guión audiovisual I dictada por la docente Mónica Ogando y Diseño de Producción II por el productor Néstor Borroni, ya que con la primera se puede concretar la imagen, se puede plasmar la idea que inicia el camino hacia la construcción de la serie documental, la que posteriormente con los contenidos de la segunda podrá valerse de los medios necesarios para poder hacerlo realidad.

Para el desarrollo de este proyecto de grado se elaborarán cinco capítulos, para lograr el objetivo final del Proyecto de Grado es necesario entender el objeto de estudio, en este caso, el Teatro Quimera. En el primer capítulo se hace un acercamiento al funcionamiento del teatro partiendo desde la comprensión de sus signos, tanto los verbales como los no verbales y como desde estos se hace una propuesta y una construcción de una escenografía coherente. Del mismo modo se dirigirá la mirada hacia la Dirección de Arte, término propio de formatos cinematográficos o televisivos, haciendo un paralelo entre la figura del Escenógrafo y el Director de Arte, y cómo este último puede tomar las riendas del espacio teatral. También en este capítulo se comprenden las diferentes modalidades de representación de éstos, especialmente la

poética que es la que atañe a la realización. Por lo anterior este capítulo se basará en la comprensión del documental, tomándose aspectos de las diferentes formas de construcción las cuales nutrirán posteriormente el documental entregado en el cuerpo C. Finalmente se hará un relevamiento de los documentales seriados que están teniendo auge en la actualidad.

En el capítulo segundo se expondrá el Teatro en el medio audiovisual, la presencia de esta temática en el dispositivo. En primer lugar se evidenciarán las diferentes ficciones ya sea en cine o en televisión que tengan la temática en su construcción. Después se hará un relevamiento de los documentales más inspiradores sobre representantes de movimientos artísticos, teatros, músicos. Se presta bastante interés a aquellos que son referencia directa de la modalidad de documental elegido como por ejemplo Pina Bausch de Win Wenders. Teniendo en cuenta que la finalidad de este trabajo es la elaboración del capítulo piloto de la serie documental poética para expresar lo artístico del Teatro Quimera al igual que para comercializar su producción.

Como la búsqueda de una consolidación de identidad del teatro colombiano es una de las razones motivantes para realizar este Proyecto de grado, en el tercer capítulo se hará un acercamiento al teatro colombiano, especialmente al teatro social y lo que representa, aquí también se podrá evidenciar los ocho teatros colombianos como fuente de estudio de la serie documental, donde se denotara el motivo de la elección y lo que los caracteriza especialmente a cada uno en particular.

En el cuarto capítulo se hace un recorrido por las tres décadas de funcionamiento del teatro Quimera, hablando desde sus creadores hasta el grupo de planta que se encuentra conformado en la actualidad, teniendo en cuenta que es el teatro que funcionará de apertura a la serie siendo el capítulo piloto. De la misma manera se revelará su misión y su visión y como lo han ido consiguiendo a lo largo de los años. También se hará un relevamiento de las obras más importantes del teatro, partiendo para su elección desde la premisa de satisfacción y de popularidad. Finalmente se destacará la fuerte presencia de la adaptación, ya que tres de sus obras más

reconocidas son adaptaciones de diferentes autores. Además, se expondrá toda la propuesta escénica del Teatro Quimera, con el fin de comprenderla a cabalidad para que en el proyecto que se va a presentar como cuerpo C del Proyecto de Grado haya una cohesión estilística, partiendo desde el punto de lo pensado por los creadores del Espacio. También se hará un análisis sobre la influencia de ciertas vanguardias artísticas en creaciones concretas, valiéndose de todos los elementos propios de la dirección de arte, colores, texturas, formas, etc, y como estas potencializaron cada creación. Además se evidenciará como la construcción de cada obra parte desde la colectividad, destacándose la organización del mismo grupo.

Para finalizar en el quinto capítulo se expondrán todos los conocimientos concretos y relevantes para la construcción del documental. Por un lado se expresarán las intenciones del Proyecto, una construcción poética y motivadora que a la vez sea un medio de publicidad y reconocimiento para el espacio teatral. Después se empezará un camino que evidencie el paso de lo teatral a lo cinematográfico comenzando desde su concepción que se remite a la escritura. Después ya desde el punto visual quedarán explícitas las propuestas pensadas valiéndose de aquellos conocimientos adquiridos a lo largo de la carrera los cuales facilitan una realización como tal. Concluyendo con los recursos que harán posible la elaboración del Documental “De Representaciones y Realidades”.

## **Capítulo 1. Del Teatro al Documental**

Como bien es conocido el Teatro y el Documental son dos dispositivos que, aunque se desenvuelven en el área del entretenimiento, difieren en su construcción. El primero exige una presencia en un espacio y tiempo determinados, y todas las representaciones serán diferentes una a la otra consecuencia de su naturaleza viva. Por el contrario, al documental puede accederse en su lanzamiento que también delimitará un momento específico, o puede verse varios años después, siendo siempre el mismo material que se realizó en un principio. Una de las diferencias más relevantes es que el teatro posee aura, mientras que el documental y en general los medios audiovisuales no. Benjamin define el aura como “un entretreído muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar.” (2003, p.47).

El dispositivo es más aurático o menos dependiendo de aquella cercanía que hay entre el espectador y el autor, en los medios audiovisuales este aura se elimina ya que la labor realizada por los humanos está bastante alejada del espectador. Cabe aclarar que esta diferencia no hace que uno sea mejor o peor que el otro, sino simplemente que la experiencia del público cuente con diferentes herramientas.

Cuando se habla del teatro al documental no se quiere plantear un recorrido histórico de cómo se llega de uno al otro, ya que en realidad no hay una evolución, debido a lo y mencionado anteriormente, son diferentes dispositivos. Lo que se quiere es denotar como en la actualidad ambos dispositivos confluyen entre sí, dando origen a diferentes propuestas que pueden potencializar los productos. En la actualidad no es extraño ver una obra teatral que tenga en su construcción, en su puesta en escena medios audiovisuales, ya sea para completar el escenario como una herramienta de la escenografía, para subrayar emociones, como división de escenas entre otros varios

usos, o del mismo modo encontrar productos audiovisuales que hablen del teatro o que lo tengan presente de alguna manera específica.

Hay que tener en cuenta que para que la confluencia de estos dos medios pueda realizarse con éxito, se deben conocer ambos dispositivos de la mayor manera posible, ya que de este modo se tomarán las mejores decisiones en pro de lo que se quiera realizar.

El presente PG además de su sustentación teórica estará formado por un capítulo piloto de una serie de documentales sobre diferentes teatros colombianos comenzando por el Teatro Quimera, la idea es que cuando el espectador se enfrente a la pantalla, no distinga inmediatamente el dispositivo, sino que tenga la sensación también de estar haciendo parte de un hecho teatral.

### **1.1. Comprendiendo el teatro.**

La comprensión del teatro es tan amplia como la del medio audiovisual, de hecho, la lectura del teatro tienen muchas similitudes a este segundo, ya que hay rubros que coinciden entre ambos, el sonido, la escenografía, el guión, etc. El arte en general siempre es subjetivo, no se puede afirmar con total certeza si un hecho artístico está bien o no, sin embargo si se pueden observar las herramientas con las que fue construido y si llevan entre sí coherencia frente a lo que desea el autor, frente a sus ideales o frente a lo planteado en el texto original.

El teatro se puede definir como la comunicación entre actor y espectador, en palabras de Brook “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (2001, p.1). Esta comunicación es la que le da vida al teatro y podría realizarse perfectamente una representación sin los demás elementos que pueden componer la escena. Incluso ni siquiera es necesario el escenario, aquel espacio en específico, esta comunicación se puede desarrollar en lugares indeterminados, por ejemplo los *Flashmob*, aquellas representaciones que

transcurren momentáneamente en lugares diferentes y se diluyen rápidamente, en este caso también se puede afirmar que hay un hecho teatral.

Teniendo en cuenta lo anterior, la comprensión del teatro se debe tener en cuenta desde el momento cero, desde las luces apagadas antes de comenzar la función. Uno de los aspectos que más generan debate frente al teatro es sobre la lectura específica de este, algunos apoyan la noción que el teatro para ser teatro debe ser representado mientras que otros afirman que el teatro también se lee. La primera afirmación se argumenta con lo que establecen grandes teóricos del teatro como la anterior cita de Brook, mientras que la otra se basa en que al leerse la dramaturgia existe una representación mental donde el director y espectador es el mismo lector.

En este Proyecto de Grado se apoya la visión del hecho teatral en función de la presencia de un espectador y un actor específico, del otro modo, entonces la literatura podría ser teatro también.

Después de la situación mínima para que se haga efectivo el acto teatral, empiezan a surgir otros elementos que le suman significados, como el texto dramático, la escenografía, la iluminación, el vestuario, el sonido, las propias interpretaciones de los actores, están llenas de signos que al interpretarse darán un resultado u otro, haciendo positiva la experiencia para el espectador.

Al igual que en el mundo audiovisual el teatro tiene la característica de la interrelación, por lo que todos los aspectos son de suma importancia para el producto final. Ni un film, ni una obra dependen únicamente de un buen actor, o un buen guión, o un buen director de arte, etc, todos deben comunicarse conceptualmente para favorecer el resultado deseado.

Aunque el dramaturgo traslada a la obra su propia vida, que se nutre de la vida circundante – un escenario vacío no es una torre de marfil – la elección que hace y los valores que observa sólo tienen fuerza en proporción a lo que crean en el lenguaje teatral. (Brook, 2001, p. 30).

Esto refiriéndose a aquellos autores que quieren plantear un pensamiento concreto en la obra, el cual sólo surgirá efecto si todos los elementos tienen la cohesión necesaria.

Hay que tener en cuenta que el teatro al igual que lo audiovisual responde a diferentes intereses, algunos, el teatro alternativo por ejemplo, se apoya en lo que el autor quiere contar mientras que el comercial le interesa es el a quién se lo cuenta. Este tipo de elecciones son fundamentales a tener en cuenta para la comprensión del mismo.

### **1.1.1. Semiología teatral.**

Cuando se habla de la semiología teatral, se apela a la comprensión de dos tipos de signos en concreto, por un lado, el signo verbal y por el otro el no verbal. El signo verbal atañe directamente a la palabra, por lo cual se pueden encontrar directamente en la dramaturgia, o en las palabras dichas por el actor que interpreta, y por el otro lado los signos no verbales, son aquellos que forman la escena y que apelan más a la connotación.

El teatro se compone de signos y este estudio se ha consolidado ya varios años atrás, Bobes afirma:

La semiología del teatro, tal y como hoy se entiende, se inicia en países centroeuropeos, Polonia y Checoslovaquia, entre las dos guerras, más concretamente por los años de 1930. Se presenta como la síntesis de varias corrientes metodológicas y epistemológicas: el formalismo del Círculo de Moscú, el estructuralismo lingüístico del Círculo de Praga y la fenomenología alemana, [...]; más tarde irá incorporando otros métodos y orientaciones culturales, como la Estética de la Recepción, las Teorías de la Comunicación, la Sociología del Conocimiento, etc. (2004, p.497)

Se ha estudiado la comprensión del teatro desde muchos puntos de vista, pero la forma para acercarse de un modo más certero al autor, es mediante el análisis de los signos que lo componen.

Entonces, si los signos verbales son las palabras, los signos no verbales son todo lo demás, Aristóteles, en su obra más reconocida *La Poética*, cuando se refería a La Tragedia la cual era un espectáculo teatral, afirmaba que para completarse debía tener canto y espectáculo, lo que hoy se puede definir como música y escenografía. Estos son Signos no verbales fundamentales además de la luz, la gestualidad en la



interpretación del actor; la voz, su volumen, la risa, el llanto, y cualquier sonido emitido por este.

Esta atención y comprensión del dispositivo mediante los signos también se aplica al ámbito audiovisual los cuales se definen de la misma manera en cada aspecto en específico.

### **1.1.2. La traducción de signos: del texto a la escenografía.**

Para el montaje de una obra teatral, se suele partir desde un texto teatral, un texto dramático, aunque si bien no se hace en algunos casos, como en el teatro de improvisación si se lleva a cabo en la mayoría de espectáculos incluso hasta en obras de no representación como por ejemplo *Fuerza Bruta*. Este mismo principio funciona en el medio audiovisual donde se parte del guión argumental en cuanto a ficción y de un guión documental en cuanto al género de no ficción, sin embargo la construcción de los tipos de guiones suele ser más concreta en el caso audiovisual, ya que hay un balance entre descripción y diálogo porque el guión es la imagen concreta en palabras.

En el caso de la dramaturgia la acción está guiada por el diálogo, dependiendo del autor que se trabaje hay más o menos acotaciones que guardan descripciones pero que no suelen definir concretamente la escena.

Cuando se parte de un guión audiovisual se hace un desglose del mismo el cual dejará determinar los tiempos y lugares de rodaje, los vestuarios, etc, y dará lugar a las pausas, a la preparación entre escena y escena de actores, de decorados, de iluminación, etc. En el teatro se debe tener en cuenta que el trabajo se mostrará continuamente en lo que dure la función por lo anterior el trabajo de la escenografía debe ser versátil, la preparación de los actores debe tomarse con mucha más antelación, etc.

La primera figura que comienza con la labor de la traducción de signos es el director, quien toma el texto y va formando en su cabeza la obra que después representará. De

este modo se lo comunica a los actores con el trabajo del texto, primero lecturas para la comprensión, después lecturas con intención, así progresivamente hasta ir encontrando juntos el personaje escrito.

Cuando se trata del escenógrafo la traducción es similar, porque el que desempeña esta tarea no puede tomar el texto por su cuenta y definir el espacio, debe tomar el texto en compañía del director quien será el que lo guíe específicamente en esto, y ya después con los conocimientos propios del escenógrafo acercará al director ideas y propuestas que potencialicen lo que se quiere mostrar.

el diseño de iluminación siempre se presenta ante el espectador mediante la manifestación o ausencia de sus signos (la luz y la oscuridad como materias primas, para derivar en color, temperaturas, dirección, densidades, etcétera); mientras que la escenografía, por ventaja, puede elegir sus dominios de un universo más amplio, siendo susceptible de adoptar y mezclar realidades, múltiples códigos, aspectos fenomenológicos y técnicos, tras la búsqueda de un resultado figurativo o no figurativo.(ADTRES, 2013, p. 66).

Con esto queda en evidencia que la labor del escenógrafo no es simplemente expresar en imágenes el texto dramático o sus requerimientos, sino que puede valerse de infinidad de elementos, los cuales puede llevar al espacio para dar un valor extra desde la composición.

En el proceso de diseño de una escenografía, sólo se debe tener en cuenta el espacio escénico. Cuando se define el espacio escénico, no se limita a un espacio concreto ya que las posibilidades pueden ser infinitas. Un espacio escénico es concretamente aquel que existe sólo cuando existe la comunicación entre público y espectador, lo que quiere decir que es entonces sólo el espacio donde tienen lugar los diferentes hechos teatrales.

#### **1.1.2.1. El Director de arte en el espacio escénico.**

Al referirse al arte del teatro se apela al escenógrafo, así mismo cuando se trata del arte del cine se apunta al director de arte o al diseñador de producción. Estas dos figuras coinciden en que ambas se encargan de la construcción visual de los

decorados de cada dispositivo, teniendo en cuenta los colores, las formas, los objetos, entre otros, todos en función de lo que plantea el director.

Sin embargo ¿es posible que el Director de Arte pueda encargarse de la escenografía de un montaje? Al igual que un Diseñador de indumentaria puede trabajar como vestuarista en el teatro y en el medio audiovisual, un Director de Arte podría encargarse del diseño visual de una obra teatral y llevarlo a cabo.

Un director de arte conoce una de las labores principales de su trabajo y es el comunicar, por lo cual puede encargarse de una identidad visual de cualquier producto. En la formación de un director de arte, además de los conocimientos estéticos, también se les enseña el uso y aplicación de materiales, los cuales pueden acoplarse a cualquiera de los dispositivos.

El trabajo del director de arte o del escenógrafo dependen de un aspecto fundamental y es el presupuesto que manejen, ya que limitará más o menos las propuestas de los departamentos artísticos. El escenógrafo tiene un presupuesto estipulado para llevar a cabo el montaje el cual no debe exceder, el director de arte tiene un presupuesto destinado que él mismo debe saber distribuir entre todas las personas que conforman su departamento.

Al compararse los presupuestos destinados para cada labor dependiendo del dispositivo para el que se trabaje, es verdad que el del teatro siempre será inferior que el del cine, esto directamente proporcional con la categoría del producto en cuestión. Por ejemplo si se compara una película comercial con una obra de teatro comercial, *El laberinto del fauno* 2006 y *El rey león* el Musical 2011 en España respectivamente, se puede denotar que el presupuesto de la película es superior por tres millones y medio de euros, costando la obra teatral diez millones de euros.

Al hacer esta comparación hay que tener en cuenta que se está tomando la obra teatral más cara del país, mientras que la película es simplemente una película comercial.

La adaptación del musical ha requerido darle un lavado de cara al teatro: eliminación de pasillos, cambio del sistema lumínico, ampliación del escenario, una mano de pintura, puertas nuevas y un sinfín de detalles más. A estas modificaciones hay que sumarle los costes de una gran producción que incluye 56 actores, 21 músicos, 16 personas de vestuario, seis en maquillaje y peluquería; 200 esculturas, figuras animadas, tallas y máscaras; 25 animales diferentes recreados en el escenario; 49 pelucas distintas o 200 vestidos diferentes. (Diario de Navarra, 2011)

Entonces muchos suelen afirmar que la recaudación de el dispositivo cinematográfico es mayor que la del teatro. Sin embargo en algunos casos se puede evidenciar que no es así. En este mismo ejemplo, según los datos la película dirigida por Guillermo del Toro recaudó ochenta y tres millones de euros, mientras que la obra en su primera temporada ha recaudado treinta y un millones de euros. Aunque al parecer la película triplicó la ganancia, esto no es así, ya que la obra ha estado en función desde el 2011, incluso como se afirma en el Diario Crítico (2014) en ese año el espectáculo teatral habría recaudado cuatro mil ochocientos trece millones de pesos. Sus funciones no se han detenido y en el año 2018 continúan completando la taquilla.

También es importante mencionar como hay directores de arte que han comenzado su carrera profesional en cine y después han sido convocados para realizar los diseños de escenografía de espectáculos teatrales. Uno de estos ejemplo puede ser John Napier, un diseñador de producción londinense que ha trabajado en películas como *Idomeneo* (1983), unos años más adelante estuvo en sus manos la escenografía e iluminación del reconocido musical *Jesucristo Superstar* (1996) su versión inglesa.

Puede resultar más cotidiano ver escenógrafos que posteriormente trabajarán en cine o televisión que lo contrario, no obstante, ya sea que un Director de arte desee trabajar en el teatro o un escenógrafo en el medio audiovisual, ambos deben recibir las preparaciones necesarias las cuales exija cada dispositivo.

## **1.2. El documental y el Arte.**

El documental dio inicio al cine, no porque ya se planteara como documental en aquella época sino porque las primeras películas que se emitieron se denominan

pertenecientes al género, al carecer de una construcción como tal, a pesar que hay algunas personas que afirman que Los hermanos Lumière dirigían a las personas en función de la cámara. Sin embargo, el término documental no surgió sino casi tres décadas más adelante del nacimiento del cine.

El término 'documental' fue utilizado por primera vez en 1926 por John Grierson, un director y productor británico, para referirse a un tipo de cine en el que los actores y las escenas son reales, definiendo los documentales como un tratamiento creativo de la realidad. (Documentalium, 6 de diciembre de 2015).

Después el primer documental que se reconoce como tal es *Nanuk, el esquimal* (1922), el cual como su nombre lo indica muestra la vida de un esquimal. El documental tiene una larga trayectoria, al principio se le consideraba como un medio captación de la realidad que día a día fue recobrando su relevancia artística.

Cuando se habla de documental, la figura del Director de Arte se ve más limitada, esto porque debe respetar la veracidad de lo que se muestra y no hay espacio para grandes construcciones, sin embargo, esto no quiere decir que hay que dejar de lado el cuidado de la imagen o que el documental no puede ser estético.

Ciertamente a lo largo de la historia se le ha conocido al documental por su bajo presupuesto, sin embargo, en la actualidad la estética ha mejorado y los presupuestos para este tipo de cine también.

Existen diferentes documentales destacables por su nivel estético, un claro ejemplo es *Samsara* (2012) realizado por Ron Fricke y Mark Magidson, el cual tiene un cuidado meticuloso en cada plano que aparece en la pantalla. Este es considerado una film no narrativo, sin embargo pertenece al documental ya que lo que toma la cámara no fue modificado, sino que se llevó un gran proceso de investigación.

Otro documental puede ser *Exposición en Pantalla* (2015) dirigido por Phil Grabsky un director que ha llevado exitosamente y de manera muy meticulosa la exposición del artista Van Gogh a las salas de cine, además el director ha llevado también "la obra de artistas como Matisse de la Tate Modern de Londres y el MOMA de Nueva York, [...] o

la exposición sobre Leonardo Da Vinci que tuvo lugar en *National Gallery* de Londres en el año 2011.” (Barriuso, 2016)

Es importante llenar de valor visual el documental, incluso a aquellos que sólo pretenden informar, el valor visual crea una identidad, al igual que los demás elementos propios del formato, el tipo de narración que se escoja, el narrador o entrevistador, de incorporarse, quien debe generar los vínculos directos con el espectador, cualquier efecto de sonido, ya sea música o simplemente efectos, el tono y un montón de elementos que diferencian a cada documental de otros más.

Esta diferenciación es relevante ya que en el documental acontece lo mismo que en la ficción y es el manejo de los mismos temas, o temas que ya han tratados otros autores anteriormente. Por ejemplo, existen varios documentales que hablan de la guerra, y muchos de ellos son documentales que retratan la segunda guerra mundial, entonces si se quisiera hacer un documental con el mismo tema específico, es posible, dándole la identidad anteriormente mencionada para adentrarse en el pensamiento del espectador.

### **1.2.1. El documental poético.**

El modelo de documental que interesa directamente a este PG es el documental poético. Existen diferentes modelos de documental, las cuales se van a desarrollar posteriormente.

Aunque es un documental que en su construcción plantea mucha libertad en función de la intencionalidad del autor, existen muy pocos elaborados a partir de esta modalidad. El documental poético tiene su nacimiento en el periodo de entre guerras en los años 20 aproximadamente “Nichols ubica su origen en la incursión de las vanguardias artísticas en el cine, por lo tanto, adapta muchos de los dispositivos representativos de otras artes, como la fragmentación, los actos incoherentes, las asociaciones ambiguas, las impresiones subjetivas.” (Botero, 2015)

Sin embargo, este no será el único modelo al cual pertenecerá ya que estas modalidades se pueden mezclar entre sí. El documental poético tiene diferentes características que lo definen, en primer lugar, es un tipo de documental donde su eje se centrará en el estilo y la forma. El estilo en principio es un elemento que toda obra de arte tendrá, esto es inevitable, ya sea que el autor sea o no consciente del estilo de su obra. El estilo está ligado a las huellas del autor más relevante de la obra, de la persona encargada de guiar el desarrollo del proyecto audiovisual. Se puede directamente apelar al director, sin embargo, esto puede variar dependiendo de diferentes factores, el tipo de producción, las personas involucradas, la fuente de donde se obtenga el dinero, entre otros.

La construcción de estilo se lleva a cabo mediante las decisiones de los diferentes recursos audiovisuales con los que se cuentan, el documental poético más que tener una reflexión en sí mismo, se guía a través de un concepto, un concepto sobretodo visual y expresivo. Otra de sus bases es la forma, la cual se refiere directamente a la estructura la cual normalmente tiene construcciones no convencionales.

Con respecto al capítulo piloto y la serie de documentales en general, se toma por una parte la representación por medio de la modalidad poética porque se intentará más que dar un significado o un conocimiento, generar una sensación, un vínculo emocional e instintivo entre el producto y el espectador.

### **1.2.2. Otras modalidades de representación.**

El autor Bill Nichols es uno de los teóricos más reconocidos del documental. Ha realizado diferentes estudios sobre los fundamentos del formato de no ficción y además del documental poético ha categorizado cinco modalidades de representación más.

Todos los géneros poseen sus subgéneros, por ejemplo, los subgéneros de la ficción pueden ser: comedia, terror, fantasía, aventura, acción, ciencia ficción, policíaco, entre otros. Del mismo modo sucede en el documental, pudiendo denominarse como

subgéneros sus diferentes modalidades de representación: poética, expositiva, reflexiva, interactiva, performativa, observación.

Al mencionársele como subgéneros del documental en realidad es porque se les puede identificar al vérselos pertenecientes a alguna de estas, no obstante, hay que tener en cuenta que el documental también tiene sus propios subgéneros dependiendo del concepto que maneja “social, [...] histórico, [...] etnográfico, [...] de naturaleza, [...] médico, [...] jurídico, [...] arqueológico, [...]” (Graciano, 2014)

El estudio que Nichols realizó para llevar a cabo sus teorizaciones sobre el documental fue bastante extenso, incluyendo el visionado de una cantidad considerable de documentales los cuales eran bastante diferentes entre sí. De este visionado y correcto análisis, ha segmentado en cuanto a conceptos de narración, de influencia, la intervención del autor, bases en las que los pudo agrupar, sin embargo, estas bases no definen concretamente a un documental específico, por lo que puede tener en su construcción la presencia de más de una.

#### **1.2.2.1. Expositiva.**

La primera modalidad que expone Nichols en su libro *La representación de la realidad* es la expositiva, esta modalidad es quizá la que más se puede evidenciar en los documentales más clásicos, ya que se trata de exponer un argumento, un pensamiento o una idea. Normalmente se hace uso de un narrador quien es el que va a conducir la línea argumental.

El modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Esta modalidad apoya generosamente el impulso hacia la generalización, ya que el comentario en voice-over puede realizar extrapolaciones con toda facilidad a partir de los ejemplos concretos ofrecidos en la banda de imagen. De un modo similar permite una economía de análisis, así como establecer cuestiones de un modo sucinto y enfático, en parte a través de la eliminación de la referencia al proceso a través del que se produce, organiza y regula el conocimiento de modo que éste también esté sujeto a los procesos históricos e ideológicos de los que habla la película. (Nichols, 2001, p.69)



La modalidad expositiva tiene la responsabilidad de informar sin intervenir, aunque expone los hechos desde un punto de vista concreto, una visión que tiene el director y no de manera totalmente imparcial. Los documentales televisivos más clásicos se inscriben en esta modalidad, por ejemplo aquellas series de documentales de salud como *my 600-lb life* (2012), donde se narra la vida de personas con obesidad mórbida y como superan la situación. El documental tiene un claro punto de vista y es el cómo la obesidad destruye no sólo a quien la posee sino a su entorno, sin embargo, muestra simplemente la vida de esta persona, los motivos que lo llevaron a ese peso y cómo intenta solucionarlo, siendo esto último una de las expectativas del espectador lo cual es una característica propia de este tipo de documental.

Este tipo de modalidad también intervendrá en la serie de documentales a representar ya que tendrán una línea argumental que se va a evidenciar. Se expondrá el teatro en cuestión, en el capítulo primero el Teatro Quimera, y se hará hincapié en su interés artístico y al ser teatro independiente en su subsistencia.

#### **1.2.2.2. Reflexiva.**

Puede pensarse que el documental reflexivo es el que más se basa en la opinión concreta del autor, dejando al finalizar el visionado de este, una reflexión en el espectador. Sin embargo la reflexión que constituye en realidad este documental es sobre el mismo lenguaje de este. La modalidad de representación reflexiva es en realidad aquella que se cuestiona en si misma su construcción y su lenguaje, dando elementos al espectador más elementos para desarrollar una postura acerca de este.

El documental reflexivo interviene en la sociedad y no sólo como un medio de denuncia sino como un medio que puede modificar o al menos influenciar para modificar acontecimientos.

El reconocimiento por parte de los realizadores de su propia diferencia con respecto a quienes representan —su función como representantes de la película y las limitaciones que impone esta función en su capacidad de

interacción con otros— los sitúa dentro del texto como ocupantes de un espacio discursivo histórico paradójicamente desproporcionado con respecto al de sus sujetos. (Nichols, 2001, p. 95).

Nichols hace referencia en este tipo de modalidad al documental de Errol Morris titulado *The Thin Blue Line* (1988), un documental que pone en evidencia los errores que se cometieron en una investigación policial por la cual condenaron a prisión a una persona por un crimen que no había cometido, refiriéndose al documental afirma “se basa firmemente en las convenciones de la entrevista con todas sus afinidades con la confesión, pero también dirige la atención del espectador hacia las tensiones que surgen cuando una declaración se contradice con otra.” (Nichols, 2001, p. 94).

El documental estudiado por Nichols reabrió la investigación, algo similar sucede con la serie documental *The jinx* (2015) dirigida por Andrew Jarecki, sobre el asesino Robert Dust, quien fue descubierto tras el último episodio de la serie, por medio de una confesión involuntaria, del mismo modo el documental interfirió para que se abriera el caso.

### **1.2.2.3. Interactiva.**

La modalidad de representación interactiva, involucra, como su nombre lo refiere, una interacción entre el narrador y el acontecimiento que se evidencie. Esta misma interacción hará participar al espectador ya que el documental hace que el público empatice con el autor.

Esta modalidad es la que más importancia le da al realizador, dándole posibilidades que en otros tipos de realización no tienen lugar, ya que la figura de éste destaca en esta modalidad.

El realizador ya no tenía por qué limitarse a ser un ojo de registro cinematográfico. Podía aproximarse más plenamente al sistema sensorial humano: mirando, oyendo y hablando a medida que percibía los acontecimientos y permitiendo que se ofreciera una respuesta. La voz del realizador podía oírse tanto como la de cualquier otro, no a posteriori, en un comentario organizado en voice-over, sino en el lugar de los hechos, en un encuentro cara a cara con otros. (Nichols, 2001, p. 79)

Los documentales más representativos de este tipo de modalidad son todos los desarrollados por Michael Moore, famoso documentalista por criticar el manejo del país, sobre conceptos puntuales, y sobre todo en el mandato de George Bush. Este autor va personalmente y entrevista a las personas y puede incluso hacer comentarios con una fuerte crítica y parciales a las personas que luego aparecerán en el documental.

Incluso ha sucedido que el mismo autor ha tenido problemas en Estados Unidos su país por las fuertes críticas que ha hecho sobre el gobierno y la mala administración.

#### **1.2.2.4. Performativa.**

La modalidad de representación performativa mantiene una línea delgada entre la ficción y el documental, ya que intervienen muchos aspectos de la construcción de la ficción. Uno de ellos es la subjetividad además de todos los aspectos visuales que suelen potencializar este tipo de documental.

Esta categoría de representación también fue dada por Nichols pero introducida posteriormente, debido a que su influencia más fuerte se ha visto en los últimos años por la búsqueda de nuevos tipos de discurso.

La modalidad de representación performativa se enfoca:

en la expresividad, la poesía y la retórica, y no en una representación realista. En este tipo de películas el énfasis se desplaza hacia las cualidades evocadoras del texto y no tanto hacia su capacidad representacional, acercándose de nuevo a las vanguardias artísticas más contemporáneas. (Arnau, 8 de febrero de 2014).

Los documentales de Michael Moore también se pueden considerar propios de este tipo de representación por la característica arriba mencionada y es la subjetividad, además que es completamente concreto con su punto de vista el cual va a afectar al espectador, ya que además se arma de argumentos muy difíciles de revocar.

#### **1.2.2.5. Observación.**

Uno de los documentales que evidencian este tipo de representación es *Get me Roger Stone* (2017), este documental tiene como tema principal Roger Stone, aquel personaje político responsable de la campaña presidencial de Donald Trump de la cual se alejó, no se sabe si por despido o voluntad. Aunque en Estados Unidos al tratarse de un partido político concreto hay quienes están en contra y otros quienes están a favor. El documental parece estar realizado por demócratas a pesar de referirse a un republicano, por un comentario de Stone, sin embargo después de su visionado se puede observar que el documental en realidad no interviene con una opinión concreta, sólo expone los hechos como suceden.

Al finalizar es el espectador el que toma sus propias conclusiones, para unos positivas y para otros no tanto.

La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el «control», más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o ritmo, a partir del proceso de montaje como en *NightMail* o *Listen to Britain*, las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. (Nichols, 2001, p. 72).

Los documentales tratan de ser fieles a los acontecimientos y uno de los recursos que se pueden utilizar es el narrador por medio de la *voice over*.

A este tipo de documentales se les puede sumar los documentales de naturaleza, los cuales sólo quieren evidenciar sucesos, comportamientos, sin cuestionar o intervenir conceptualmente. El nivel de la modalidad de representación observacional radica en la construcción, la imagen, los planos, el sonido, más que la crítica en cuestión.

Es verdad que la mayoría de documentales con este tema suelen ser documentales de temas no tan controversiales, sino más cotidianos, sin embargo es posible que los hagan como en el primer ejemplo mencionado.

## **Capítulo 2. El Teatro en el medio audiovisual.**

Aunque el teatro y lo audiovisual son dos dispositivos diferentes, es verdad que la convergencia entre estos se hace cada vez mayor y más notoria, no porque ambos tengan en su construcción la cuarta pared, la cual en el cine la conformaría la cámara, sino porque se están creando nuevos productos en donde conviven ambos dispositivos. Ya se había explicado cómo podía el teatro apropiarse de esta herramienta, aprovechando las nuevas tecnologías para potencializar sus montajes. A continuación se hará un relevamiento de las diferentes maneras en las que el teatro puede aparecer en la ficción, como en el documental.

Cuando se trata de mezcla de dispositivos las probabilidades pueden ser infinitas sobre todo en el área de la ficción. Como el teatro construye también una historia, y hay un material considerablemente amplio en el cual los nuevos autores se pueden basar, encontramos a lo largo de la historia del cine, diferentes adaptaciones de textos que estaban destinados para el teatro principalmente. Sin embargo no es sólo esto, también se puede encontrar el teatro como parte de lo visual, con películas que utilizan herramientas específicas de este para llevar a cabo su dirección de arte. No se trata que según su experiencia en obras teatrales se inspiren para que la dirección de arte tenga una identidad similar, sino que en su composición se puede evidenciar con claridad el artefacto teatral.

Cuando se habla del teatro en el documental se encuentran más limitaciones ya que la opción es una en específico, la realización de un documental que hable sobre el teatro, a pesar que no hay tantos como el otro caso, si hay algunos nombres ciertamente destacables.

## 2.1. El teatro en la ficción.

Abarcar el teatro incluido en el medio audiovisual puede resultar extenso ya que existen una gran variedad de películas que conviven con este dispositivo; algunas basadas en dramaturgia, otras donde el tema central es el teatro, o aquellas que toman elementos del espacio escénico para configurar su diseño de producción. Teniendo en cuenta la anterior clasificación se mencionarán algunos filmes que sirvan para ejemplificar. Teniendo en cuenta aquellas películas las cuales toman un texto teatral para llevarlo al cine se puede mencionar *El Zoo de Cristal*, obra de Tennessee Williams, estrenada en Chicago en el año 1944 y en Nueva York en 1945. Tan solo seis años después de dichos estrenos apareció la primera adaptación cinematográfica. Esta primera adaptación estuvo dirigida por Irving Rapper y escrita por el propio Tennessee Williams junto a Peter Berneis. La historia trata sobre la vida de una familia sureña de Estados Unidos en 1930 que vive en la pobreza, la madre lucha por proteger a la familia, especialmente a su hija, y por sacarla de la pobreza, sin embargo la niña tiene una discapacidad la cual frustra los sueños que su madre ha depositado en ella, que encuentre un hombre que le de un mejor nivel en la sociedad americana. La obra gozó de gran éxito y el primer film también por lo que posteriormente se hizo una adaptación dirigida para la televisión, dirigida por Anthony Harvey en 1973, siguiéndolo Paul Newman en 1987 con la realización de otra dirigida a las salas de cine, la que se convirtió en su última película como director. Esta última recibió críticas de carácter mixto, en conclusión, no se llegó a considerar como la mejor de las adaptaciones, a pesar de la fama con la que ya gozaba el director.

*DUn tranvía llamado deseo* es otra obra maestra de teatro escrita por Tennessee Williams, la mejor del artista para la crítica. La obra es de 1947 y cuenta la historia de una decadente mujer llamada Blanche, perteneciente a una familia pobre sureña. Blanche se ve obligada a ir a vivir a Nueva Orleans con su hermana y su violento marido y causará problemas en la pareja debido a su turbulento pasado. Elia Kazan

estrenó su adaptación cinematográfica de la obra en 1951, en la cual se eliminaron algunas escenas que rompían con los parámetros que hollywood tenía en ese momento y que la obra trasgredía: actos sexuales violentos, la homosexualidad.

Teniendo en cuenta el contenido del film, la censura de la época no fue demasiado dura con él y solo exigió dos cambios básicos: la eliminación de la homosexualidad del antiguo pretendiente de Blanche y el final de la película. En la obra original, Stanley permanecía con su esposa Blanche después de que ésta tuviera un hijo, pero el engorroso Código Hays de censura exigía siempre que si un personaje cometía un crimen no debía salir impune en el film, de modo que pidieron que Stanley pagara de alguna manera por haber violado a su demente cuñada conduciéndola del todo a la locura. Así que la película concluye con Stella abandonando a su marido con su hijo y diciéndose a sí misma que esta vez no volvería. (El gabinete del Dr. Mabuse, 2010)

Con esta adaptación sucede algo en particular y es que el director de la película ya había dirigido el mismo título en el escenario teatral, por lo cual su conocimiento sobre la obra era significativo. La crítica lo consideró uno de las mejores adaptaciones del texto dramático al lenguaje audiovisual, esto también ya que el director tomó conceptos propios del teatro para sumarlos a su adaptación, por ejemplo el uso de la iluminación y del espacio escénico en el que se desenvolvía. El film se volvió uno de los materiales de estudio para los realizadores cinematográficos y áreas interesadas, como también para los profesionales del arte dramático, ya que el film se distingue también por el alto nivel en sus interpretaciones, contando con actores como Marlon Brando o Vivien Leight, con actuaciones que sobresalieron en sus carreras profesionales.

Siguiendo por la misma línea pero tomando una mirada lateral, se puede mencionar *Todo Sobre Mi Madre* de Pedro Almodóvar, el teatro interviene cuando varios personajes preparan una versión de la obra *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. Lo curioso es que en esta película, estrenada en 1999, los diálogos que mencionan en la obra que preparan son los que se crearon para la adaptación cinematográfica de 1951 y no los de la obra original. La película no trata en si sobre la preparación de la obra ya que su línea argumental principal se desenvuelve en la

superación del dolor de una madre por la pérdida de su hijo, sin embargo la creación teatral atraviesa todo el film dándole valor en ciertos puntos de inflexión.

También hay infinidad de adaptaciones que se han hecho de obras de otros autores como William Shakespeare, y en este caso, no sólo de sus obras sino del escritor mismo, desde la serie televisiva biográfica *Will Shakespeare* de 1978 creada por John Mortimer en el Reino Unido, hasta *Anonymous* de Roland Emmerich en 2011 donde se fantasea con la idea de que Shakespeare era en realidad el pseudónimo de otro artista.

Otro ejemplo que tiene tanto del escritor como de sus obras es la reconocida película *Shakespeare Enamorado* (1998), donde se muestra a autor como un escritor de teatro, pero se hace un trabajo bastante meticuloso de la creación de una de sus obras más emblemáticas *Romeo y Julieta*.

La famosa película de Disney, titulada *El Rey León* (1994), debe parte de su fama al hecho de ser una clara adaptación de la obra *Hamlet* del autor en cuestión. Las maneras de adaptación de obras teatrales o literatura al cine son infinitas, e incluso se puede apostar por lo que apostó la empresa Disney con su creación, el traspasar una clara tragedia a un lenguaje destinado para el público infantil.

Otro ejemplo de adaptación del teatro al cine un poco más actual es *El Desafío, Frost Contra Nixon*, una obra de Peter Morgan sobre las entrevistas que David Frost le realizó al presidente de Estados Unidos a finales de los setenta, Richard Nixon. Dicha obra tiene su adaptación cinematográfica en 2008 bajo la dirección de Ron Howard. Sin embargo lo interesante en este caso es que la obra no fue un texto original, en el sentido de primera versión, sino que es también una adaptación de las entrevistas reales que le hizo el entrevistador al entonces presidente del país, las cuales fueron unas de las entrevistas de mayor audiencia en Estados Unidos en la época. Aquí cabe resaltar como convivió la televisión en el teatro para después regresar al cine: Audiovisual – Teatral – Audiovisual.



Así mismo se pueden encontrar directores que han trabajado en primer lugar en el espacio teatral para posteriormente, contando con ya reconocimiento, aventurarse a la realización cinematográfica. Un ejemplo de este caso en concreto es *Neil LaBute*, un cineasta cuya primera película dirigida por él fue una adaptación de su propia obra de teatro, *En Compañía de Hombres*, en 1997, desde entonces su carrera se ha desarrollado en los dos medios, aunque sigue predominando su vocación teatral.

*La La Land* de Damien Chazelle, de 2016, fue ciertamente bien recibida tanto por la crítica como por la audiencia. La película narra la historia de amor de dos jóvenes y de cómo su relación se complica al interferir entre ellos sus ambiciones artísticas: ella quiere ser actriz y él pianista. En este film la presencia del teatro es más conceptual que física aunque hay escenas en la que Mía, el personaje protagonista interpretado por Emma Stone está realizando un monólogo en un escenario teatral, sin embargo se hace una crítica de cómo puede ser la búsqueda de del crecimiento profesional en este medio y a algunas decisiones que prevalecerán sobre otras.

Un caso interesante es *Ana Karenina* de León Tolstói, publicada en 1877, esta si bien en el texto del escritor ruso es una novela, con fuertes críticas a la rusia de entonces. Este film al no ser una obra teatral introduce el dispositivo en su producción. En el 2012 Joe Wright la llevó a la pantalla cinematográfica en una superproducción del cine de clase A, protagonizada por Keira Knightley, Aaron Taylor-Johnson y Jude Law, actores de los cuales dos eran paratextos. Esta película antes de estrenarse despertaba varias expectativas, ya que se sabía que la propuesta sobre su adaptación era innovadora. Uno de los recursos que más resaltaron fue que en la adaptación cinematográfica los cambios de escenografías se realizaban como si se tratara de una representación teatral, mostrándole a los espectadores el armado tras bambalinas. Claro esta esto sucedía con algunos decorados no con todos los que se veían en el filme.

El experimentado adaptador al cine de dramas de época que es Joe Wright decide en *Anna Karenina* dar un giro radical con respecto a las producciones previas y, en lo que en las notas de producción se define como una "decisión audaz", decide dar un enfoque teatralizado a la película. En su decisión pesaba la idea de que todos los personajes "fingen", y por eso la historia podría

transcurrir en un teatro, a lo que se suma, en el subconsciente, las ansias de Wright de emular el teatro de marionetas que llevaban sus padres en su infancia. (Torres, 2013).

Después de su lanzamiento la película no tuvo un gran reconocimiento como se esperaba, económicamente casi dobló el presupuesto invertido, sin embargo se proyectaba una mayor recaudación y en cuanto a los críticos los comentarios no fueron del todo positivos, ya que destacaban que la película ignoró muchos de los aspectos que trataba Tolstoi en su novela y que serían de relevancia para darle la profundidad de la época no quedando sólo como un espectáculo visual.

Otra película que integra el teatro en su construcción es *Dogville*, dirigida por Lars Von Trier en el año 2003 y protagonizada por Nicole Kidman. La película causó un gran impacto, entre otras cosas por el plano secuencia que se mantiene durante toda la película alrededor de un mismo espacio, en una misma habitación. De esta forma, Lars von Trier combina de una forma magistral elementos y sensaciones propios del teatro con aquellos propios del cine.

Pero no hay en la pantalla aldea alguna, ni valle, ni casas, ni calles, ni montañas. Hay tan sólo un ámbito vacío, despojado de calidades escenográficas, una gran tarima abstracta en la que se mueven de manera casi fantasmal alrededor de 30 personajes perseguidos por la cámara, inquieta e inquietante, de Lars von Trier. Y ésta, como testigo agitado e intruso, busca y rebusca en las vueltas y revueltas de los actos y los gestos las reglas escondidas que gobiernan los caracteres y los comportamientos, desvelándolos y descifrándolos paso a paso, gradualmente, en un crecimiento dramático, tenso pero pausado, y sostenido sin ningún desfallecimiento nada menos que durante tres horas, que transcurren como el breve tiempo sin aliento que hay entre respiración y respiración. (Fernández-Santos, 2003).

Similar a la película del Director Danés, se encuentra *Un Dios Salvaje*, llevada al cine por Roman Polanski un director que cuenta con gran reconocimiento en función a su talento en el medio cinematográfico. La película integra al teatro en dos sentidos, el primero porque es una adaptación de la obra homónima de Yasmina Reza: dos parejas de padres que conversan en pro de solucionar el encuentro violento entre sus dos hijos. El segundo es que la película es manejada como si se tratara del teatro, ya que se maneja en plano secuencia donde los actores han trabajado el texto en su

totalidad como se maneja en el dispositivo teatral, salvo dos escenas más, una al comienzo y la otra al final que irrumpen esta propuesta del autor.

De este mismo modo se podría continuar citando diferentes películas que de alguna manera se ligan al teatro, ya que es una posibilidad que puede traer varios beneficios y además es una decisión artística que se seguirá viendo en años posteriores, también teniendo en cuenta que una de las razones para que en la actualidad se adapten sobre todo textos de al menos un siglo pasado es que los derechos ya comienzan a hacer parte de dominio público, lo cual pasaría posteriormente con autores del siglo veintiuno.

## **2.2. La temática del teatro en el documental.**

Aunque si bien suelen encontrarse una enorme cantidad de documentales inspirados en varios artistas, pintores, cantantes, bailarines, museos, es verdad que documentar el teatro como tal no ha tenido tanto auge, sin embargo si hay algunos que se pueden distinguir.

En cuanto a los documentales sobre el teatro, encontramos ejemplos como *Pina*, un proyecto realizado por Wim Wenders sobre Pina Bausch, una coreógrafa de danza contemporánea. El documental se estrenó en 2011 y es originario de Alemania. Este documental retrata todo el arte de la artista performática, desde las escenas que componía. De hecho, este documental se le puede considerar perteneciente a la modalidad poética por la manera en la que están evidenciados los hechos y es uno de las referencias de documentales sobre la serie a realizar.

La temática del teatro también la pueden manejar de diferentes maneras como es el caso de *Teatro ¿off?* Un documental realizado por Magda Calabrese que pone en cuestión el estado del mismo a nivel de España. Esta película deja ver una problemática que puede asemejarse a la de diferentes países con respecto a este dispositivo, donde cada vez hay menos presupuestos a nivel cultural, y son las

grandes productoras teatrales las que parecen consolidarse con un espacio certero en la programación nacional.

A diferencia que en la ficción cuando se trata del teatro en el documental sólo se puede encontrar una manera específica y es el documental que habla sobre el mismo, ya sea una obra específica, un autor específico o como en el ejemplo anterior una problemática del propio sistema.

Existen también documentales que tratan de la historia del teatro, sin embargo, no hay un documental que tenga este tema que sobre salga en cuanto a contenido, argumento, estética, iluminación, vestuario, entre otras de las tantas posibilidades que se podrían manejar con precisión y que sumarían un valor visual significativo. Se afirma que se pueden mejorar estos aspectos, precisamente porque el teatro también los maneja y los incorpora con detalle, lo cual de mezclarse podrían dar un resultado con mayor identidad.

Teniendo en cuenta lo anterior, es que se intentará darle a la serie de documentales, una suma de signos visuales, que destaquen y queden en el espectador para que en los visionados de los capítulos, no sólo se percate el espectador de la información dada únicamente como observador sino que pueda disfrutar y admirar el valor que se le sumará al producto audiovisual.

Es cierto que encontrar documentales que hablen específicamente de un grupo teatral puede resultar más complicado, sin embargo, en esta categoría se podría mencionar los documentales que están basados ya sea en teatros construidos o artistas importantes que han destacado en la enseñanza de algún método teatral, abriendo de esta manera más la brecha para seleccionar productos que coincidan con lo propuesto.

Con respecto a los autores, es común encontrar documentales que indaguen sobre Grotowsky, Meyerhold, Stanivlasky, entre otros, maestros que han fundamentado el arte de la interpretación y de la puesta en escena, siendo cada uno directores que han creado sus propias vertientes, todas válidas para los actores, dependiendo de la

herramienta que cada actor escoja particularmente. Este tipo de contenidos se suele utilizar en bibliotecas o espacios educativos como universidades y colegios, ya que se utiliza como apoyo pedagógico, e incluso las construcciones de estos van en su mayoría destinadas a material teórico más que participar en festivales.

Esto no quiere decir que sea esta la única finalidad, incluso hay documentales que tienen en cuestión a grandes maestros y que trabajan contenidos dignos de escucha y enseñanza, pero que a la vez tienen en su construcción otras motivaciones. Un ejemplo de lo anterior puede ser el documental sobre Ángel Gutiérrez, a quien se le considera que llevó los conocimientos del método de Kostantin Stanivlasky a España, este documental se titula *El último maestro Ruso* (2016), dirigido por Anaís Berdié. Lo interesante de este documental es que en su construcción está dividido en cuatro actos, similar a varias obras que Stanivlasky dirigió en su época, las cuales Gutiérrez retomaría más adelante.

También se pueden evidenciar documentales que hablan de los teatros como estructuras. Cuando se dice estructura se refiere a que el núcleo central del documental va a ser la arquitectura del teatro, su antigüedad su historia. Por ejemplo el anfiteatro romano ha sido un espacio sobre el que se han hecho no solo documentales, sino también reportajes e incluso se ha utilizado recreaciones de este o el espacio como tal para diferentes ficciones. Así mismo, en los diferentes países se han hecho trabajos de carácter documental sobre los espacios artísticos, teatrales que los representan.

Un ejemplo de esto puede ser el documental titulado *Teatros Nacionales* (2017) guionado por Heidi Vanegas, el cual expone la infraestructura física y la historia de ciertos teatros escogidos.

Siete casas de la cultura patria abrieron sus puertas en simultáneo para que un equipo de productores indagara sus historias. El documental *Teatros nacionales* reúne teatros de siete países centroamericanos y del Caribe: Panamá, Costa Rica, Nicaragua, El Salvador, Honduras, República Dominicana y Cuba. (Díaz, 20 de mayo del 2017)

Este documental fue realizado con el único propósito de presentarse como material educativo, incluso contaron con la inversión de los ministerios de educación y de cultura de los países mencionados para que se hiciera un trabajo que pudiera repartirse posteriormente en colegios. Este documental es el primer capítulo de una serie de documentales, la cual tiene como objetivo la enseñanza, sin embargo cada capítulo funciona a la figura de unitarios, aquellos capítulos auto-conclusivos, y los demás capítulos tendrán interés cultural, pero no tendrán como temática principal el teatro.

Sin embargo, no significa que los documentales que hablen sobre la historia de un teatro como tal tengan que ser necesariamente material enciclopédico de estos. Un ejemplo de lo anterior puede ser el documental de los inicios del cine dirigido por Salvador Toscano, reconocido por ser uno de los primeros cineastas de México, titulado *Escenas Entre los Bastidores del Teatro Nacional de México* (1899). A pesar del poco avance tecnológico que había en aquella época en relación al cine, ya que se encontraba a pocos años de su creación, e incluso ingresando en un país donde era totalmente desconocido, el documental tiene una intención concreta, quiere evidenciar cómo es la construcción de las obras que presenta el Teatro Nacional de México, el cual incluso hasta la actualidad, está reconocido como uno de los teatros públicos con mayor prestigio y calidad en las construcciones de obras a nivel mundial.

Para finalizar, de la última manera en la que el teatro puede intervenir en el documental, es por una razón de conservación. Como se había mencionado con anterioridad el teatro es un momento vivo, donde todo surge y todo acaba en la escena, de esta manera, un espectador que no pudo presenciar alguna obra en especial personalmente es difícil que puedan hacerlo posteriormente, ya que los equipos cambian, los directores realizan proyectos nuevos. También, en el caso de obras emblemáticas que se afianzaron en alguna época pero que tras décadas acabaron, es imposible acceder a estas por delimitación del tiempo.

Cubriendo estas necesidades surge sobre todo en la actualidad, la necesidad de grabar las obras teatrales, para que quede un material en donde se puedan evidenciar diferentes aspectos a pesar que la experiencia como tal, no vaya a ser la misma.

Hay una infinidad de obras que han sido grabadas, incluso hoy en día podría afirmarse que se graba al menos una representación de la mayoría, y de no ser así, se guarda un registro fotográfico. Muchas personas están inconformes ante la grabación de las obras teatrales, ya que los visionados de dichas grabaciones suelen ser difíciles de contemplar puesto que se encuentran en un límite en el que no tienen los códigos propios del medio audiovisual y a la vez no es la obra teatral como va, ya que a pesar de estar grabado se modifican muchos códigos, la luz, el sonido, la voz.

Lo que debe interesar es que siglos más adelante, va a haber un bagaje más amplio sobre las realizaciones teatrales que se hacían en todo el mundo.

### **Capítulo 3. Teatros colombianos.**

La comprensión de la cultura de un país se puede apreciar siempre de manera subjetiva más allá del patrimonio reconocido internacionalmente. Cuando se intenta comprender aquello que identifica a un país como Colombia se puede abarcar desde distintos puntos de vista, desde su historia, desde su música, desde su comida, e incluso desde su arte. Al contemplarse el arte colombiano, se pueden destacar ciertos aspectos por los cuales se le reconoce, por ejemplo el realismo mágico que ha dejado una clara huella en su literatura, pero si se preguntase acerca del teatro del país, sobre su identidad, queda un interrogante ya que no hay una consolidación de teatro que lo defina.

Hasta la década de los 80's aproximadamente, el teatro en Colombia no era un espacio al que se acercara el público del país de manera recurrente, es más, los espectadores de dicho teatro siempre solían tener aspectos en común, cualidades similares, en su mayoría estudiantes, personas cultas, docentes e investigadores ciertamente. Unos años después llevado por la argentina Fanny Mickey tuvo lugar el Festival Iberoamericano de Teatro, que desde un punto de vista positivo propagó el consumo de teatro en el país, pero que sin duda generó una contundente brecha entre el teatro comercial y el teatro independiente, el primero aquel conformado por presupuestos mayores donde hacen hincapié en el público al cual se dirigen, normalmente son comedias o musicales, el otro apela más al universo del director y a



sus propias obsesiones y los presupuestos siempre están más limitados aunque ambos pueden apelar a ayudas del gobierno.

Ese no fue la única distancia que se generó con este festival internacional entre ambos tipos de teatro, sino que empezó alabarse y sobresaltarse el teatro extranjero, alejándose cada vez más el público del teatro producido en el año esperando la llegada del festival.

La publicidad hace sentir que solo hay teatro cuando llega el Iberoamericano, y la verdad es otra. En este país hay salas abiertas y grupos de dedicación sistemática que son verdaderos laboratorios de creación. Y cientos de funciones en barrios y universidades todo el tiempo. (Ariza, 4 de enero de 2018)

Así mismo como afirma la directora del festival alternativo colombiano, siempre se han hecho obras de calidad colombianas que han sido ignoradas por el público, lo cual generó que muchos grupos tuvieran que cerrar o hacer menos producciones, y el arte del teatro se volvió para la mayoría una vocación de amor que un medio de subsistencia.

Es cierto que el teatro independiente se ha posicionado en un lugar irrelevante para el público mayoritario colombiano, ya que lo que tiene es un público nicho. Este posicionamiento no se crea a raíz de la inclusión del festival iberoamericano, es la consecuencia de diferentes acontecimientos que formaron parte de la construcción de un teatro en el país, por lo cual se mencionará el Teatro Colombiano para comprender su percepción actual.

Los ocho teatros escogidos para la serie documental, son teatros que han sobrevivido con expresión, arte, entretenimiento y calidad, a la mala gestión cultural por la que ha atravesado el país, los cuales deben ser resaltados para que no sólo los extranjeros sino también los mismos colombianos puedan ver la otra cara del teatro en su propio país.

### **3.1. Teatro colombiano.**

Los orígenes del teatro colombiano se remontan a la época española, donde ya los conquistadores traían consigo algunas de las obras más importantes de España. Concretamente en la capital, Bogotá, comenzó a forjarse una fuerte tradición teatral. Principalmente fue alrededor del edificio 'Coliseo' de Bogotá por el 1830 donde numerosos autores surgieron y fueron perfilando la identidad del teatro nacional. Luis Vargas Tejada es un ejemplo de uno de los actores más reconocidos que surgieron en esta época. Dicho actor comenzó a forjarse poco después de comenzar la revolución por la independencia. Provenía de una familia humilde pero que estaba bien instruida, especialmente en el campo de las letras, gracias a lo cual adquirió una gran facilidad para la traducción y la composición de poesía y rimas en distintos idiomas. Fue una gran influencia para todo el teatro que vendría a continuación.

Entre 1940 y 1950 se encuentran profundas variaciones en las maneras de hacer teatro en el país. Con Romero Lozano, Guizado, Gerardo Valencia y otros, especialmente a través de la Radiodifusora Nacional, se reconoce un serio propósito de difundir el teatro moderno que poco espacio había encontrado en las salas del país, por lo menos en las de Bogotá –el Teatro Colón y el Teatro Municipal–. (Aldana Cedeño, 2013, p. 190).

Fue en el siglo XX cuando realmente puede decirse que comienza de manera seria en Colombia los intentos por crear una identidad con el teatro nacional de una mayor fuerza. Muchos fueron los autores que estuvieron implicados en la lucha por conseguir dar al teatro colombiano la atención y el prestigio que se merecían. Entre esos autores se encuentra Romero Lozano, director del Colón, fue uno de los que más se involucró para levantar el teatro nacional, consiguiendo que pasaran grandes compañías teatrales provenientes de otros lugares de Latinoamérica. Sin embargo, el teatro nacional continuó estancado, por lo que por esta razón el radioteatro ocupó su lugar y fue el encargado de difundir obras de gran importancia a todo el país, propiciando al mismo tiempo la formación de actores noveles. Esto también fue una fuente de gran ayuda ya que por aquel momento también se sufría en el país una escasez de nuevos talentos que no solo continuaran con el legado teatral que anteriores dramaturgos habían creado, sino que lo mejorarán.

El teatro colombiano está actualmente dividido principalmente entre teatro comercial e independiente, al igual que otras industrias artísticas del mundo como pueden ser tanto la industria cinematográfica y la industria musical.

En el caso del teatro comercial, es aquel al que con más frecuencia acude el público convencional. Suelen ser obras creadas con el principal propósito de entretener y dar un espectáculo de evasión para la audiencia, la cual acude dando por hecho que serán capaces de hacerles olvidar las preocupaciones del día a día. Por otro lado, también se puede encontrar otro tipo de teatro, el independiente. Este teatro es radicalmente diferente al anteriormente mencionado por varias razones. Para empezar, la forma en la que ambos son financiados es distinta, y además, no pretende evadir sin más, o en absoluto, sino que el teatro independiente está más ligado a lo social, con ánimo de crear debate, de hacer que el público se cuestione diversos aspectos de la social.

Eran intelectuales, poetas, estudiantes y profesores del alma máter, que en junio de 1966 alquilaron una sede en el centro de la ciudad con la pretensión de fundar el movimiento de teatro independiente de Colombia. Al frente de la tropa estaba Santiago García, un arquitecto que prefirió la aventura de la escena donde hoy, casi cuatro décadas después, se ha consagrado como uno de los patriarcas del teatro nacional y latinoamericano. (Convenio Andrés Bello, 2006, p. 83).

El teatro independiente en Colombia ha acabado formándose básicamente a través del siglo XX. Fue durante este siglo cuando el teatro encontró más problemas a la hora de encontrar financiación para realizar y representar sus obras. No existían compañías ni asociaciones suficientes y las pocas que existían no gozaban del poder suficiente para poder crear algo que dejara marca en el área cultural del país. Además de este problema de raíz, también se encontraban con el obstáculo adicional que suponía el hecho de que el gobierno a nivel estatal no garantizara apenas ayudas suficientes para dichas compañías de teatro independiente. Pero poco a poco, con el paso de los años, han ido apareciendo grupos teatrales que han conseguido llevar a cabo obras de importancia social que han hecho eco en la cultura del país.

Así, a día de hoy, el teatro independiente y el teatro comercial han conseguido consagrarse dentro de la escena teatral de Colombia, encontrando cada uno de ellos a

su público específico y consiguiendo subsistir gracias a la asistencia de dichas audiencias a sus obras. A veces, se genera incluso una cierta rivalidad entre ambas formas de hacer teatro. Por un lado, el teatro independiente aspira a llegar en ciertas ocasiones a la misma popularidad de la que goza el teatro comercial, para así conseguir difundir más allá los mensajes, a menudo sociales, que transmite a través de distintas obras. Y por otro lado, paradójicamente, el teatro comercial puede tener a veces un cierto complejo de inferioridad ante el teatro independiente ya que es este el que recibe al menos las mejores críticas y cuenta con un público por lo general más formado intelectual y culturalmente. Existe una mala convivencia entre ambos tipos de teatro, también porque no se ha querido fomentar una creación conjunta de contenidos.

### **3.1.1. Teatro colombiano social.**

El teatro colombiano ha vivido durante el siglo XX una gran cantidad de cambios y evoluciones que han desembocado en la aparición de numerosos movimientos artísticos y escuelas. Se hablará a continuación de dichos movimientos así como sus estilos y autores, aquellos que tuvieron un papel protagonista en la conformación de escuelas de teatro muy importantes en la industria escenográfica de Colombia.

Al principio, el teatro colombiano era manejado por escritores que no tenían experiencia en la representación escénica, como novelistas y poetas. Esto hacía que el teatro pareciera ser llevado a cabo por personas no profesionales que simplemente imitaba de una forma bastante poco elegante lo que hacían los dramaturgos en otros países. Pero poco a poco fueron apareciendo autores que cambiaron las reglas del juego e hicieron del teatro colombiano otro más de los grandes teatros reconocidos en América Latina. Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio son los dos autores que más promovieron la actividad teatral. Ambos crearon importantes organizaciones dedicadas a la representación escénica que ayudaron enormemente a definir los nuevos estilos teatrales de Colombia. *Renacimiento* fue la compañía liderada por

Álvarez Lleras. *Compañía Bogotana de Comedias* fue una de las muchas que lideró Osorio.

Fue específicamente alrededor de la década de los 50 cuando el teatro se empieza a lanzar definitivamente a una mayor complejidad en cuanto a la dirección, actuación, escenografía y narrativa, formando un estilo mucho más potente y sólido que el que habían podido disfrutar anteriormente los espectadores. Ayudó el hecho de que se involucraron una gran cantidad de personas procedentes de distintos ámbitos de la sociedad. No provenían necesariamente del teatro o, en algunos casos, ni siquiera del arte. Podían encontrarse figuras importantes de la política además de músicos, pintores y poetas.

También se debe nombrar la influencia de la actividad teatral de otros países latinoamericanos como Chile y Argentina, países donde algunos dramaturgos colombianos permanecieron lo suficiente como para llevar a su país todo aquello que más les fascinó del teatro de esos países vecinos. Un caso destacado es el de Juan Pelañosa, que fundó la Escuela de Arte Dramático tras su estancia en Chile. Sin embargo, no se reconoce el surgimiento y el apogeo del teatro social colombiano hasta más tarde, cuando el movimiento universitario va adquiriendo con el paso del tiempo una posición políticamente más extremista. La revolución de estudiantes parisinos en Francia, así como la Revolución Cultural China fueron hechos que tuvieron una gran influencia en la aparición de este nuevo teatro. Desde entonces, el teatro universitario de Colombia comienza a introducir importantes cambios. Se proponen ir más allá en sus representaciones, de forma que no debían tan solo montar las obras de autores importantes y reconocidos sino que además proponían usar el teatro como una herramienta muy útil para la actividad social y política.

De repente, el ímpetu surgido inicialmente por procurar cuidar las formas de una representación teatral empieza a menguar y es en el contenido donde se comienza a fijar la atención. La repercusión positiva que tuvo todo esto es que comenzaron a surgir en el teatro colombiano unas obras con una mayor identidad en cuanto a la

cultura nacional, donde se podían ver representados hechos históricos y sociales del momento conducidos por personajes que eran totalmente creíbles y realistas. Empieza a aparecer en este momento una gran cantidad de variedad en el estilo de las obras. Todas muy diferentes entre sí según el estilo del su autor, de forma que se podían encontrar obras de extremo realismo y de contenido objetivo y al mismo tiempo obras que se expresan con mucho más lirismo.

Es así como el teatro comienza a tratar temas que ya se habían empezado a tratar mucho antes como en la poesía, la pintura o la novela. En todos y cada uno de esos medios se encuentran fácilmente grandes autores que supieron crear historias representando al mismo tiempo la realidad social y problemas que forman parte de la cultura latinoamericana y, en este caso específico, de la cultura colombiana. Uno de esos autores más representativos es Gabriel García Márquez. Al igual que en una de sus novelas, en el caso del teatro se representa la huelga de 1928 de la zona bananera en obras como *La Denuncia* de Enrique Buenaventura, o *La Casa Grande* de Cepeda Samudio.

Hechos como el levantamiento comunero también fueron muy importantes y representados varias veces en obras de alto reconocimiento, aunque el surgimiento de la insurgencia guerrillera del momento es uno de los hechos que más repercusión e influencia ha tenido sobre la temática del teatro. El número de obras que se pueden encontrar conforma una larga lista que ofrece una serie de títulos con los que fácilmente se puede disfrutar y aprender al mismo tiempo a tomar conciencia sobre muchos de los aspectos más importantes que están ocurriendo desde hace varias décadas hasta la actualidad. Algunas de estas obras son: *Guadalupe Años Sin Cuenta*, *La Gente del Común* o *Nosotros los Comunes*.

Sin embargo, no es una tarea nada fácil usar el teatro para realizar ciertas reivindicaciones sociales. Es por ello por lo que con el tiempo empiezan a surgir organizaciones que ayudan a ese propósito. La Corporación Colombiana de Teatro o la Asociación Nacional de Teatro Universitario son buenos ejemplos de esas

agrupaciones gremiales que proporcionan a los teatros la organización necesaria para seguir siendo una herramienta política y social con la que poder reflejar el pasado y el presente de una manera sincera que permita arreglar el futuro.

A pesar de haberse producido divisiones dentro del teatro alimentadas por las diferencias ideológicas, el teatro social colombiano ha conseguido ser lo suficientemente maduro como para aceptar dentro de sí mismo diferencia de opiniones y diferencia de puntos de vista de forma que puede seguir exigiendo el reconocimiento social que cree merecer. El teatro social en Colombia, continuará su existencia hasta que ya no haya nada más que decir.

### **3.2. Ocho teatros colombianos.**

La elección de los ocho teatros colombianos para la elaboración del documental requieren la unificación de criterios, para hacer la elección en base al contenido pero también a la estética. En busca de contenido la intención principal es destacar los teatros alternativos, aquellos teatros independientes del país los cuales se han visto afectados por la baja inversión que hay en esta parte de la cultura.

A pesar de que la economía naranja o creativa participa con más del 3% en el Producto Interno Bruto (PIB) del país, la mayoría de los ingresos de ese segmento se concentran en la televisión y los negocios digitales. El teatro no parece sonreír de la misma manera ya que la inversión en espectáculos ha disminuido por cuenta de la masificación de las plataformas tecnológicas y la coyuntura económica actual del país. (¿El teatro se está quedando sin público en Colombia?, 27 de febrero de 2016)

El teatro en Colombia conforme pasan los años y se desarrollan los demás aspectos, parece quedarse estancado, habiendo cada vez más grupos independientes que se han visto en la obligación de cerrar su espacio. Esto se debe a varias razones en principio la ausencia del público, quienes prefieren ir a salas de cine a ver productos extranjeros a precios ciertamente competitivos, y también a que los recursos destinados por el gobierno hacia los estímulos para las salas de teatro está cada vez más recortado.

Entonces, si se guiara la elección en el criterio de alternativo, se requerirían más de doscientos capítulos ya que en el país priman las salas independientes. Entonces el criterio debe completarse. Se busca también lo social, Teatros que denuncien sin denunciar, esto qué quiere decir, teatros que tengan en sus creaciones un fuerte compromiso con la realidad colombiana, sin ser estas completamente evidente. El espectador va a incorporar más una crítica que él mismo ha reconocido que una que se le ha dicho literalmente.

Con este filtro la elección se limita ya que aunque es cierto que el teatro independiente está a la sombra del comercial precisamente por no desprenderse de la problemática social del país, es cierto que muchos de ellos suelen trabajar argumentos mucho más literales que hablan sobre la guerrilla, el narcotráfico, la prostitución, el desplazamiento, entre otros.

El tercer filtro compete a la estética que se desea manejar en la serie documental, donde se pueda encontrar en las creaciones de estos en primer lugar color, diferentes paletas con las que se puedan jugar en el producto y sean coherentes con la sala. Por el otro lado la sensación de artesanal, donde en sus decorados se vea también la mano del grupo, dedicación y creatividad.

Teniendo esto entonces en cuenta los ocho teatros elegidos para ser los capítulos de la serie documental y en orden de realización serán Teatro Quimera, Teatro La Candelaria, Sala Seki Sano, Teatro Experimental Enrique Buenaventura, Teatro La Mama, Teatro García Márquez, Umbral Teatro, Casa Teatrova.

### **3.2.1. Teatro Quimera.**

Independientemente de todos los sucesos en los que se encontraba sometida Colombia y los cuales marcaban de alguna manera la identidad aún en formación del teatro del país, en 1985 surge un grupo de jóvenes teatreros en formación, con visiones en común frente a la concepción del teatro, que deciden conformar otro grupo teatral en medio de una sociedad que reclamaba la existencia de este arte, sueñan



con un espacio que generara identidad en el país y que fuera fuerte y duradero, el nombre que decidieron colocarle fue Teatro Quimera. Como afirma Jorge Prada uno de sus directores y cofundadores, “Quimera, porque era una utopía tener un teatro en Colombia, un teatro estable, es algo más que un sueño” (Comunicación personal, 12 de octubre de 2017) Se refirió a la consolidación del Teatro Quimera, sueño que ha permanecido y cada vez con más fuerza y determinación durante tres décadas.

Si bien este espacio teatral no se liga al espectáculo comercial, el cual es el contenido teatral que la mayoría de los espectadores colombianos prefieren presenciar, es cierto que sus contenidos pueden trabajar distintos niveles de comprensión, pueden presentar como es la obra titulada *El labrador de más aire* (2017), una obra musical para acercarse a una contundente cantidad de espectadores, presentándose en festivales, mientras que la misma obra, es trabajada en verso, a la vez que es una adaptación de un escritor extranjero y puede relacionarse con la situación vivida en la Colombia actual. La obra mencionada anteriormente, fue expuesta en el Teatro Quimera y aunque es dirigida por uno de sus fundadores no es en este caso una creación colectiva del grupo del mismo, como lo suelen ser las demás, sin embargo todas las obras suelen funcionar de la misma manera.

Nuestra razón de ser es constituirnos como una organización profesional de actores, directores, dramaturgos, de creadores y también de otras líneas del arte para construir un teatro propio, una dramaturgia nacional desde varias perspectivas, desde el trabajo de nuestras problemáticas, nuestras inquietudes y de esta manera propiciar también el desarrollo del teatro colombiano. (J. Prada (Comunicación Personal, 12 de octubre de 2017) Se refirió a la misión del Teatro Quimera.)

La elección de este teatro como apertura de la serie documental, se basa en las palabras mismas del director de la fundación, donde se define como un teatro comprometido por la identidad de un teatro nacional, el cual está compuesto de profesionalidad en su equipo creativo y ciertamente algo concreto que decir.

### **3.2.2. Teatro la Candelaria.**

El segundo capítulo que tendrá lugar en la serie documental será sobre el teatro la candelaria. La elección de este teatro supone una discusión entre el teatro alternativo y el teatro comercial, no, porque se haya constituido como teatro comercial desde sus inicios y su función sea netamente lucrativa, sino porque puede ser la única sala colombiana de teatro colombiano que vive de la venta de entradas.

La creación de este teatro es similar a la fundación del Teatro Quimera, surge a manos de un grupo de estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia, al que llaman en primer lugar la Casa de la Cultura. Entre ese grupo de amigos está su figura más reconocida el director Santiago García.

Jorge Prada y Fernando Duque los directores del Quimera, han escrito incluso un homenaje al director en un libro titulado *Santiago García: El teatro como coraje* (2004), el cual hace un estudio sobre el teatro la candelaria y claramente sobre la biografía García como una de las figuras más importantes del teatro en el país.

Como afirma Sanabria:

En 629 páginas, Duque y Prada nos muestran, década por década, desde los años 50, el constante trasegar de quien ubicó al teatro colombiano en la contemporaneidad y ha protagonizado buena parte de su historia con una tenacidad y consecuencia inquebrantables. (2011)

Este teatro generó en el país un movimiento cultural de modernización y motivo a los demás interesados en el área a crear salas y a experimentar con el teatro. Este espacio siempre ha estado a la vanguardia del teatro Colombiano.

Algunos teóricos del teatro han catalogado La Candelaria como un teatro que ahora hace parte de la vértebra comercial por en su sala haberse expuesto obras extranjeras y porque en algunas de sus representaciones han participado figuras reconocidas de la televisión.

Teniendo en cuenta lo anterior el interrogante qué nace es, entonces ¿para ser un teatro independiente en Colombia hay que ser un teatro pobre?. Precisamente lo que quiere lograr esta serie documental es que el teatro independiente comience a tener mayores espectadores y generar en los demás grupos teatrales una ambición para

que empiecen a crear contenidos que denuncien pero que sobre todo entretengan. Esta es la clave que ha llevado consigo el Teatro la Candelaria y consecuentemente ha atraído mayor público generalista a sus salas, ya que los espectadores saben que se van a entretener y muy sutilmente se llevarán también un pensamiento a casa. Este espacio teatral tiene la identidad del teatro colombiano y se ha interesado en propagarla no sólo en el mismo país sino también internacionalmente.

Las obras nacionales del repertorio, la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos y la producción de imágenes de nuestro entorno, reconocibles por el público han trascendido hacia adentro y hacia fuera. Numerosos festivales del mundo se interesan por LA CANDELARIA y decenas de investigadores visitan al país y al grupo para estudiar los procesos de montaje, las metodologías de trabajo y las obras. (Teatro la candelaria, s.d)

Además, gracias a sus beneficios económicos han podido publicitarse haciéndose más visibles. Esto no quiere decir que los demás espacios no lo puedan hacer ya que en la actualidad existen diferentes alternativas económicas para la autogestión.

Lo interesante también del teatro la candelaria, es que a pesar del reconocimiento y la popularidad con la que cuenta en la actualidad, participando también en el festival iberoamericano de teatro, las obras que realizan siguen evidenciando lo artesanal del grupo, en las escenografías, los objetos hechos a mano, las pinturas de la pared, el uso de telas, haciendo un teatro menos espectacular, pero cargado de mucha emoción.

El teatro la Candelaria es el segundo capítulo porque además de tener una identidad del teatro colombiano social en sus tablas, ha sido desde su creación un ejemplo de espacio artístico para los demás interesados del medio en el país.

### **3.2.3. Sala Seki Sano.**

Aunque no sea lo que prevalece a la hora de escoger los teatros, la realidad es que como el documental enfatiza en la creación de la identidad, se denotan ciertos vínculos que conectan los diferentes espacios entre sí. Como ya se evidenció, con la Candelaria, la conexión estaba entre la admiración y el seguimiento a la obra del

maestro García, por parte de los creadores del Quimera. Con esta sala pasa algo similar, ya que esta lleva el nombre de Seki Sano, un director Japonés quien gozaba de gran reconocimiento y quien impartió clases de técnicas desconocidas en la América Latina. García, el director de la Candelaria fue estudiante de Sano.

Es así también como no sólo los conocimientos teatrales, sino también las ideas políticas y sociales se van transmitiendo entre los unos y los otros dando una huella, creando un camino el cual debería haber continuado el teatro colombiano, antes de sus estancamiento evidente en la entrada del siglo veintiuno.

La Sala Seki Sano la creó el mismo director, e incluso la situación de la creación ya forma parte de esta identidad que el mismo teatro se construía. En palabras de García:

Ante la orden de Rojas Pinilla, 'conseguir al mejor director de teatro del mundo', mandaron emisarios al mundo entero y al fin llegaron con la noticia de que el mejor director que hablaba español [...] estaba en México y se llamaba Seki Sano [...]. Entonces lo mandaron traer de México, le dieron muy buen sueldo, lo alojaron en una suite del Hotel Tequendama y pusieron a su disposición todo lo que quisiera para formar esta escuela. [...] Fundó la escuela en 1956, [...] y allí fuimos a dar muchos que habíamos oído hablar del teatro y queríamos reemplazar a los actores de televisión. (s.d, pp. 4 - 5)

En la época que menciona el director, gobernaba efectivamente el General Rojas Pinilla, quien además de llevar la televisión a Colombia como arriba queda evidenciado, también hizo treguas con las guerrillas del país. Cuando elige introducir la televisión, y traer al director sus expectativas estaba dirigidas hacia la creación de un espacio el cual creara actores para que se hiciese la televisión que se veía en otros países. Todo lo contrario a los actores que querían hacer teatro en Colombia, ya que no veían un arte en la representación ante la cámara sino como le solían llamar, la caja boba.

Seki Sano era un hombre muy serio y no respondía a la payasada que quería armar Rojas Pinilla. Fundó una escuela de verdad; empezó a formar gente en muy corto tiempo y la cosa tomó un cariz muy sólido. En realidad, lo que empezó a formar fue gente de teatro, no 'actores para la televisión y la radio'. Es decir, la encomienda que se le había dado empezó a ser traicionada y lo más grave fue cuando en junio de 1957, [...] se descubrió que era comunista, que era marxista. (García, s.d, p.5)

Ciertamente Seki Sano, fue completamente influyente en la creación del teatro en Colombia, cuando éste se tiene que marchar del país, García y los demás estudiantes se quedan administrando la sala, intentando guardar y recoger lo que habían aprendido para seguirlo investigando y posteriormente promocionarlo.

Esto que se ha descrito siembra también la coincidencia actual en que los interesados en el mundo del teatro están ligados a los pensamientos comunistas, por lo que la identidad del teatro Colombiano lleva inherente esta posición.

En la actualidad la sala se ha ganado una posición más cercana a un espacio cultural, sin embargo sigue transmitiendo obras que rectifican su creación. En el festival alternativo de teatro colombiano, el cual como ya se había mencionado es aquel que intenta hacerle competencia al iberoamericano, precisamente en la sala Seki Sano es donde se puede evidenciar una mayor programación.

La elección de la sala Seki Sano va a radicar en el modo en el que desde sus inicios ha marcado una clara línea por donde se empezaría a descubrir la identidad del teatro colombiano como tal.

#### **3.2.4. Teatro experimental de Cali Enrique Buenaventura.**

Anteriormente se han escogido tres teatros importantes en Colombia, todos en Bogotá. Sin embargo no es sólo en esta región donde el teatro día a día intenta sobresalir y adquirir más espectadores, en Cali, se encuentra también el teatro experimental de Cali Enrique Buenaventura.

Este teatro lleva en su nombre un maestro también de suma importancia para la consolidación del teatro en el país, y se ha formado de manera paralela al teatro municipal Enrique Buenaventura el cual ya existía anterior mente.

El TEC, el cual abrevia las siglas del teatro elegido, tuvo su fundación para la misma época de la sala Seki Sano, en 1955, connotando una clara necesidad de un arte consolidado, libre de la oligarquía del el país. El espacio es fundado por Enrique

Buenaventura, aunque los dos teatros mencionados llevan su nombre, el teatro municipal lo adhirió posteriormente tras reconocer su legado.

Su labor fue la de un humanista contemporáneo, pues consideró la cultura y el arte un bien común; nunca se aisló de sus raíces sino que entabló un diálogo dinámico que enriqueció lo propio y lo situó en el aquí y el ahora; así, el maestro iluminó los procesos ideológicos y los conflictos sociales que han afectado a los colombianos y al ser humano moderno. (Jaramillo y Osorio, 2004, p.107)

Además de lo mencionado con anterioridad lo cual evidencia el claro compromiso social y lo cual se puede percibir también en la totalidad de las obras del autor, su trascendencia no solo se ha limitado a Colombia sino también ha influido en el teatro latinoamericano en general, implantando una consciencia de lo cultural, de lo étnico, de lo propio.

Buenaventura ha hecho que los demás autores y países se interesen en el teatro colombiano, motivo por el cual se escoge para ser un capítulo del documental. Este capítulo especialmente estará ligado a la consciencia del texto, como nace la escena desde allí, y absolutamente centrará el foco en la creación colectiva, uno de los métodos más reconocidas por el autor, y el cual tiene una estructura establecida.

Proceso que tiene varias fases: investigación del tema, elaboración del texto, improvisaciones con los actores, puesta en escena y confrontación con el público, que puede, con sus opiniones, cambiar la pieza. Para elaborar este sistema se apoyó en un corpus teórico y crítico basado en lecturas y estudios de ciencias políticas, antropología, psicoanálisis, semiología y lingüística. (Jaramillo y Osorio, 2004, p. 109)

Aunque si bien el maestro quien fundó el TEC ya falleció, el espacio sigue trabajando con el mismo método y constantemente reviven su dramaturgia por lo cual la creación del capítulo como se plantea es completamente viable.

### **3.2.5. Teatro La Mama.**

El teatro la Mama tiene una trayectoria de cincuenta años. El haber resistido todos estos años conservando su prestigio artístico significa su elección para hacer parte de la serie documental. Este teatro nace de casa y se compromete desde sus inicios con

el desarrollo teatral en el país, con la construcción de identidad, la cual incluso en la actualidad sigue en su proceso de consolidación.

Este grupo se creó en Bogotá en 1968. Su historia se puede dividir en dos periodos. En el primero enfatiza un acercamiento al teatro existencialista y del absurdo, mientras que en el segundo privilegia el montaje de obras que ponen en escena temas relacionados con lo político, lo social y lo histórico. (Informe del sistema nacional de cultura – Colombia, s.d)

Como bien se expresa el teatro ha tenido una reinvención la cual tiene lugar pocos años después de su creación, existiendo entonces como un teatro social cuarenta y cinco años de su vida. Este teatro no sólo ha sido una sala de obras sino que también ha sido un espacio de aprendizaje teatral, llevándose a cabo diferentes cursos, para actores, directores teatrales y no sólo eso sino también músicos y bailarines. Hoy en día han constituido la Escuela Experimental de Teatro.

La segunda etapa comienza en 1973, con el montaje de “Lo que dejó la tempestad”, del venezolano César Rengifo, dirigida por Eddy Armando. Otras de las obras más significativas de este segundo periodo son “Mimografías”, trabajo colectivo; “Joselito Carnaval busca su cosa latina”; “Los tiempos del ruido”; y más recientemente, “Ensueños” de Bolívar. (Informe del sistema nacional de cultura – Colombia, s.d)

En sus representaciones se reconoce mucho la presencia de la música, vestuarios elaborados y maquillaje. A pesar de todos los años y del prestigio que tiene entre los interesados por el teatro, aún no es conocido por el público masivo colombiano, situación similar con la mayoría de teatros colombianos. Estos teatros invierten muy poco en su publicidad precisamente porque los recursos obtenidos son acotados, por eso el único medio por el que se publicita esta sala es Facebook, y en alguna que otra ocasión en diarios nacionales.

### **3.2.6. Teatro Centro García Márquez**

La elección de este teatro, además de por sus obras está ligada también a uno de los compromisos más claros que ha tenido el espacio desde su fundación. Como la mayoría de los teatros que se han seleccionado fue fundado por estudiantes de arte dramático. Lleva casi cinco décadas dedicadas al estudio y promoción del teatro, y aunque su vinculación social es evidente, es interesante porque tiene como objetivo

acercarse al teatro mundial, por lo cual cumple con uno de los planteamientos más importantes de este trabajo y es la plantación de un pensamiento en el espectador de forma sutil.

Hasta la fecha ha tenido como principio fundamental y prioritario encausar el trabajo en la experimentación, desarrollo y promoción de la dramaturgia Colombiana, vista como procesos de investigación que proponen y consolidan puntos de vista sobre el teatro universal. Este punto de vista no pretende crear una disyuntiva entre la dramaturgia nacional y las artes escénicas universales, por el contrario, creemos necesaria una nutrición mutua que respete los puntos de vista de cada identidad, donde el riesgo de la creación ponga permanentemente en tela de juicio nuestros errores, es decir, como un espacio vital que nos permita desarrollar nuestros propios puntos de vista en relación con nuestro entorno social, el universo y nuestro interior. (Teatro Centro García Márquez, s.d.)

El centro lleva el nombre del reconocido escritor colombiano, a quien se le conoce sobre todo por la escritura literaria y por la consolidación del realismo mágico, aquella corriente artística por la cual destaca la escritura no sólo del país sino latinoamericana. Pero la apropiación del nombre no ha sido sólo por su reconocimiento como literario sino también porque García incursionó en el teatro y sus huellas fueron implacables.

La obra que escribió el autor y llegó a las tablas fue *Diatriba de amor contra un hombre sentado* (1988), la cual reflejaba la autoría de García ya establecida “todos los personajes – presentes y referidos – mantienen la configuración novelesca de Márquez aunque esquematizados por la velocidad del suceso. Se repiten rasgos y actitudes que permanentemente recuerdan otros nombres de su obra” (Madrid, s.d.)

Las obras de este espacio destacan por el color, la sensación que transmiten al espectador se asemeja a la inmersión en una novela del escritor en el que se inspiran, siendo este uno de los aspectos más importantes a resaltar en el documental establecido.

### **3.2.7. Umbral Teatro.**

El llamado Umbral Teatro de Bogotá es un centro cultural de gran importancia debido a su actividad de promoción de la cultura del país a través del teatro, promoviendo talleres de todo tipo e incluso libros sobre la dramaturgia además de hacer



representaciones de obras propias realizadas por dramaturgos. De esta forma acerca a la gente la actividad teatral y las hace más partícipe, despertando el interés concretamente en este caso en la capital, favoreciendo su dinamismo y añadiendo un lugar más al que poder ir para actividades similares a esta.

El centro también favorece encuentros de distintos profesionales dramaturgos en los que se habla y discute sobre el teatro y su estado en la actualidad. También se realizan lecturas de textos y se realizan conferencias de las que los asistentes pueden sacar gran provecho para uso propio y convertirse en los nuevos dramaturgos del mañana. A través de su página web ofrece una manera interactiva y directa de promoción a través de la cual pueden conseguir apoyos y reconocimiento por parte del público, apoyándose también de las diversas redes sociales como Twitter y Facebook donde puede directamente darse a conocer a través de los perfiles de los usuarios, creando publicidad de sus cursos, obras y publicaciones.

### **3.2.8. Casa Teatrova.**

El octavo capítulo y el cual cerrará la serie documental es la Casa Teatrova. En este espacio se pueden ver coincidir muchos de los aspectos que guardaban los anteriores teatros. Es un teatro Joven, que lleva dos décadas en desarrollo, y lo interesante es que sigue la línea que han expuesto los teatros mayores, los teatros maestros.

El grupo tiene 14 actores que trabajan en las mañanas de lunes a viernes. 'Las obras comienzan por el planteamiento de problemas sociales del país. Cada una tiene una filosofía específica para nosotros con el proceso de improvisaciones. Hay montajes que se pueden tardar un año y otros, tres o cuatro meses. Y en todos se habla de historia, economía, lo social, los derechos fundamentales, los absurdos y las vanidades'. (El Tiempo, 2014).

El grupo teatral con el nombre Casa Teatrova está fundado desde 1980 como un grupo de teatro independiente que se enfoca sobre todo en la representación de los problemas sociales del país. Fue fundado por Carlos Parada, y fue él quien le dio esa misión y esa visión a este grupo de dramaturgos independiente.

Fueron un grupo de estudiantes los que se encargaron de fundar el teatro antes la inquietud de Carlos Parada quien deseaba encontrar una forma nueva de enseñar teatro que no requiriese tan solo 45 minutos en un salón. Es por eso que el grupo teatral comenzó primero realizando obras de títeres específicamente para adultos representando obras como *Don Cristóbal* y *la Señá Rosita* y *Las Aventuras de Juan sin Miedo*, siendo el primero una representación de la obra de Federico García Lorca y el segundo una serie de cuentos populares clásicos del país.

Poco a poco fueron ganando terreno y popularidad en la escena del teatro independiente de Bogotá y finalmente del país, llegando actualmente a realizar giras en distintos lugares aparte de la capital, trasladando consigo al mismo equipo de actores de siempre y los cuatro montajes que usan para cada una de sus obras. De esta forma, al igual que Umbral Teatro, la labor de Casa Teatrova llega a ser de las más importantes en cuanto a la difusión de la actividad teatral colombiano alrededor del país.

#### **Capítulo 4. Capítulo piloto: Teatro Quimera.**

Como se mencionaba con anterioridad el teatro quimera se escoge como apertura de la serie documental ya que él mismo expresa lo que la serie documental apoya, el teatro colombiano tiene una identidad, esta identidad vive, solo hace falta que el público mayoritario sepa reconocerla.

Sin embargo la serie documental, intenta, además de apoyarse en la propia estética propuesta por el autor, también hacer un equilibrio y aprovechar las obras realizadas por el espacio en cuestión para resaltar la imagen. Por esto es fundamental conocer las huellas artísticas, la dirección y las producciones en general de cada teatro seleccionado para crear una coherencia estilística no sólo entre los capítulos de la serie sino entre el documental de cada teatro y el grupo en sí.

Por lo anterior se reflexionará en el capítulo la identidad del Teatro Quimera, reconociendo todas las cualidades que se transmitirán también en el documental creado.

##### **4.1. La adaptación como concepto en las creaciones del Teatro Quimera.**

Uno de los rasgos más característicos de sus creaciones y es algo que el propio Teatro Quimera reconoce como una huella estilística es la adaptación, diferentes medios de creación, en los que se hacen montajes colectivos basándose en diferentes textos, unos resultan acercarse más al texto original mientras que otros no.

Ciertamente el tema de la adaptación se vincula a la creación teatral en muchos espacios, desde hace siglos. Ya que se recopilan obras que han tenido trascendencia cultural internacionalmente, ya sean de autores rusos, como podrían ser obras de Chéjov o Tólstoi, autores europeos como Víctor Hugo o Bécquet e infinidades de obras más. Sin embargo, lo interesante del proceso de adaptación del Teatro Quimera es la elección del texto teatral o literario para adaptar el cual funcione como medio contundente para denunciar o tratar aquellas problemáticas que vive Colombia en la actualidad.

También es interesante observar cómo el espacio intenta crear una dramaturgia desde narraciones más literarias como lo son libros del escritor alemán Goethe o del belga también nacionalizado argentino, Júlío Cortázar. Cuando suman estos textos generalmente participan el grupo completo, tanto actores como directores, creando una especie de laboratorio similar al creado por el maestro Grotowsky donde a través del cuerpo y la imaginación, el juego, participan de manera activa en la creación de un producto en la que se puedan identificar de manera personal y grupalmente.

Ciertamente el concepto de adaptación en el teatro es un tema latente, ya que uno de los factores en los que ciertamente se basa es en la adaptación de textos al espacio actual con el lenguaje nacional, sin embargo existen diferentes métodos y razones por las cuales elaborar la adaptación. En temas de teatro cuando se elige un texto de patrimonio nacional o con los derechos ya pertenecientes al dominio público, obras clásicas como las de Shakespeare, la adaptación se basa más en la traslación de las líneas a la escena, diferiría en el caso que se le quiera dar una nueva forma o un nuevo sentido como es el caso de las decisiones tomadas por el Teatro Quimera, como se expondrá en sus cuatro obras más identificativas posteriormente.

#### **4.2. Desde su fundación hasta la actualidad.**

Cuando el grupo de jóvenes deseaban formar un grupo teatral, y surgía en su mente la fundación del Teatro Quimera, tenían un espejo inmediato en las calles que les

devolvía una cultura del teatro con la que se sentían inconformes, por eso para entender un poco el concepto con el que querían romper es necesario comprender el teatro colombiano de la época, del cual se hablará más adelante.

La conformación de un espacio cultural, en este caso una fundación, por más claras que se tengan las ideas, no es algo fácil.

El verbo *irrumper* fue el primero que acompañó nuestras labores. En el 1985, cuando iniciamos, hablábamos sobre cómo un grupo de teatreros irrumpe, asalta, cae, se instala. Era propio de la energía desbordante que teníamos en ese entonces, cuando casi todos acabábamos de sobrepasar los veinte años. Teníamos grandes sueños, grandes quimeras y queríamos consumir hazañas, en un país donde las conquistas culturales son escasas y lo que uno define como logros llega después de muchas batallas. (Prada y Ospina, 2017, p.19)

Después de tener claras las intenciones de lo que se quería lograr, de reconocer el compromiso ciertamente social que el espacio tiene con el pueblo colombiano, debían tener claro el camino que deseaban recorrer, a donde querían llegar, ya que para poder hacer parte de esa identidad cultural era necesario tener una trayectoria un recorrido reconocible.

Al hablar con Jorge Prada el director del teatro, y preguntársele por cuál fue esa visión con la que se conformó el espacio teatral y cómo se le percibe a un periodo de tiempo considerable responde:

El Teatro Quimera busca constituirse [...] en una institución sólida que permanezca en el tiempo, sólida en su estructura física, sólida en sus equipos de trabajo que permita [...] ampliar las sedes de trabajo y seguir aportando a la dramaturgia nacional y al desarrollo del teatro en Bogotá y en el país. (Comunicación Personal, 12 de octubre de 2017).

Denota de esta manera que el compromiso con el teatro en Colombia es una de sus prioridades, ya que la visión está ligada al desarrollo constante de este. Es interesante cómo con la facilidad que hoy día ofrece el país para la promoción del teatro en cuanto al conocimiento del público al que se dirige, ya que como muchos teatros nacionales comerciales lo han hecho, presentando obras de un humor más comprensible, con actores reconocidos que hayan aparecido en la televisión, con algún desnudo o sugerencia entre medio, aseguran la venta de sus entradas. Al sugerirle a los directores del Teatro Quimera, la posibilidad de crear un espacio que tenga que ver

más con lo comercial, valiéndose de estas características y teniendo en cuenta que ambos de los directores tienen acceso a estas personas pertenecientes al *star system* colombiano (por ser docentes a la vez de reconocidas instituciones de formación actoral), la respuesta de ambos siempre será un 'no'.

Lo anterior debido a que el motivante no es generar un espacio netamente lucrativo, ya que incluso por aquella razón se consolidaron como institución, sino en todo caso siempre será la construcción de identidad del teatro Colombiano.

#### **4.3. Obras emblemáticas.**

Al referirse a las obras emblemáticas del Teatro Quimera, se hace referencia a aquellas que quedaron en la memoria no sólo de los directores sino también de los espectadores y de la crítica por diferentes factores. La innovación, el manejo del espacio, la crítica social, el elenco que participó o incluso los autores adaptados pueden ser algunos de los aspectos por los que las obras resaltaron sobre las otras más que ha realizado el mismo espacio.

Cada obra tiene su historia en particular, el grupo del Teatro Quimera se diferencia a otros en cuanto a la construcción del equipo, ya que todos hacen parte de lo mismo, a pesar que hay claramente dos directores y ciertos actores, no tiene por qué necesariamente ser así, los directores actúan y algunos del grupo planta dirigen, y paralelamente entre todos van haciendo las demás labores, sonido, iluminación, escenografía, vestuario, maquillaje y promoción.

##### **4.3.1. La noche del Matador.**

*La Noche del Matador* es una obra de teatro escrita por Guillermo Cambor. Una obra de comedia en la que una pareja que se acaba de casar se dirige a un hotel para su luna de miel. En ese hotel se topan con un botones muy descarado, una mucama anormal y una historia en la que se cuenta que el marido es en realidad un asesino en serie que quiere matar a su esposa. Todo esto desemboca en una comedia de enredo y complicaciones.

Esta comedia perteneciente al género de la picaresca fue estrenada en Argentina durante el verano de 2013 y consiguió agotar todas las entradas, de esta manera anima al equipo a realizar muchas más funciones por todo el país.

A diferencia de las dos últimas obras a mencionar su autor no tiene gran reconocimiento a menos a nivel mundial, sin embargo al hacerse la adaptación la obra toca algunas fibras de la realidad que se vivía y se vive aún en día sobre la prostitución. Uno de los factores que se vieron ciertamente alterados entre la obra original y la adaptación es el tema del género, ya que en la primera como quedó expresado era comedia reconocible inmediatamente, mientras que en la propuesta generada por el Teatro Quimera, el género se vio modificado para entrar a las convenciones de un *thriller* con ciertos toques de humor.

Ciertamente en la obra presentada en el país sureño se puede reconocer sus rasgos que lo encasillan en un teatro comercial más convencional, mientras que en la adaptación hecha por el Teatro Quimera, es llevada la obra a la realización con los recursos propios del teatro independiente. Uno de las características que lo hacen regirse a este tipo de teatro es también la intención, ya que la intención de presentar la obra es realizar una crítica social, funcionar como espejo frente a la situación que vive el país con respecto a esta situación.

Como ya se ha mencionado los directores del Teatro Quimera, tienen la intención que cada uno de sus participantes crezcan y conozcan de los demás oficios, generando con este espacio al menos un lugar donde puedan poner en práctica sus saberes. Por ejemplo en esta obra el actor protagonista Diego Zamora, codirige con Jorge Prada todo el montaje.

Con esta obra se empieza a denotar claramente la fuerte influencia del expresionismo alemán en su puesta en escena, aunque utilizan tonos saturados y cálidos como el rojo o el amarillo, las sombras y la oscuridad marcan un gran fragmento del escenario. Por otro lado también se pueden destacar el uso de las sombras que toman presencia

en el espacio y que connotan peligro, zozobra, destacando lo lúgubre del espacio donde habita la protagonista.

La obra, no sólo se presentó en el escenario del Quimera, ya que al tener un buen recibimiento, sobre todo de la crítica, pudo desarrollarse en escenarios públicos, como fue el caso de la Biblioteca Virgilio Barco. Este hecho generó cierto impacto al equipo del Quimera, ya que se empezó a ver la posibilidad de participar en nuevos espacios y recopilar nuevos públicos. Lo interesante de la obra en cuestión, es que entretiene y denuncia de un punto de vista ciertamente equilibrado, lo cual se considera el camino actual para que el teatro independiente atraiga el público consumido por el teatro comercial y no sólo se quede en un teatro de denuncia.

#### **4.3.2. De Ausencias.**

*De Ausencias* es una obra teatral dirigida por Fernando Ospina, tiene una especial importancia para el mundo en general y para un país como Colombia en particular, debido a la difícil situación que el país ha vivido con las guerrillas, las organizaciones paramilitares y las consecuentes desapariciones de personas. En la obra se retrata de forma realista y a la vez metafórica la situación en la que se encuentran las personas que viven estas desapariciones. Lo hace además a través de dos planos; un primer plano en el que se ve a los personajes que están sufriendo la desaparición o pérdida de seres queridos y en el segundo plano, que es considerado como el metafórico o el onírico en varios casos, se puede observar lo que están viviendo esas personas desaparecidas.

Para recrear ambos planos y diferenciar uno del otro se recurren a técnicas lumínicas, a la forma en la que aparecen en escena los personajes, al sonido y en general la disposición formal de la escena.

La escenografía de esta obra es ciertamente interesante ya que tiene pocos elementos con los que juegan los creativos formando diferentes espacios y diferentes objetos. Uno de los ejemplos más evidentes de esto es el uso que hacían con unas



telas blancas, las cuales pasaban de ser un columpio, a ser unos muros de lamentos según interpretación del autor.

En esta obra en particular se destaca la actuación, la cual está ligada a una corriente más naturalista. Los momentos por los que atraviesan los personajes son muy angustiantes, son situaciones en la que cualquier persona puede perder el auto-control, los actores logran transmitir todo el sufrimiento y la desesperanza de un modo mesurado y nostálgico. La utilización de la luz es un factor fundamental en esta puesta en escena ya que está totalmente compuesta por la frialdad del azul que con las sábanas blancas pueden generar en el ambiente un tono grisáceo, lo cual deja en el imaginario colectivo del espectador, una sensación de un recuerdo negativo y nostálgico.

#### **4.3.3. Faustos.**

Otra obra bastante reconocida del Teatro Quimera es *Fausto*, escrita por el alemán von Goethe, la cual ha sido representada a nivel mundial por distintos directores también en el formato teatral. Este libro está dividido en dos partes. La primera parte fue publicada en 1808 y la segunda en 1832.

En la primera parte de la obra se introduce al personaje principal Fausto, quien está deseoso de obtener conocimiento. Al no poder, decide suicidarse pero acaba siendo incapaz. Es entonces cuando conoce al demonio llamado Mefistófeles. Este le hace un trato, servirle durante toda su vida a cambio de que Fausto le sirva a él tras su muerte. A pesar de que Goethe la escribió con la intención de que fuese leída y no representada, la obra Faustos ha tenido una gran cantidad de adaptaciones alrededor del mundo y a través de los años. Algunas son extremadamente fieles al texto original. Otras son muy lejanas a este, cambiando la obra de época, de contexto o incluso de personajes con los que finalmente transmiten la misma temática de la obra original: la relación entre el bien y el mal.

El Teatro Quimera, de Bogotá, se ha sumado a esta lista de grupos que han realizado su propia versión de este clásico literario. Jorge Prada es el encargado de su dirección y también de la interpretación del personaje protagonista. Sin embargo, el proyecto que él y su grupo han decidido sacar adelante supone una gran ambición de cara a su producción. La adaptación del Teatro Quimera no se limita tan solo a la adaptación del texto original sino que también remite a otro número de importantes obras literarias de las que se sirve para tratar la temática de Faustos desde perspectivas diferentes e innovadoras.

Creo que el problema comienza cuando uno, el público, en su cabecita descuadrada, comienza a hilvanar una cosa con la otra. Creo que es en ese momento cuando la virtud del proyecto (el ensamblaje de los distintos Faustos) se convierte en el principal problema. Porque si el grupo decidió tomar muchos referentes a partir de la misma historia, quiere decir que lo que ellos quieren contar no es “la historia de Fausto”, “la fábula de Fausto”, sino establecer una lectura transversal del mito a través de múltiples miradas y referentes. Digo entonces que es allí, en la dramaturgia de la puesta en escena, donde comienzan los problemas, puesto que no es muy clara la intención de todo el conjunto. Y en los últimos dos cuadros el proyecto se desdibuja. Como las siluetas iniciales. Pareciese como si, al final, el montaje estuviese aún por enfrentarse a decisiones finales. (Romero, 2017, P.131)

Es decir, el conjunto de la obra supone un reto intelectual para el público que asiste a verla, pues comprenden mejor el desarrollo si entienden las referencias literarias a las que se hace alusión a lo largo de la representación.

Más allá de la comprensión del montaje, un aspecto que llama bastante la atención del público desde el primer momento son varios elementos del decorado como las figuras irreconocibles que pueden vislumbrarse vagamente sobre el escenario al comenzar la obra. Esto puede suponer un arma de doble filo, pues capta el interés de la audiencia de una forma efectiva pero al mismo tiempo sube las expectativas hasta tal punto que pueden ser difíciles de alcanzar para una obra que está aún por definirse y formarse por completo.

Desde la concepción y creación de esta adaptación se han mantenido las posibilidades de forma muy abiertas, de forma que se daba pie a que se pudieran ir por muchas vías diferentes. Durante las primeras charlas el grupo teatral debatía

sobre las cosas que podían aparecer en la obra, sobre a qué otras obras literarias se podía hacer referencia y cómo representar a los personajes en esta nueva versión. De esta manera se mantiene una frescura en el proyecto que muchas veces no se encuentra en otras producciones. Al mismo tiempo, también puede suponer un problema. La gran cantidad de posibilidades que visionaron desde el principio todos los miembros del grupo teatral ha podido llevar a un problema de coherencia en cuanto a la temática, pues se puede percibir que trata el mismo tema que el texto original de Faustos, pero este acaba diluido por todas las demás referencias y temáticas literarias que interaccionan a lo largo de todo el montaje.

Consideramos que esta obra es muy pertinente para nuestro país, para nuestra gente, pues motiva reflexiones en torno a la ética, a los dilemas morales del hombre moderno frente a las circunstancias azarosas que se le presentan. Creemos que este relato es aleccionador, tiene elementos didácticos que posibilitan pensamientos y debates acerca del mundo actual. (Romero, 2017, P.131)

Una de las razones por las que esta obra ha sobrevivido con tanta fama durante todo este tiempo es por su resonancia en todos los aspectos de la sociedad, incluyendo la propia naturaleza humana. La corrupción, el pacto con el mal, una temática que se ve demasiado a menudo alrededor, a través de los medios o que se presencia en las propias vidas de las personas. La obra Faustos, así como esta representación adaptada, ofrecen un viaje introspectivo hacia la propia civilización, de forma que fácilmente se pueden ver claros paralelismos entre muchas de las situaciones de la obra y los sucesos que se repiten día tras día en la sociedad actual, no sólo colombiana sino mundial.

El hecho de que la naturaleza humana como tal y el funcionamiento de sus grupos sociales no se hayan alterado en gran medida a lo largo de los siglos situados entre la obra y la actualidad, ha permitido que una historia como la que relata Faustos tenga una impresionante cabida en la sociedad y que de esta forma la representación pueda servir de espejo en el cual verse reflejado.

A pesar de ser una obra aún en crecimiento y en formación, la versión del Teatro Quimera ofrece una gran experiencia a sus visitantes, realizando al mismo tiempo una actividad social que incita a la reflexión, al diálogo y al debate sobre muchos temas de gran importancia que ocupan las agendas de los ciudadanos de la actualidad.

Al igual que en *La noche del matador* hay una noción de expresionismo alemán que acompaña toda la obra, las escenas son oscuras e iluminadas con luces amarillas que generan grandes sombras en el espacio. En la *Propuesta del Quimera* la figura del protagonista que es en este caso Fausto, la interpretan tres actores diferentes dependiendo de su edad y de su situación, a pesar de este cambio, la coherencia interpretativa se mantiene, hay una línea argumental y de circunstancias que fueron marcadas en los intérpretes para que se entendiera el personaje. Además esta propuesta también evidencia el mundo interno del personaje protagonista, sus recuerdos, su muerte interna, la conquista del demonio sobre este. Es interesante porque en el *Quimera* más que intentar hacer una representación realista, juega con el sueño, y a pesar de mantener una línea verosímil, acomoda el espacio para intervenir con el mundo interno de este.

El color que se queda en el espectador principalmente de esta obra es el Rojo y el Amarillo, dando una sensación de un lugar siniestro. Los espacios son versátiles, se cambia de una escena otra tras un apagón, pero no queda en silencio, sino circulan por este los mismos actores, a la figura de acomodadores que dicen algo, lo cual no se puede escuchar, pero que parece ser que hablasen de sus propios problemas. La versatilidad de los actores en esta obra es fundamental, ya que cada uno de ellos juega roles diferentes.

Mefistófeles, es un personaje interpretado por Fernando Pautt, un actor que goza de reconocimiento en Colombia entre los círculos de las artes por su talento actoral. Este actor con el personaje de Mefistófeles, pasas de ser un hombre, a una bailarina, a un perro, y después el mismo Fausto, da códigos al espectador los cuales son aceptados en una primera instancia ya que su construcción es completa. Lo mismo sucede con

los demás personajes, ya que esta obra cuenta con ocho actores que parecen ser veinticuatro por la cantidad de personajes.

Una de las huellas que se pueden encontrar en el Teatro Quimera es el uso de la música, aunque si bien no es un teatro que se reconozca por ser musical es verdad que la implementación de este recurso se ha visto incrementando a lo largo de sus creaciones. En Fausto podría asegurarse que es la primera obra que presentan, la cual se pueden reconocer en mayor medida sus canciones originales, las cuales son inspiradas en las mismas vivencias de los protagonistas. Una de las canciones más emblemáticas de la obra, puede ser aquella que es suscitada por los tres faustos: “El dolor te tejió un manto, en el que voy a envolvarte, la vida te causa espanto, no te sonrío la muerte, deja, deja que sea así, porque al besar, hace así, quiere mi boca atraerte.” (Teatro Quimera, 2008), la cual se va mezclando con un poema que sufre el protagonista “¿Quién soy?, no sé, ciego voy sin por la noche ver, habito lo que soy ajeno a mi propio ser, ¿Soy yo?, no lo sé.” (Teatro Quimera, 2008). Estas canciones pueden perdurar en el espectador y evocan muerte.

Después de esta obra, *De Mancuspías y Otros Juegos* (2015) es la siguiente que introducirá más musical, de la cual se hablará posteriormente, y después de esta, una de las últimas creaciones del director, la ya mencionada *El Labrador del más aire*, se le puede considerar perteneciente fiel al género del musical, ya que cada acción dramática va a estar acompañada finalmente por una canción, además del hecho que los diálogos suenan algo musicalizados ya que en la representación se optó por el diálogo en verso.

#### **4.3.4. De Mancuspías y Otros Juegos.**

Se han realizado numerosas adaptaciones de muchas de las obras más famosas de Julio Cortázar. Entre ellas se evidencia una realizada por la actriz y dramaturga argentina Natalia Villamil sobre *Rayuela*. La adaptación teatral de Villamil recibe el nombre de *Noemas*. La obra está coescrita por Cintia Miraglia. Lo que hacen ambas

autoras con esta transposición no es adaptar la novela de Julio Cortázar con exactamente los mismos personajes y situaciones, sino que absorben más bien las sensaciones transmitidas en la novela, adaptan algunas de las situaciones al nuevo contexto de la obra de teatro, y los personajes están inspirados en los del libro. Además, incluyen al autor de la novela en la propia obra, ya que en la obra teatral el protagonista recibe el nombre de Julio, a diferencia de Oliveira en el libro.

Villamil comenta:

El disparador hacia una nueva estructura de ficción creada para que los personajes y situaciones se desplieguen desde un nuevo engranaje particular. Como criterio temático se resalta la búsqueda incansable de algo que no se sabe. La insatisfacción. El desencuentro amoroso, el rodeo en torno al deseo del otro, y así volver a empezar del cielo a la tierra, de la tierra al cielo... inagotable recorrido de los que juegan al amor. (La poesía alcanza para todos, s.d.)

Es decir, no traicionan los temas principales de la obra, sino que tan solo los adaptan y actualizan en nuevas situaciones. Es lo que algunos académicos reconocen como una de las múltiples formas de transposición. La obra mantiene el argumento en el que tres personajes viven bajo una constante insatisfacción y desilusión en sus vidas, descontentos con sus trabajos, y dichas insatisfacciones individuales se van entrelazando a lo largo de la obra.

En la versión del Teatro Quimera, resalta el juego, incluso después del visionado de la obra puede quedar esa imagen de un juego de niños. La creación ha sido colectiva, quiere decir que todos los actores de planta han partido desde cero, creando imágenes que transmitieran sensaciones. Cada persona que conformaba el grupo del Quimera escogía textos de Cortázar, ya fueran de sus novelas, de sus cuentos, de sus poesías, y los colocaban en común, había una sinergia intelectual en la creación ya que el director transmitía claramente su visión.

La obra es presentada a través de diferentes cuadros, donde las historias cortas empezaban y terminaban mientras que las más largas no, empezaban en un cuadro y cambiaban a otras y después volvían. Este tipo de montaje se asimila a la lectura, uno de los aspectos que resalta la obra, ya que en todo momento hace referencia a esta.

Al decirse que se asemeja a la lectura es precisamente porque un espectador abre un libro de una novela y en la mayoría de los casos interrumpe la lectura después de ciertas páginas hasta que decide regresar, mientras que los cuentos, los relatos y las poesías, se suelen leer en un mismo momento.

La obra está ligada en todas las situaciones a lo onírico, esto es posible también por el autor que se trata, ya que Julio Cortázar emplea en sus historias una narración que se asimila a esto.

Siempre he tenido la impresión de que leer un cuento de JC era meterse en un sueño. Porque la misma estructura del cuento tenía la lógica de un sueño. En ese sentido uno puede leer un cuento de Cortázar que empieza con escenas cotidianas y luego abruptamente se interpone un absurdo para nuestra consciencia. Sin embargo fue Freud el que nos enseñó que el sueño no es absurdo sino que tiene coherencia, una coherencia que a veces desconocemos pero sin embargo subyace al mismo. Mediante los procesos de condensación y de desplazamiento esa coherencia se nos escapa. (Bosh, 13 de diciembre de 2016)

En este montaje se intenta una sincronía intelectual con el autor ya fallecido y el director, siendo un modo de adaptación utilizado en varias ocasiones. Con respecto a los colores la obra remite al azul claro, ya que en su escenografía en uno de sus cuadros hay una pared que es un cielo.

La construcción escenográfica de esta obra tiene una fuerte influencia del surrealismo, lo cual se verá posteriormente, y su composición en la escena es bastante minimalista en comparación a obras anteriores del mismo teatro. Juega mucho la idea del cuadro, un cuadro dentro de otro cuadro incluso en la misma escena, incluso se pueden encontrar en una misma escenografía cuadros de diferentes cuentos que van interviniendo en la obra alternativamente.

Con respecto a esto, también se generan imágenes que pueden ser fotografiables componiendo unas fotografías que remitirán a vanguardias artísticas anteriores.

## **Capítulo 5. Creación del proyecto: De Representaciones y Realidades.**

Después de concretar los espacios elegidos para formar parte de la propuesta de serie documental planteada y de determinar las razones de la elección siempre con el foco puesto en tres puntos fundamentales, lo social, lo artesanal y lo sutil, se puede dar lugar a la construcción del proyecto. En principio se hará hincapié en el capítulo uno ya que será el que funcione como apertura y el que marcará ciertamente una autoría y una estética que conservarán los demás capítulos a pesar de sus diferencias entre sí como espacios teatrales y culturales.

Es importante también reconocer la importancia que los documentales seriados están adquiriendo en la actualidad y es una de las maneras más utilizadas en los últimos años por realizadores audiovisuales para exponerse al mundo profesional, ya que si bien el documental es un producto que puede generar reconocible consumo en los espectadores, lo cierto es que se pueden hacer muy buenos documentales con presupuestos no muy altos. Así mismo se pueden optar por diferentes medios de distribución y al hablar también de la realidad puede generar interés para más medios de distribución.

### **5.1. Documentales seriados.**

Cuando se refiere sobre los documentales seriados se acerca a un término que se está popularizando sobre todo en los último años y es la docuserie, como su nombre



lo indica, aquellas series que sus temporadas están construidas por documentales, ya sea unitarias, de manera antológica o con una trama determinada.

Estas series de documentales podrían encontrarse en canales como *History Channel*, *Discovery Channel* o *National Geographic*, y aunque funcionaban siempre remetían a temas similares, paisajes, historia, vida salvaje. La llegada de las plataformas streaming y el gran apogeo que han traído consigo, ha permitido la superproducción de contenidos audiovisuales, donde se ha dado también lugar a varios documentales en series.

Los temas de las series se han ampliado potencialmente, pudiendo ser una serie documentada, la historia real de una persona, como la mafia del negocio alimenticio, *Making a murderer* (2015) y *Rotten* (2018) respectivamente. El interés por este tipo de formato ha incrementado considerablemente prestándose las plataformas a invertir dinero para este tipo de formatos.

Incluso en los países de habla hispana se ha promovido este tipo de formatos por ejemplo *Netflix* invirtió de su presupuesto en la serie *Cuando conocí al Chapo* (2017), protagonizada por Kate del Castillo, la actriz mexicana que relata la historia en la que se encontró con el narcotraficante el Chapo Guzmán, así mismo *Amazon* ha invertido en España para realizar su primer producto original para la plataforma y resulta ser una docuserie titulada *Six Dreams*, la cual se enfocará el mundo futbolístico.

Aunque hay varias producciones de series de documentales, son aún accesibles por lo que apostar por una realización como tal resulta innovador. Para la serie propuesta en este Proyecto de Grado, se puede afirmar que no se ha estrenado al público general una serie de documentales sobre diferentes espacios teatrales, por lo que se encuentra un material de exploración sobre el teatro colombiano. Esto puede ser interesante para el ministerio de cultura del país, y también para diferentes multi-plataformas.

## **5.2. Un producto poético y comercial.**

Es más usual encontrar productos poéticos que a la vez han sido comerciales en la industria dentro de las películas de ficción que en las películas documentales. Un claro ejemplo es la película de 1971 *La Naranja Mecánica*, de Stanley Kubrick, basada en el libro homónimo de Anthony Burgess de 1962. En la película se muestra a un grupo de delincuentes en las calles de un Londres distópico futurista. La banda es liderada por Alex DeLarge, un joven que desobedece a sus padres y se dedica a robar y agredir con sus amigos. Alex es detenido finalmente y sometido a experimentos que buscan eliminar por completo cualquier tipo de conducta antisocial en las personas.

Al darse cuenta de que sería imposible enseñar el idioma a los espectadores en un corto espacio de tiempo, Stanley Kubrick retuvo suficiente del lenguaje para crear un efecto desconocido, pero no tanto como para confundir a sus espectadores. También simplifica el lenguaje y depende en gran medida del inglés estándar de los interlocutores de Alex. (McDougal, Andrew, 2003, p.13).

Al ser una adaptación de una novela compleja con un lenguaje muy propio incluso en el sentido literal de la palabra, al contener palabras que usan los personajes en la obra pero que no existen en la realidad, Stanley Kubrick tuvo que ingeniárselas para crear la misma sensación en el espectador con el lenguaje cinematográfico, sirviéndose de unas actuaciones extravagantes, unos planos controvertidos y un montaje fuera de lo común, además de un guión impregnado de la esencia de la obra original en cuanto al mensaje principal, aunque haya habido críticas con respecto a los cambios que Kubrick realizó que cambian parte del significado de la historia de Burgess.

Igual que con el idioma propio que usan los personajes de la historia, en la película Kubrick tuvo una especial atención en conservar un equilibrio entre lo desconocido para el público y lo conocido o familiar. De esta manera es como consiguió realizar una película fuera de lo común con un lenguaje cinematográfico único que se hace en ocasiones difícil de ver, pero que al mismo tiempo tenía la suficiente cantidad de elementos cinematográficos con los que el público ya estaba familiarizado de forma que eran capaces de soportar una película con temáticas duras y explícitas. A pesar de que la película esté ambientada en un futuro distópico, la crudeza de las escenas de la película de Kubrick muestra un realismo que es lo que resulta chocante para los

espectadores, siendo una de las razones por las que el proyecto no tardó en encontrar polémica entre ciertos sectores del público, de la crítica e incluso de altos cargos de la sociedad.

La polémica es una de las cosas que tanto el libro como la película buscaban de forma consciente, aunque cada uno de forma distinta. Kubrick hace una crítica directa a muchos aspectos que forman la sociedad, desde el concepto de la criminalidad a la psicología, al castigo y otros campos que definen la civilización humana. Al mismo tiempo, la iconicidad de la imagen de la película, además de su argumento y el uso de elementos cinematográficos tradicionales y familiares para el público, hicieron que la película fuera fácilmente comerciable y consiguiera la atracción del público y gran parte de la crítica, convirtiéndose en una de las películas más conocidas de la historia del cine hasta nuestros días. Pocas películas han conseguido un status similar combinando elementos tan poéticos, complejos y controvertidos en la imagen, los diálogos, en el tema tratado e incluso en la música y llegar a la vez a ser una película tan popular como cualquier otra película convencional.

Los puntos de vista que *Una Naranja Mecánica* presentó "violencia por sí misma" y "no tenían moral" también fueron temas importantes en la controversia de los EE. UU. Y en ese orden. Los primeros comentarios negativos fueron sobre las representaciones de la violencia. La reseña de Sarris en *The Village Voice* en diciembre de 1971 describe *Una Naranja Mecánica* como una "fantasía futurista indolora, sin derramamiento de sangre y en última instancia sin sentido". (McDougal, Andrew, 2003, p.39).

Como se ha comentado, el éxito de la película nunca ha estado exento de críticas negativas concerniendo específicamente a los temas controvertidos que trata el largometraje. Pero al mismo tiempo es la excentricidad poética de la película y su originalidad en el lenguaje lo que ha acaparado la atención del público tanto para bien como para mal, proporcionándole la popularidad propia de una película comercial estándar.

Todo esto en cuanto a las películas de ficción y su relación entre lo poético y lo comercial, pero, ¿qué pasa con el documental?

Como se ha comentado anteriormente, encontramos ejemplos en la película de la bailarina Pina Bausch, la película documental dirigida por Wim Wenders. Dicho documental obtuvo ingresos económicos notables mientras que al mismo tiempo contenía un lenguaje visual y narrativo único, tratando además un tema muy específico, la vida de una bailarina que muchos del público generalista ni siquiera conocían hasta la aparición del documental.

Unos de los documentales más comerciales de las últimas décadas son títulos como *The Filth and the Fury* o *Requiem for Detroit*, ambos de Julien Temple. También han tenido una gran acogida otros como *Spellbound* o *Fahrenheit 9/11*. A pesar del éxito que siguen teniendo muchos documentales, aún hay una separación importante entre lo poético y lo comercial, siendo lo ideal la combinación de ambos para conseguir proyectos más completos artísticamente.

### **5.3. De la Dramaturgia al Guión Documental.**

Tanto el teatro, como la ficción, como el documental comienzan en la palabra, esto qué quiere decir, que cada producción que desee llevarse a cabo debe tener como base un guión. La diferencia en cada dispositivo es que el guión aunque sea la base tiene ciertas diferencias entre sí, el guión de la dramaturgia se caracteriza por guiarse la acción a través del diálogo, destacando el diálogo sobre las acotaciones o descripciones. Por el contrario el guión literario, el propio de la ficción, describe la imagen, y la acción dramática puede llevarse a cabo por la imagen y por el diálogo, habiendo normalmente un equilibrio, una proporción entre ambos. Pero qué sucede cuándo se habla del guión documental, ya que a diferencia de la ficción se va a guionizar escenas de las cuales no se tendrá el control total.

El guión documental tiene en esencia la misma función que el literario: proporcionar una estructura al equipo que va a encargarse de la producción, dar un punto de partida y un final. La principal diferencia viene dada por la manera en la que se lleva a cabo la realización del proyecto, ya que mientras en una película de ficción requiere

para su producción que las acciones, personajes y diálogos estén bien especificados como si de un libro se tratase, en una película documental el realizador se puede permitir tener un guión que deja mayor espacio para imprevistos.

Aun así, se puede elegir entre tener un guión completamente cerrado o abierto, siempre dejando espacio a los posibles cambios que puedan surgir. El director de documentales tiene claro que el guión de la película nunca va a estar totalmente terminado hasta que se cierre de forma definitiva la fase de postproducción con el final de la parte del montaje de la película.

Las nuevas modalidades transmiten una nueva perspectiva sobre la realidad. Gradualmente, la naturaleza convencional de este modo de representación se torna cada vez más aparente: la conciencia de las normas y convenciones a las que se adhiere un texto determinado empiezan a empañar la ventana que da a la realidad. Entonces está próximo el momento de la llegada de una nueva modalidad de representación. (Nichols, 1991).

Uno de los autores más conocidos por estudiar el formato documental es Bill Nichols, famoso por clasificar los tipos de documentales en varias categorías como el observacional, el poético, el interactivo o el reflexivo. A la hora de realizar un guión documental, el realizador ya tiene claro qué tipo de documental quiere hacer, aunque eso pueda cambiar y variar a lo largo del período de producción. Al saber en qué tipo de documental encaja su proyecto, el director tiene una mejor idea de cómo enfocarlo desde el guión, sabrá si necesita una voz over que narre los acontecimientos que suceden, si necesita aparecer él mismo en pantalla interactuando con los personajes que aparecen o si necesita un tipo de montaje concreto cuando llega el momento de la postproducción. Y aunque el formato documental está muy estudiado por autores como Bill Nichols, los géneros se están mezclando este sí hasta el punto en el que pueden estar a punto de surgir nuevos tipos de documentales que no se adhieren necesariamente a la clasificación hecha por ejemplo por el propio Nichols.

Cuando el realizador comienza el guión de un documental debe tener muy claro como punto de partida el tema, y eso le dará los espacios físicos en los que necesite grabar y el tipo de personajes que van a salir en la película. Una vez escogido el tema, se

procede a un período de investigación donde el realizador trata de convertirse en prácticamente un experto en la materia que va a documentar y elige si va a dar su opinión al respecto o si trata de hacer un documental basado en la completa objetividad. Cuando todos esos elementos los tiene claros, es cuando se decide los lugares físicos a los que se va a asistir para documentarlos y los personajes que habitan en ellos o que van a aparecer, contactando así con cada uno de ellos para filmarles. Todo este proceso es lo que inevitablemente da lugar a cambios en el guión debido a imprevistos o a cosas que eran imposibles de predecir en cuanto al lugar de rodaje o de las personas filmadas, o incluso por nuevos descubrimientos que surgen a lo largo de la investigación o del rodaje y que obligan a plantear escenas concretas de otra manera, y en algunos casos muy concretos puede que incluso obligue a replantear todo el documental desde un punto de vista distinto o una modalidad distinta.

El desarrollo de la técnica narrativa documental ha abierto camino a la ficción cinematográfica y los aprendices de directores de esta clase de obras, al descubrir lo que es auténtico y orientador en los documentales -tanto en la vida como en los actores-, adquieren confianza suficiente para improvisar y hacer uso de la espontaneidad de los finales abiertos. (Rabiger, 1987, p.8).

Las formas de escribir guiones de distintos formatos y géneros se han retroalimentado de forma continua. El intercambio de guionistas y directores entre el mundo documental y el mundo de las películas de ficción ha provocado que algunas de las técnicas empleadas en el guión documental sean trasladadas al guión de ficción, dejando espacios suficientes para la improvisación, sin atarse de forma tan estricta al guión literario. Un caso puede ser el del director Todd Phillips (*War Dogs*), quien comenzó realizando documentales de los que aprendió a narrar historias, con guiones relativamente cerrados pero dejando espacio para los imprevistos, algo que el director busca conscientemente, manteniendo un delicado equilibrio entre una buena planificación desde el guión hasta la realización de la película y un espacio para una sana improvisación no solo para los actores sino también para el resto del equipo. Esto de alguna forma encuentra su camino en el resultado final de las películas,

dotándolas de un cierto realismo que es propio del documental.

También pasa justo lo contrario, la influencia directa de los guiones literarios de ficción a los guiones de documentales, sobre todo debido a la cantidad de contenidos y de plataformas que coexisten en el siglo veintiuno. La convivencia de una gran cantidad de formatos provoca que se mezclen entre sí, hasta el punto en el que se empiezan a planificar documentales que desde el guión se plantean casi como si fueran películas o, en algunos casos, incluso series. Para ello tienen muy en cuenta el tipo de personajes a los que van a seguir y cuál va a ser el arco dramático de estos, planteándolo de una manera muy similar a la ficción. Para ello, las tareas de investigación y planificación se hacen mucho más extensivas y estrictas.

La gente supone normalmente que los documentales son “objetivos” porque con frecuencia presentan puntos de vista opuestos. Este tipo de equilibrio hace que el relato documental sea un examen sin prejuicios de los acontecimientos y de los personajes en cuestión. Esta es una táctica heredada del periodismo, pues sirve para minimizar los peligros y las responsabilidades que podrían recaer sobre las empresas periodísticas. (Rabiger, 1987, p.13).

Aunque no todos los documentales llegan a ser objetivos, la objetividad sí que es uno de los recursos más identificables de los guiones documentales, siendo prácticamente como artículos periodísticos que después durante la filmación pueden sufrir cambios según los eventos que tengan lugar. Es por eso que son muchos los distintos ámbitos que se influyen entre sí y se retroalimentan hasta el punto de que cada vez resulta más complicado hablar de una única forma de hacer las cosas.

Aunque el presente proyecto de Grado expone una serie de documentales sobre teatros al guion al que va a acudir es sin duda el guion documental, ya que será la creación de un formato audiovisual. Esto no quiere decir que la dramaturgia se deje olvidada, al contrario, en cada capítulo las obras en papel creadas por los espacios o grupos teatrales tendrán un estudio exclusivo porque cimentan las bases de cada lugar, siendo la base desde la que partirá la creación.

#### **5.4. Pensando la imagen.**

Cuando se piensa en un grupo teatral que se conoce, es inevitable asociarlo a algún parámetro que se haya presenciado, ya que hay unas huellas autorales que se percibirán en sus creaciones. Del mismo modo pasa con el Teatro Quimera, que al igual que el animal mitológico que han escogido como parte de su nombre, su identidad, se caracterizan por la fragmentación.

Otro de los aspectos más destacables del Teatro Quimera es sin duda la composición de los espacios, su versatilidad. Como se había mencionado, el mundo audiovisual ofrece posibilidades de cambio de espacio que en el mundo teatral suelen ser más difíciles, sin embargo el espacio teatral en cuestión, no lo ve como un problema y con imaginación y objetos que en una escena son una cosa y en otra escena otra, pueden exponer más espacios que las obras más cotidianas.

En el teatro actual, en el comercial, como en el independiente y el público, los argumentos suelen transcurrir en un solo escenario inamovible, o que si se cambia de espacio sean tres o cuatro. Esto también porque un espacio nuevo va a necesitar la intervención de un presupuesto destinado para ello. En el teatro comercial se puede adquirir fácilmente ya que en taquilla recibirán las inversiones, en el teatro público el mismo estado dispone de los recursos necesarios, pero en el teatro independiente la ecuación cambia y más cuando se habla del teatro independiente de un país como Colombia.

El mantener un teatro alternativo en Colombia supone cada vez más esfuerzos, puesto que en parte se mantiene con ayudas del teatro, ya que como se ha explicado no hay un público consolidado para este tipo de teatro, en parte debido al teatro comercial que mal acostumbra al público sólo brindándoles diversión sin aprendizaje, y en parte por culpa del mismo teatro independiente que en muchos casos brinda un mensaje sin entretenimiento.

El teatro independiente en la actualidad colombiana es un teatro de nicho, por eso debe valerse de la imaginación para recrear con recursos limitados espacios idóneos. A pesar que en el Teatro Quimera existen actores que podrían hacer una obra sólo



con la interpretación, no se busca ir hacia un teatro pobre como planteaba Grotowsky, aquel teatro que prescinde del espacio y destaca el trabajo del actor. Aunque si bien estas nociones están fundamentadas en realidades de la interpretación, lo cierto es que el Quimera quiere ofrecer una experiencia completa.

A través de la experiencia práctica he tratado de contestar las preguntas que me he planteado. ¿Qué es el teatro? ¿Por qué es único? ¿Qué puede hacer que la televisión y el cine no pueden? Dos concepciones concretas se cristalizaron: el teatro pobre y la representación como un acto de transgresión. Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin 4 efectos de sonido, etc. (Grotowsky, 1965).

Esta percepción del director teatral es totalmente válida porque refuerza la comunicación que se mencionaba anteriormente entre actor y espectador, sin embargo el Quimera quiere trabajar con la imagen, actores potentes y colores que se queden instalados en la imaginación, quiere construir en diferentes obras de teatro una percepción clara, una huella que las diferencie de las otras obras que presentan, que cada representación que montan en un escenario tenga su propia identidad.

#### **5.4.1. Propuesta de contenido.**

Como se ha expuesto con anterioridad el contenido de la serie serán ocho teatros colombianos, los cuales han sido escogidos bajo varios criterios los cuales compondrán el proyecto. Pero dentro de cada capítulo, cuál será el verdadero contenido.

Es muy importante que la serie refleje la identidad de cada teatro y que esta a la vez coincida con la identidad del teatro colombiano que el autor reconoce, esa identidad que continúa en formación pero que tiene un concreto camino establecido.

Lo social es uno de los aspectos más importantes. Esto porque Colombia es sin duda un país con muchos recursos, sin embargo está a la sombra de la corrupción, lo cual se da gracias también a la ignorancia la cual se ha mantenido conscientemente por aquellas familias que han mantenido en los últimos cien años el poder del país. Por

eso es importante que el teatro sea el espejo de la sociedad, pero también es importante que este espejo no sea tan directo, sino que esté escondido detrás de risas y entretenimiento, esto con el único fin de atraer más espectadores.

El documental conservará estas denuncias sociales, ya que las obras están completamente teñidas de estas. Se hará hincapié sobre la escenografía y la creatividad, también la elaboración de los vestuarios, por medio de las obras se resaltarán los espacios.

No se hará hincapié en la historia del teatro, ya que se quiere alejar de los documentales históricos, quiere hacerse un documental visual que sea a la vez entretenido para los espectadores. Como es un documental poético no habrá un argumento establecido, será construido a través de la forma.

También llevará música que lo acompañe, la cual se escogerá también dependiendo del espacio específico.

#### **5.4.2. Propuesta estética de la serie documental.**

La estética es lo que predominará en la serie documental. Todos sus capítulos evidenciarán lo artesanal de los espacios. Esto se conseguirá a través de la captura de las escenografías, los bastidores, las telas de los vestuarios, el movimiento de los espacios, los cuales en todos los teatros se evidencia el trabajo de sus grupos.

Por otro lado resaltará el color. Los colores que se elijan y destaquen dependerán de cada teatro. En el Teatro Quimera, el capítulo uno, hay una clara diferenciación entre dos colores predominantes evidentes en obras opuestas y que no intervienen entre sí. Por ejemplo en Faustos y en la Noche del Matador el color rojo y los cálidos en general son predominantes, mientras que los fríos como el azul están completamente ausentes. Del mismo modo sucede con Mancuspías y Otros Juegos, y De Ausencias, que son obras mucho más nostálgicas, donde predominan los grises y los azules, y la calidez no está presente.

El documental visualmente puede acercarse al videoclip, donde las imágenes se aprovecharán en un sentido especial.

El negro en todos los capítulos compondrá un lugar importante. Esto frente a la premisa de Brooks del Espacio vacío. Los fondos de la imagen en su mayoría serán el negro, para conservar el sentido de teatralidad.

#### **5.4.2.1. Las vanguardias artísticas.**

En medio de una época convulsa como fue gran parte del siglo veinte, comenzaron a surgir formas artísticas que se alejaban de lo convencional para reflejar el estado de las cosas en los años que vieron el nacimiento de los sistemas totalitarios, los graves problemas económicos producidos por la recesión tras la Gran Depresión de 1929. Todo esto desembocaría en la Segunda Guerra Mundial.

La gran cantidad de sucesos que tuvieron lugar en unas pocas décadas durante la primera mitad del siglo XX, tuvo como consecuencia una salida de forma creativa a través de nuevas expresiones artísticas, cada una permitiendo un tipo de expresión u otro que podían ser muy útiles para lo que cada artista quería reflejar, ya fuera a través de la escritura, de la pintura, de la música, de la fotografía o del cine.

Uno de los movimientos más reconocidos dentro de las vanguardias es el llamado expresionismo, el cual huye totalmente de lo que asentó el impresionismo. Propone recrear los dramas propios de la vida diaria de las personas a través de novelas por ejemplo mientras que se busca reflejar los miedos naturales del hombre, alejándose así de la necesidad de incorporar una estética que se considerase como bella. Por otro lado, encontramos el cubismo, muy famoso y reconocido principalmente por ser un movimiento artístico capaz de recrear figuras combinando otras que en un principio parecen imposibles de conectar. Fueron maestros en este movimiento en el campo de la pintura artistas como Pablo Picasso y Georges Braquet, quienes se considera que fueron los que comenzaron el movimiento inspirando a toda una generación de artistas cubistas. También se encuentran numerosos casos de cubismo en otros ámbitos

artísticos como es la poesía, donde se recurre normalmente a la técnica del caligrama. En el caso del surrealismo se encuentra a André Breton como principal exponente. Breton tuvo mucha influencia por parte de las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud, de quien adquirió la idea para explorar el inconsciente humano y reflejarlo así a través del arte, yendo aún más allá del realismo para alcanzar lo irreal y lo imaginario, haciendo un gran uso al mismo tiempo del humor negro para de esa manera huir del sentimentalismo que plantaban otros movimientos artísticos vanguardistas.

Manuel Maples Arce fue uno de los representantes más reconocidos de otra de las vanguardias que han marcado un antes y un después en la historia universal del arte: el estridentismo. Este movimiento artístico consistía principalmente en un rechazo absoluto por lo convencional y lo tradicional, rompiendo así todos los moldes con un uso también del humor negro, de lo irreverente y de la rebeldía.

Las vanguardias artísticas juegan un papel fundamental en la creación de la serie, especialmente porque los teatros que se han escogidos se ven influenciados de un modo evidente por estas. Incluso el teatro del país, el que lo representa como tal puede ligarse a esta postura de revolución, donde están siempre a la atención de nuevas propuestas que rompan con lo que el pueblo colombiano ya tiene establecido. El teatro colombiano es un teatro rebelde, un teatro que tiene una función y es culturizar a la misma sociedad que lo rodea, y esta idea mantendrá vivo aunque no necesariamente optimista todos los espacios culturales.

#### **5.5. De la idea a la ejecución: la producción.**

En la producción de la serie documental de representaciones y realidades se encuentra con un concreto acontecimiento. En primer lugar que como los capítulos están conformados por teatros, y los teatros por obras teatrales, no se tiene acceso vivo a todas las representaciones que han realizado los espacios. Puede accederse también a través de imágenes de archivo. Sin embargo en Colombia, sobre todo desde los años cincuenta a la puerta del siglo veintiuno, como la lucha del teatro con

la televisión estaba casi declarada, la mayoría de espacios se rehusaban a la grabación de las obras.

Esta decisión sin duda ha afectado también al estudio del teatro en el país, ya que el acceso a los materiales es mucho más exclusivo. No obstante, teniendo en cuenta que el documental, no es un documental histórico como tal, ya que no quiere mostrar la historia, sino en realidad quiere resaltar la contemporaneidad y la importancia de esta, se recrearán con los mismos actores, obras y personajes fundamentales.

La unión de los teatros alternativos en Colombia es evidente, porque todos tienen un motivo común, por lo cual se cuenta con el acceso a todos los teatros elegidos y a todos los grupos teatrales para realizar cada capítulo en específico.

Teniendo en cuenta que se comienza con el teatro Quimera, se tomarán las obras más emblemáticas mencionadas con anterioridad, *La noche del Matador*, *Faustos*, *De Mancuspías y otros Juegos*, *De Ausencias*. Con el apoyo del grupo se retoman ciertos momentos de cada una de ellas.

La serie documental rompe con la caja del teatro, así el documental da una sensación más audiovisual, esto se va a lograr con la inmersión de la cámara, los planos detalles, y la alternancia entre personajes e incluso obras.

Para la serie documental se realizarán las entrevistas pertinentes a los creadores y quienes componen el grupo teatral. Habrán voces narradoras, las cuales precisamente serán las de sus creadores, pero no comentando la historia del teatro sino se utilizará aquellos momentos en los que se connote algo más profundo, más emocional. Y la imagen y el texto siempre connotarán lo social desde la sutilidad, y lo artesanal.

La producción de cada capítulo se recorta a Colombia, por lo cual es importante la presencia del autor en el país para la elaboración de los demás capítulos. Para el primero, ya se han obtenido las imágenes necesarias para la elaboración del primero.

El primer capítulo va a ser también material de venta para poder conseguir un presupuesto para la elaboración de los otros, por lo cual se mostrará el material a diferentes interesados culturales en Colombia específicamente.

Para la creación del capítulo uno, hubo un paralelo con la creación de una obra convencional del Teatro Quimera, la creación colectiva. Todo el equipo trabaja en pro de la conclusión de un producto que es sobre ellos y para ellos, ya que hoy en día, está creciendo la consciencia que el audiovisual puede ser el medio de propagación para que el teatro en Colombia se dé a conocer.

## **Conclusiones**

La intención definitiva de este proyecto es promover la cultura de Colombia a través de una de las herramientas que un país puede aprovechar: el teatro. Para ello se servirá de una plataforma audiovisual que se adapta mucho mejor en la actualidad a los gustos y costumbres del público generalista, consumidor en gran parte de productos televisivos y audiovisuales. Así se accederá de manera más fácil a este tipo de público para hacerle llegar y hacerle conocer uno de los medios narrativos y de entretenimiento más antiguos de la historia.

El teatro en Colombia siempre ha encontrado a un público fiel, pero nunca ha sido el suficiente para que se le considere como un igual entre los demás medios competidores en la industria del entretenimiento del país. La razón es sencillamente la falta de interés del público, causada por una falta de cultura generalizada y también por un teatro que en sí no ha sabido conectar con un público con potencial para admirar el arte de la teatralidad e incluso para crearlo.

Un documental que se distribuya entre las plataformas streaming puede ser un vehículo de gran utilidad hacia personas que ni siquiera se han planteado alguna vez ver una obra de teatro. Dichas plataformas de streaming están cada vez más en auge y se encuentran cada vez en un mayor número de hogares, no solo en Colombia, sino

en Latinoamérica y de forma internacional. Aprovechando el gran impulso de estas plataformas, se pueden usar de escaparate para promover la cultura de Colombia, concretamente a través del teatro, no solo dentro del propio país sino también alrededor del mundo. Así, se distribuiría una mejor imagen y, por lo tanto, una mayor presencia de la cultura colombiana en la esfera internacional.

Al hablar del teatro a través de la modalidad del documental obliga a reflexionar entre las similitudes entre ambos medios. Ambos son formas de narrar historias, y ambos necesitan de elementos estéticos, visuales y sonoros para que funcione. Cuentan con profesionales para cada uno de esos campos, de forma que se obtiene una calidad lo más buena posible en cada uno de ellos.

Al mismo tiempo, es fácil encontrar diferencias que resultan obvias en cuanto se observan ambas formas de narración. Una diferencia directa es la diferencia que tiene en cuanto a la cercanía con el público. El documental, al igual que la ficción, se separa del público teniendo como intermediaria a la pantalla, mientras que el teatro hace de alguna forma que las personas se sientan más involucradas creando un espacio más íntimo entre la obra y el público. Como se ha comentado en este trabajo, ambas formas de narración son igualmente válidas, teniendo cada una herramienta que la hacen muy útil a la hora de difundir mensajes.

Actualmente, la comodidad de la pantalla, ya sea la televisiva o la del computador, ha permitido que el espectador se aleje más de las salas de teatro hasta el punto de que para algunos ha caído totalmente en el olvido. Sin embargo, usar la propia herramienta de la pantalla puede ser algo muy útil para volver a devolverle al espectador la curiosidad y el ánimo necesarios para que se informe sobre la actividad teatral que puede estar habiendo, no solo en todo el país, sino a tan solo a unos metros de su casa.

Uno de los aspectos más importantes que se destacarán sobre el teatro serán las formas de lenguaje que existen dentro del medio como se ha explicado anteriormente: el lenguaje verbal y el lenguaje no verbal, o lo que es lo mismo, el lenguaje corporal,

muy usado y estudiado durante siglos por los autores teatrales y por los actores. A través de este documental se podrá dar a conocer al espectador medio aspectos complejos como esto que a la vez pueden resultar de gran interés y despertar ese deseo de saber más sobre este medio que a pesar de ser de los más antiguos, resulta a día de hoy novedoso para muchos de los pertenecientes al nuevo público del siglo XXI.

El propio lenguaje del documental permite fácilmente la reflexión sobre los temas más importantes del teatro ya que también es un medio narrativo visual que usa muchas de las mismas herramientas solo que de forma diferente, y es esta forma diferente precisamente la que permite presentar el teatro de una forma que las personas no están acostumbradas a ver, convirtiendo el teatro en algo mucho más familiar para un público del que gran parte no ha visitado nunca un teatro o hace tanto que ni lo recuerda.

Aun así, aunque las plataformas *streaming* están en auge actualmente, no son el único medio útil para distribuir un documental con intenciones que lleguen a la conciencia social y cultural. Los medios tradicionales que siempre se han solido usar para la distribución y, sobre todo, para dar a conocer un nuevo proyecto audiovisual siguen siendo de gran utilidad como son los concursos y demás escaparates dedicados exclusivamente a proyectos que entren dentro de un género y un formato específicos como puede ser el documental.

Por lo tanto, ninguna vía posible queda descartada para la difusión de este proyecto el cual lleva en sí una función difusora y educacional. El triunfo de un proyecto con estas características podría suponer no solo el éxito en el aspecto de dar a conocer el documental procedente de Colombia sino también podría resultar en la llegada del proyecto a plataformas de *streaming*, donde las personas al cargo también suelen estar atentas a posibles productos de interés en concursos de importancia y con reconocimiento.



Al fin y al cabo, este es un proyecto que pretende llegar a cuantas más personas, mejor, para así de esta manera cumplir con el propósito inicial y principal de promover la cultura del país a través del teatro. Para ello se debe ser muy consciente de la modalidad de documental en la que se va a realizar el proyecto, pues de escoger una modalidad que no sea tan adecuada para el tema elegido, podría fracasar en su intento de llegar a los espectadores a los que llegue el documental. Es por eso que se ha elegido la modalidad expositiva y la poética para realizar el documental sobre el teatro colombiano. La modalidad expositiva permite de forma directa y sencilla mostrar los elementos esenciales para que el espectador se convierta en un testigo más de las acciones y acontecimientos que se muestran en la película documental. Y en cuanto al modelo poético es elegido para acompañar al expositivo ya que de esta manera el documental adquiere una mayor fuerza emocional, jugando con las imágenes y realizando arreglos artísticos usando las herramientas tanto visuales como sonoras para de esta manera crear efectos, sensaciones e impresiones en la audiencia que sean más difíciles de olvidar tras el visionado del proyecto. De esta manera es como se puede llegar a la reflexión por parte del público que se pretende desde el principio con el planteamiento del tema de este documental sobre el teatro.

El espectador, además, podrá darse cuenta de la cantidad de similitudes que existen entre el teatro y los medios que más acostumbrados está a consumir como pueden ser la televisión y el cine. El tipo de categorías en las que se subdividen los distintos tipos de géneros y formatos de cada uno de los medios mencionados, así como las intenciones y objetivos detrás de cada uno de ellos, las similitudes y diferencias en la organización para hacerlos y en el lenguaje usado por cada género y formato. El papel de los distintos profesionales dentro del medio, la forma en la que el público consume cada tipo de producto y cómo esas diferentes formas de consumirlo condicionan la manera en la que el espectador percibe cada uno de los distintos proyectos.

Dicho todo esto, aunque el público necesite ser más consciente de su propia cultura y de la importancia del teatro en este aspecto, no todo es culpa de la audiencia, sino al

contrario, de la organización cultural del país y algunos de los proyectos teatrales. Esa es la principal razón por la que en el episodio piloto de la serie documental se tratará sobre el Teatro Quimera, ya que representa los valores que se quieren reflejar en el propio proyecto, valores en favor de la cultura y en favor de proyectos artísticos que rompan el molde de lo establecido y lo convencional, para así abrir nuevas puertas y nuevas posibilidades que pueden resultar muy útiles y necesarias no solo desde el punto de vista artístico o del entretenimiento, sino también desde un punto de vista social, político y cultural.

### Lista de Referencias Bibliográficas

- Casasola, C. (2014). *Más allá de la palabra*. Proyecto de graduación inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo. Disponible en:  
[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectorgraduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=2645](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2645)
- El tiempo. (8 de mayo de 2014). La casa del ritmo teatral celebra un aniversario más. La casa Teatrova cumple 20 años de trabajo en el centro de Bogotá. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13959657>
- Feldman, S. (1998). *Guion Argumental Guion Documental*. Barcelona: Gedisa, S.A
- Gombrich, E. (1997). *La Historia del Arte*. Nueva York: Phaidon Press Limited.
- Gonzalez, F. (1980). *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- Grupo Documental Colombia. (s.d.). *Historia del Documental en Colombia*. [Página Web] Recuperado el 27/09/2017 de <http://www.documentalcolombia.org/documental-en-colombia.html>
- Informe del Sistema Nacional de Cultura. (s.d.). *Establecimientos e instituciones. 8.13. Teatro. Colombia*. Disponible en: <https://www.oei.es/historico/cultura2/colombia/08c.htm>
- Jaramillo, M. Y Osorio, B. (2004). *El legado de Enrique Buenaventura*. Revista de Estudios Sociales, N° 17. Recuperado el 10 de Junio de 2018 de [https://www.researchgate.net/publication/28176707\\_El\\_legado\\_de\\_Enrique\\_Buenaventura](https://www.researchgate.net/publication/28176707_El_legado_de_Enrique_Buenaventura)
- La poesía alcanza para todos. (s.d.). *'Noemas', adaptación teatral de 'Rayuela', de Julio Cortázar*. [Posteo en Blog]: Disponible en:

<http://www.lapoesiaalcanza.com.ar/cine-y-teatro/3391-noemas-adaptacion-teatral-de-rayuela-de-julio-cortazar>

Lobo, V. (2013). El alma que baila. Proyecto de graduación inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectorgraduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=2450](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectorgraduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2450)

Madrid, L. (s.d). *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Centro Virtual Cervantes. España. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia\\_marquez/obra/teatro/diatriba.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/obra/teatro/diatriba.htm)

Martínez, G. (1979). *Hacia un teatro dialéctico*. Medellín: Lealon.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Paidós.

Orjuela, H. (1974). *Bibliografía del teatro colombiano*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

Prada, J. Ospina, F. (2008). *Teatro de Quimeras*. Bogotá: Fundación Teatro Quimera.

Prada, J. Ospina, F. (2017). *Teatro Quimera / 30 años*. Bogotá: Ministerio de cultura de Colombia.

Ubersfeld, A. (1993). *Semiótica Teatral*. Murcia: Ediciones Cátedra.

## **Bibliografía**

- Avendaño, P., Hernández, A. (2010). *La Dirección de Arte cinematográfica y Televisiva en Colombia*. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.
- Barsam, R. (1973). *Nonfiction film: a critical history*. New York: Dutton.
- Barthes, R. (1993) *La Aventura Semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Beardsley, M., Hospers, J. (2007) *Estética: Historia y Fundamentos* (9ª ed.). Madrid (España): Ediciones Cátedra.
- Bordwell, D. Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós ibérica
- Busquier, C. (2014). *Guión de documental. Apuntes teóricos*. Buenos aires: (s.e.)
- Casasola, C. (2014). *Más allá de la palabra*. Proyecto de graduación inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo. Disponible en:  
[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyctograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=2645](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyctograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2645)
- Cuesta, K. (2016). *El impacto del bullying en la educación secundaria colombiana*. Proyecto de graduación inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo. Disponible en:  
[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/catalogo\\_de\\_proyectos/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=3931](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3931)
- De Toro, F. (2008). *Semiótica Teatral: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

- Editorial Donostiarra: *Elementos Configurativos de la Composición*. (4ªed.). (2008)
- El tiempo. (8 de mayo de 2014). La casa del ritmo teatral celebra un aniversario más. La casa Teatrova cumple 20 años de trabajo en el centro de Bogotá. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13959657>
- Faguagaz, M. (2014). La dirección de Arte. Proyecto de graduación inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=2664](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2664)
- Feldman, S. (1998). *Guion Argumental Guion Documental*. Barcelona: Gedisa, S.A
- Field, S. (1996). *El manual del Guionista: Ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Editorial: Plot ediciones.
- Francés, M. (2003). *La producción de documentales en la era digital: modalidades, historia y multidifusión*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Freixa, M. Garriga, J y Yarza, J. (1982) *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte: Las Vanguardias del Siglo XIX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, S.A.
- Gombrich, E. (1997). *La Historia del Arte*. Nueva York: Phaidon Press Limited.
- Gonzalez, F. (1980). *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- Gonzalo, M. (2015). *La estética en los filmes de Wes Anderson*. Proyecto de graduación inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/catalogo\\_de\\_proyectos/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=3601](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_de_proyectos/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3601)
- Grupo Documental Colombia. (s.d.). *Historia del Documental en Colombia*. [Página Web] Recuperado el 27/09/2017 de <http://www.documentalcolombia.org/documental-en-colombia.html>
- Hernández, S. (2006). *Diseño de Producción y Dirección de Arte*. Buenos Aires: CIEVYC.
- Historia del documental. (s.d.). *Del cine a la televisión*. Disponible en: [http://catarina.udlap.mx/u\\_dl\\_a/tales/documentos/lco/zavala\\_c\\_d/capitulo4.pdf](http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/zavala_c_d/capitulo4.pdf)
- Informe del Sistema Nacional de Cultura. (s.d.). *Establecimientos e instituciones*. 8.13. Teatro. Colombia. Disponible en: <https://www.oei.es/historico/cultura2/colombia/08c.htm>
- Jaramillo, M. Y Osorio, B. (2004). *El legado de Enrique Buenaventura*. Revista de Estudios Sociales, N° 17. Recuperado el 10 de Junio de 2018 de [https://www.researchgate.net/publication/28176707\\_El\\_legado\\_de\\_Enrique\\_Buenaventura](https://www.researchgate.net/publication/28176707_El_legado_de_Enrique_Buenaventura)
- La poesía alcanza para todos. (s.d.). 'Noemas', adaptación teatral de 'Rayuela', de Julio Cortázar. [Posteo en Blog]: Disponible en: <http://www.lapoesiaalcanza.com.ar/cine-y-teatro/3391-noemas-adaptacion-teatral-de-rayuela-de-julio-cortazar>

- Lobo, V. (2013). *El alma que baila*. Proyecto de graduación inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=2450](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2450)
- Madrid, L. (s.d). *Diatriba de amor contra un hombre sentado*. Centro Virtual Cervantes. España. Disponible en: [https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia\\_marquez/obra/teatro/diatriba.htm](https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/obra/teatro/diatriba.htm)
- Martinez, G. (1979). *Hacia un teatro dialéctico*. Medellín: Lealon.
- Melo, D. (2005). *Imágenes para mil palabras*. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia
- Méndez, J. (2005). *La Estética: Como Concepto Fundamental de la Comunicación Audiovisual*. México: Universidad de Sonora.
- Murcia, F. (2002) *La Escenografía en el Cine: El Arte de la Apariencia*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Paidós.
- Orjuela, H. (1974). *Bibliografía del teatro colombiano*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Prada, J. Ospina, F. (2008). *Teatro de Quimeras*. Bogotá: Fundación Teatro Quimera.
- Prada, J. Ospina, F. (2017). *Teatro Quimera / 30 años*. Bogotá: Ministerio de cultura de Colombia.
- Prías, J. (2013). *Construcción de una película documental independiente*. Proyecto de graduación inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=2752](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=2752)
- Rabiger, M. Morejón, L (trad.) (2005). *Dirección de documentales*. Madrid: Neografis, S.L. (3 ed.)
- Ruiz, B. (2015). *Festival ambulante de cine latinoamericano*. Proyecto de graduación inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=3395](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=3395)
- Sellés, M. (2008). *El documental y El lenguaje cinematográfico*. Barcelona: Editorial UOC.
- Stadius, M. (2016). *Reivindicación del Documentalismo Fotográfico*. Proyecto de graduación inédito. Buenos Aires: Facultad de diseño y comunicación – Universidad de Palermo. Disponible en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/proyectograduacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=4095](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/proyectograduacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=4095)
- Stangos, N. (1981). *Conceptos de Arte Moderno*. Madrid: Alianza.
- Ubersfeld, A. (1993). *Semiótica Teatral*. Murcia: Ediciones Cátedra.

Zuleta, V. (2015). *Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders*. Buenos Aires: Universidad de Palermo.