INFORME FINAL DE INVESTIGACIÓN EN CREACIÓN ARTÍSTICA

SELVA, CELEBRANDO LA RESISTENCIA
CREACIÓN DE COMPARSA

Johan Sebastian Linares 20151188023
Daniel Nicolás Roa 20151188024
Joel Santiago Torres 20151188055

2020

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de Ciencias y Educación
Licenciatura en educación Básica con énfasis en educación Artística
Informe Final de Investigación en Creación Artística

Copyright © 2020 por Johan Sebastian Linares, Daniel Nicolás Roa & Joel Santiago Torres. Informe Final de Investigación en Creación Universidad Distrital F.J.C. Todos los derechos reservados.

Titulo	Selva, Celebrando la Resistencia. Creación de comparsa. 2019 -2020
Autor(es)	Johan Sebastian Linares Daniel Nicolás Roa Joel Santiago Echeverría
Justificación	Tras no encontrar un lenguaje totalmente integral que sustentara el inconformismo critico por los enfrentamientos ocurridos en el territorio amazónico, se rescata la comparsa como objeto transdisciplinar donde confluyen una serie de lenguajes artísticos que responden a la necesidad expresiva, lo que lleva a indagar sobre sus bases históricas, teóricas y formativas
Objeto de creación	Guion técnico y dramático de comparsa, que evidencia la composición desde un tejido transdisciplinar (Música, Teatro, Plásticas) y que responde a los conceptos arrojados por la investigación contextual y teórica. El guion se construye a partir de la comunión de los diferentes lenguajes y el enlace dramático de insumos propios de la mitología amazónica.
Marco Teórico Referencial	Se utiliza principalmente como referentes teórico - históricos a Campbell y Bajtín, aterrizando al contexto colombiano a Carlos Sánchez y Alvaro Fuentes, y como guía investigativa a Martha Barriga.
Metodología de investigación	Investigación Histórica donde se desarrolla una línea de tiempo de los presupuestos de la Comparsa en Bogotá; e investigación de Acción – Participación, donde se documenta, desde experiencias previas y laboratorios artísticos, para ser analizados y concretados en la propuesta de creación colectiva, de un guion de Comparsa.
Proceso de creación	Inicia investigando conceptos claves en la producción y creación de una comparsa, se mezclan posteriormente con conocimientos previos en el manejo de diferentes disciplinas artísticas y montajes en formato batucada. A continuación, se hace necesario experimentar en cultura afrolatina con el fin de explorar y documentar nuevas formas de expresión que facilitarían la creación técnica del guion. Desde la interpretación de textos mitológicos amazónicos, se hace la adaptación de la problemática actual representada desde personajes que permiten la acción dramática. Se concreta el objeto como resultado de la mezcla de los conocimientos adquiridos en cada momento de la investigación y algunos ya existentes.
Resultados	Guion técnico y dramático que teje los diferentes lenguajes en un montaje itinerante, y que posee un fuerte y claro mensaje crítico.
Componente pedagógico	Se compone de dos perspectivas que se dan: al interior de los creadores, así como al estudio del público receptor. El público por ser sujeto de la investigación está enmarcado en la pedagogía del arte para estimular la empatía y responsabilidad por el territorio. Los actores, músicos, y demás participantes deberán desarrollar cualidades

	interdisciplinarias que les permite un desempeño superior en escena, cumpliendo con los objetivos de la comparsa.

Dedicatoria

J. Sebastian: *Quiero dedicar la presente investigación a mis papás y hermanita, quienes fueron mi soporte a lo largo de mi proceso académico. A la memoria de mi Abuela Cenaida y mi Abuelo José. A los padres Escolapios, a José de Calasanz y al Padre Carlos Retana. A todos los niñas y niños que, en la escuela, me enseñan de nuevo a ser niño.*

Ustedes me regalaron el arte como fundamento de la vida,
A ustedes les devuelvo este arte que se hace amor.

Daniel: *Dedicado a mi madre y familia quienes desde un principio no han de apoyar mis empresas. A los integrantes de Jóvenes en Movimiento y Zaperoco Batucada que son la razón del objeto. A Ezequiel y Mestres Bahianos que se dedican a compartir la cultura brasileña sin distinción y explotando su potencial.*

Joel: *En dedicatoria principalmente a mi madre y hermana, quienes han sido base fundamental en mi vida y en mis razones para seguir existiendo; luego a mis sobrinos y abuela quienes me han enseñado a resistir y seguir. A mis docentes del colegio quienes fueron los que me impulsaron a creer en esto.*

Agradecimientos

J. Sebastián: *A mis amigos y compañeros Daniel y Joel que aguantaron, soportaron y acompañaron mis exigencias, intereses y gustos, con paciencia, amor y cercanía. A mis maestros de carrera: Hanz, Flor Angela, Arnold y Jhon Fredy, quienes me enseñaron la humanidad que se hace arte para vivir la paz. A Jóvenes en Movimiento y Zaperoco Batucada, donde vivo mi ser educador y mi ser artista.*

Daniel: *A mi madre, inspiración y símbolo de fortaleza. a Jóvenes en Movimiento, mi escuela, casa y proyecto. A Zaperoco Batucada, mi aventura, proceso y familia. A aquellos maestros que desde su quehacer me enseñaron la seriedad que merece el arte y despertaron en mí habilidades inusitadas. A los diferentes proyectos y escuelas por los que descaradamente pasé llevándome todas sus enseñanzas.*

Joel: *A todas y cada una de las personas que hicieron parte de este proceso, compañeros y artistas que pusieron de su tiempo para aportar a la construcción de esta investigación, a cada uno de los obstáculos y aciertos que sirvieron de aprendizaje.*

Abstract

Metodología en investigación para creación que recoge la experiencia de producción de la comparsa *Selva, Celebrando la Resistencia*, documentando el proceso de creación y fundamentación de la comparsa como objeto artístico transdisciplinar, crítico y popular, que posee una amplia tradición en la dramaturgia Bogotana y que nos sirve en este caso, para poner en práctica los conocimientos adquiridos durante el pregrado en Educación Artística. Contextualizamos brevemente en el particular conflicto que vive el territorio amazónico con los intereses neoliberales, para enlazar una trama que responda a las exigencias argumentativas de una comparsa como a cualquier producto artístico, y a continuación presentar un guion técnico que sirve como primer sustento de la discusión de la idea. Finalmente se presentan los aprendizajes y conceptos generalmente afianzados como respuesta al problema de hacer una comparsa.

Tabla de Contenidos

Preliminares

Introducción ….……..11

Objetivos ……13

Justificación……15

Capitulo 01. La comparsa, y los hijos del carnaval: miradas breves de Latinoamérica, Colombia y Bogotá. ……. 16

1.1 La comparsa, un elemento del carnaval. Carnavales colombianos. …… 16

1.2 Antecedentes religiosos y festivos. ……. 17

1.3 Sin Carnaval, pero con Comparsa. ……...18

1.4 Del carnaval a la comparsa en Bogotá. ……18

Capitulo 02. Marco Conceptual: **Elementos de la comparsa** ……... 20

2.1 Pretexto Dramatúrgico y teatral …….. 20

2.1.2 El mito, la leyenda y la problemática social para la construcción del Guión Dramatúrgico.

2.2 Pretexto Danzario y coreográfico. ……... 22

2.3 Pretexto Plástico y Visual: La posibilidad imaginaria, fantástica y colorida. ……. 24

2.3.1 Elementos plásticos de representación en la comparsa.

2.3.2 Tradición y Novedad. Espíritus de comparsa.

2.4 Pretexto Musical: La música original y en vivo. La Música y la Escena urbana carnavalesca. ……. 26

2.4.1 Estructura y composición de la música en Comparsa

Capitulo 03. Marco Contextual: La comparsa un acto de Denuncia …… 28

3.1 Carnaval por la vida Britalia …….. 28

3.2 Teatro Experimental de Fontibón …….. 29

3.3 La esfinge Teatro de ilusiones, Usaquén ……... 29

3.4 La propuesta de los autores, una crítica artística del Contexto Amazónico …….. 30

Capitulo 04. Diseño Metodológico: Proceso de Creación- Propuesta Creativa. ….. 32

4.1 Metodología de Creación ……... 32

4.1.1 Intención Pedagógica

4.1.2 Laboratorios creativos para la creación de la propuesta.

4.1.3 Aplicación en la creación del objeto

4.2 La Propuesta literaria. …… 35

4.3.1 Creación Narrativa

4.3 Guión Dramatúrgico …….. 37

4.4 Propuesta teatral, plástica y Visual ……..…... 48

4.4.1 La Ancestralidad y sus lecturas

4.4.2 Lectura simbólica de los personajes

4.4.3 Lectura Episódica de los Personajes

4.4.4 Lectura del Eje Argumental

4.5 Los Personajes de la comparsa …….. 50

Capitulo 05. Conclusiones y Recomendaciones …….. 57

Referentes Bibliográficos ……..…. 59

Lista de tablas

Tabla 01. Lectura Episódica
Tabla 02. Lectura Eje Argumenta

Lista de Figuras

Figura 01. Zaperoco Batucado. 2019. Tambores que mueven Corazones. Fotografía Google
Figura 02. Teatro Experimental de Fontibón. 2010. Comparsa de Héroes y Tumbas. Fotografía Google
Figura 03. Planimetría Momento 01
Figura 04. Partitura Momento 01
Figura 05, 06. Planimetrías Momento 01.2
Figura 07. Partitura Momento 01.2
Figura 08, 09, 10, 11. Planimetrías Momento 02
Figura 12. Partitura Momento 02
Figura 13, 14. Planimetrías Momento 03
Figura 15. Partitura Momento 03
Figura 16, 17. Planimetrías Momento 04
Figura 21. Propuesta de Vestuario Runapuma / Diablo Blanco
Figura 22. Propuesta de Vestuario Pueblo Ayaymama
Figura 23. Propuesta de Vestuario Iasá
Figura 24. Propuesta Estructural y Visual Motelomama
Figura 25. Propuesta Estructural y Visual Yacumama

Introducción

El sentimiento popular en las festividades de cada región se ha permeado de muchos elementos que significan y resignifican sus hitos históricos como comunidad y sociedad. El carnaval y la comparsa es uno de estos actos festivos que enmarcado en los ejercicios de memoria y crítica acoge en sí, herramientas artísticas que se articulan, solventando necesidades estéticas y performativas que dan paso a una celebración itinerante y trascendente para quienes participan en ella. Frente a lo anterior, se desarrolla el proceso de investigación en creación como una herramienta que da cuenta de la indagación sobre los aspectos para desarrollar el objeto de comparsa, indicando la importancia de cada disciplina artística para una apuesta itinerante, haciendo aproximaciones de los momentos históricos donde este hacer artístico se ha movido para configurarse como festejo popular.

Por lo tanto, se esboza la historia del carnaval investigando, entendiendo y analizando sus evoluciones desde las experiencias de los carnavales colombianos, el desfile de comparsa de Bogotá y las construcciones de comparsa popular en Kennedy, Fontibón y Usaquén, que se desarrollan en el presente trabajo como fundamentos teóricos y contextuales para entender y apropiar los elementos artísticos de la comparsa.

Los conocimiento y saberes que se abordan en esta investigación están inmersos en las dinámicas del carnaval y son de vital importancia, ya que la música, el baile, los personajes teatrales, los zancos, muñecones y demás parafernalia del show artístico, dan camino a desarrollar pretextos de carácter literario, danzario, coreográfico, musical, visual y plástico abarcando así categorías de lo inter y transdisciplinar.

Si bien, no solamente está el aspecto investigativo sino creativo, y es por ello que se propone una metodología que surge de temáticas que son de interés de los autores y que acogen las disciplinas artísticas, para crear un conocimiento conjunto que inmerso en intereses pedagógicos asume dos cargas: una que está al interior de los participantes, es decir: bailarines, músicos y actores que se capacitan para la puesta en escena. Otra que se denota en la intención de reflexión crítica por medio del arte dado a los espectadores, donde celebrar y reconocer la importancia cultural, material e inmaterial que surge en la comunidad biodiversa y originaria de las amazonas, enmarca el pretexto temático, así como

performativo, para educar a la comunidad sobre una realidad focalizada, desarrollar pensamiento comunitario frente a problemáticas, generando así una postura crítica.

Desembocar en esta propuesta itinerante, permite también la maleabilidad de las intenciones de los diferentes momentos y acciones planteadas, destaca ejercicios de dirección, creación conjunta y de producción, que aunque no son abordadas en el presente texto, serán la segunda parte de la investigación, reconociendo la importancia del documento como guía para desarrollar la propuesta, siendo la co-creación y evolución en escena, los determinantes que se justifican en el formato de investigación para creación.

Objetivo general.

Presentar un producto de investigación creación artística en formato comparsa, usando como pretexto dramatúrgico las reflexiones que se presentan frente a los conflictos entre el estado y la biodiversidad originaria de las amazonas.

Objetivos específicos.

1. Identificar los elementos propios de la comparsa y su aplicación en la investigación creación.
2. Desde la propuesta Estética de la comparsa generar una conciencia sobre las problemáticas que atacan el contexto amazónico.
3. Establecer las problemáticas entre el estado y la biodiversidad del Amazonas para elaborar el texto dramático.
4. Adaptar y construir los elementos propios de la comparsa

Justificación

La comparsa de naturaleza espectacular y llamativa, postula la intención de transmitir a un público amplio, información importante de manera lúdica y trascendental en una puesta escénica itinerante, condicionada por su agilidad, en su descripción de "arte efímero" en un tiempo limitado de intervención. (Sánchez 2012)

El interés en este arte, reside en la necesidad de derribar las barreras que tradicionalmente se presentan entre disciplinas artísticas. Es por ello que, aunque la academia recientemente busca retornar al conocimiento inter y transdisciplinar, permite también que la investigación en creación desarrolle desde las múltiples disciplinas un pensamiento holístico que relacione sus saberes y aprendizajes, lo que implica la solución de problemáticas de una disciplina con metodologías de otra.

La acción creativa, en este caso situada en el objeto de comparsa, permite leer detenidamente cómo este actor cultural solventa necesidades de expresión frente a problemáticas sociales, lo cual indica que no solo está inmerso en una acción artística efímera, sino también critica, que se sustenta en la construcción colectiva y la búsqueda continua de la reivindicación de los derechos ciudadanos puestos en un lugar común y popular.

Frente a esto es pertinente describir y diferenciar las artes que participan en la comparsa y cómo cada participante puede adscribirse a cada una: los músicos, personajes teatrales, los zancos y toda la propuesta de carácter plástico y visual deben focalizarse en el cumplimiento de ese objetivo en común.

La comparsa puede estar encaminada a presentar visiones fantásticas y espectaculares de la literatura, otras a representar la tradicionalidad y belleza del contexto en el que se vive desde su música y baile, otras están cargadas de significaciones más contemporáneas que requieren de un lector atento para captar su mensaje y finalmente están las propuestas que se manifiestan como voz del pueblo ante situaciones de vulnerabilidad o atropello de los entes de poder.

En este sentido se encuentran los “Saberes otros” como lo postula Boaventura de Sousa en sus apreciaciones sobre la decolonización, frente a la importancia de lo popular y vivo como ente validador del conocimiento (Grosfoguel s.f. p.97) Remitir directamente al contexto, la importancia de que la academia se viva desde saberes y haceres que corresponda a la realidad. es por ello que la acción creativa de comparsa va dirigida a resaltar transformaciones que se presentan por conflictos entre el estado y la biodiversidad originaria, de un contexto en específico, que para el presente trabajo por elección de los autores es el Amazonas, siendo una propuesta de carácter urgente a optar por la conservación y el conocimiento originario, respaldando y visibilizando las etnias que protegen el territorio de los intereses de daño y extracción.

La experiencia creativa sustentada en la denuncia de este acontecimiento, busca indagar y propiciar herramientas claras como elemento teórico, pero también como herramienta pedagógica para la construcción de acciones críticas ante esta situación, el enseñar por medio del arte para desarrollar una postura crítica, potencia el sentido de pertenencia, de empatía y de cuidado a la diversidad, invitar o propone una actividad artística a los participantes sin que medie ninguna exigencia o requerimiento previo, más que la observación y goce, fortaleciendo el conocimiento e inteligencias críticas (Soledad. M y Carvajal. D. 2015 p.47)

Por ello se hace uso de la metodología de investigación en creación artística, sustentada en el currículo de L.E.A de la Universidad Distrital F.J.C (PEP 2013 p. 11, 12) para analizar, entender y proponer por medio está la investigación y creación, enfocada en la interdisciplinariedad que para este caso se desarrolla en tres (3) laboratorios donde se afianza y contextualizar la composición, historia e instrumentación del formato batucada Samba Reggae y su sentir en el desarrollo coreográfico de la danza afro-latina. Como pretexto creativo se abordó la estética del Amazonas y sus conflictos, desarrollando las artes como elemento mediador dentro de la propuesta. Pero de igual manera se desarrollan todos los componentes teóricos que permiten la interacción con las disciplinas y las múltiples voces que esta puede sugerir.

Capítulo 01.

La comparsa y los hijos del carnaval: miradas breves de Latinoamérica, Colombia y Bogotá.

1.1 La comparsa, un elemento del carnaval. Carnavales colombianos.

La comparsa como desfile del carnaval y expresión de la cultura festiva, denota en gran parte al carnaval como un conjunto de comparsas que presentan particularidades ya sea en el vestuario, coreografía, danza o intención creativa (Sánchez; 2012) que en los sectores populares de Latinoamérica ha cobrado significaciones diferenciadas a las tradicionales "fiestas de la carne" europeas. A partir del siglo XVI los conquistadores españoles y portugueses trajeron la práctica de carnaval o fiestas de la carne al continente, cada país en medio del mestizaje y de los sincretismos particulares, le atribuyó una interpretación y características propias para mezclarlas con sus celebraciones regulares y tradicionales, acomodándose a leyendas, mitos o situaciones del diario vivir.

En Latinoamérica se encuentran múltiples significaciones y adaptaciones de carnaval, uno de estos es el Carnaval de Rio de Janeiro en Brasil donde simbólicamente se le entrega el poder al "rey momo". La samba, los tocados emplumados y las carrosas visten de colorido la ciudad, siendo una de las fiestas populares con más afluencia en el mundo, también, el carnaval de Trinidad y Tobago que se desarrolla dos días antes del miércoles de ceniza, como el Carnaval de Oruro en Bolivia, evidencian el sincretismo, la bebida, lo católico y el sentido religioso de las comunidades nativas, desembocan en celebraciones especiales llenas de trama, ritmo y tensión que liberan las pasiones de la comunidad, así como otras manifestaciones de carnaval en Latinoamérica: Argentina con el Carnaval de Gualeguaychú, Uruguay con el Carnaval de Montevideo, México con el Carnaval de Veracruz, Chile con el Carnaval de Arica entre otros que rescatan la gran riqueza popular, donde se evidencia la comparsa con eje del carnaval y el factor de denuncia que enriquece las diferentes puesta escénicas.

En Colombia Particularmente se ven diferentes representaciones de carnaval, donde la fiesta, el reinado, la celebración y la geografía nacional resultan siendo la temática de

interés que nutre las estéticas de las comparsas. Frente a lo anterior encontramos el Carnaval de Barranquilla como una de las expresiones folclóricas más importantes del país, la costa atlántica mezcla las culturas locales con las tradiciones africanas, lo animalesco es un presupuesto importante, así como lo fantástico que desarrolla el potencial creativo de carácter festivo y espiritual. De igual manera el Carnaval del Diablo de Rio Sucio, es la memoria histórica del conflicto entre mulatos e indígenas en tiempos de la colonia, la paz pactada entre estos pueblos en 1847 se celebra en una fiesta que recordaría la importancia de la unión para encontrar la libertad, donde confluyen pensamientos de conquistadores, indígenas y de los africanos esclavizados (Sánchez 2012), pero no menos importante, al situarnos en las diferentes manifestaciones carnavalescas colombianas, se debe nombrar el carnaval de blancos y negros que de trayectoria indígena campesina, desarrollan las cualidades cosméticas como una parte importante de la fiesta: el talco, las carrozas, los artesanos y la comunidad andina desarrolla expresiones y rituales de carácter indígena que reconoce en la ciudad de pasto un punto de cruce de caminos, donde comunidad campesina indígena, afro y colonos transitaban por diferentes razones consolidando así formas de entender y vivir en el mundo.

Por lo anterior se puede decir que la comparsa no ha sido un fenómeno aislado del carnaval, sino difundido y utilizado como forma artística de movilización cultural, por ello podemos definir diferentes elementos que contiene en sí mismo un carnaval entre los cuales resaltamos: el baile, el alimento, la bebida, la comparsa, el disfraz y los opuestos temáticos. Es por ello que la comparsa entra en la idiosincrasia y cultura tradicional, celebra la vida y la muerte desde la diversidad y creatividad; se fundamenta en historias, acontecimientos o problemáticas que mueven el corazón popular. La comparsa lejos del carnaval y su carácter festivo, indica dinámicas y construcciones que contiene valores comunitarios enmarcados en la tradición y la memoria, por ello es importante entenderla como parte vital del carnaval, en su itinerantica, música, baile, presentación visual y performativo.

Por lo anterior es necesario esbozar de manera general, cuáles son las partes de una comparsa y en qué consiste, para así poder entender porque ésta es un elemento vital en la

creación de un carnaval, asumiendo que como elemento aislado e individual al carnaval propicia espacios de memoria y de apropiación territorial y social.

1.2 Antecedentes religiosos y festivos.

El carnaval se entiende como un hacer artístico que antecede las fiestas religiosas de las comunidades, en especial el carnaval latinoamericano se adapta muy bien a el contexto ya que se sitúa desde los acontecimientos religiosos en momentos de fecundidad y abundancia trascendentes para las comunidades originarias. Muchos de ellos, están asociados con la recolección de la cosecha y del alimento en general. Otras están supeditadas a la celebración de cambios astrales importantes y otros evocan y recuerdan la importancia de alguna deidad o de los elementos de la naturaleza.

Cabe acotar que la comparsa al ser un elemento carnavalesco, asume en gran parte la religiosidad y misticismo, que en el caso de occidente y desde la implementación del cristianismo como religión predominante, sitúa las festividades antes de la semana santa, donde se permite durante una semana, desbordar la banalidad humana, por medio de la comida y la bebida, así como el canto y baile. También, hay que tener en cuenta, que en el carnaval es válido el ocultamiento de la personalidad, y en la comparsa se entiende este factor plástico y pintoresco desde la construcción de las máscaras y maquillajes.

La comparsa en este contexto de carnaval se comprende, como un espacio fecundo y lleno de vida; es en el alimento y el baile donde residen estas características, pero también dentro de los excesos y la capacidad de adquisición de riqueza que tiene una comunidad, donde se detona la muerte.

1.3 Sin Carnaval, pero con Comparsa.

Las dinámicas de lo prohibido y lo permitido lo podemos encontrar en el festejo carnavalesco de estudiantes en Bogotá con las construcciones incipientes de este, el cual se satanizo por los índices elevados de vandalización a causa del alcohol y la desmesura de los participantes, lo que llevó a la censura, regulación y prohibición de un espacio cultural participativo. Los estudiantes de Bogotá realizaron la itinerancia del carnaval entre los años

1920 y 1930. El carnaval de los estudiantes se posicionó como un festejo con reinado, juegos y competencias, símbolos alusivos a la muerte y la vida, bebida y comida desbordante, baile y música, así como un chivo expiatorio llamado "Don Pericles" (IDPC; 2011) que de manera simbólica era fusilado y llorado al terminar los festejos, este acto cultural popular resonó con malestar al confrontar posturas religiosas y políticas diferentes a las predominantes. Sin embargo, años más tarde este incipiente carnaval se convirtió en el festival de comparsas desde una resistencia artística y cultural que mantiene festejo popular, que propone más allá de lo tradicional y se direcciona a construcciones colectivas para lograr una identidad y pertenencia.

1.4. Del carnaval a la comparsa en Bogotá.

Esbozando también sobre el contexto puntual de las comparsas y el patrimonio en Bogotá, es importante establecer algunos puntos de encuentro de diversas concepciones de comparsa qué hablan de propuestas formales de la tradicionalidad y que no incluyen la posibilidad de enfoques más actuales experimentales, así como el espíritu de comparsa en el artista y las traducciones poéticas que este puede tomar.

En Bogotá se presenta a modo de desfile, un evento festivo que tiene lugar en el mes de agosto cada año para festejar el aniversario de la fundación de la ciudad, donde se recorren aproximadamente treinta (30) cuadras, en el espacio urbano donde se propone como una puesta en escena, atrayendo la atención del público, exhibiendo a lo largo del desfile la metáfora de una serpiente que transita por la calle.

En Bogotá según el libro *La Serpiente festiva. diecisiete (17) años de Comparsa Bogotana* la describe como una puesta en escena itinerante, diseñada para la calle, de corta duración y que se presenta de forma repetitiva lo largo de todo el recorrido, en ella se integran varias disciplinas artísticas como teatro, la danza, la música y las artes plásticas entretejidas a través de la dramaturgia. Los personajes usualmente interpretados por grupos de actores y bailarines se identifican en común con un vestuario y en ocasiones proponen la permanente interacción con el público, desde el elemento del juego. La comparsa es el resultado de un proceso artístico cultural o social de construcción colectiva, razón por la cual se expone un

contenido temático en concordancia con el pensamiento y sentir del gremio o comunidad que se representa.

Por ello también se puede entender desde el elemento de la tradicionalidad a la comparsa como una obra de arte efímera, pero cabe resaltar en este punto y con mayor importancia que esta fiesta bogotana, debe entenderse como un evento nuevo a la generación de festivales, en relación a otras nociones de fiesta que se mencionó anteriormente y otros elementos importantes como la marcha, la murga, la cuadrilla, la serie y otras formas de festividad que se dan en Latinoamérica (IDPC 2011 p.14, 15)

La comparsa nace por lo tanto de una necesidad expresiva, popular comunitaria y su permanencia y proyección en la ciudad se determina por la organización cultural barrial o local y profesional de artistas que van construyendo este legado de conocimientos y experiencias para así enriquecer y preservar el acto festivo.

Capítulo 02. Marco Conceptual

Elementos de la comparsa

2.1 Pretexto Dramatúrgico y teatral

El Concepto dramatúrgico es un elemento inherente a la comparsa, es decir ésta puede suscitarse desde una creación colectiva, lo que quiere decir que no propiamente comienza desde un aspecto dramatúrgico sino desde la propuesta de cada integrante, pero, es de tener en cuenta que tiene un legado de origen teatral y evidencia un significativo desarrollo de manera paralela a las artes escénicas, incluso se puede llegar a afirmar que la puesta en escena teatral, supone un proceso de formalización que nace de un texto literario, el cual sirve casi siempre, para expresar el teatro y sus adaptaciones frente a la dramaturgia basándose en contextos clásicos, es por ello que la dramaturgia no se puede desligar del teatro, lo cual va provocando una relación interdisciplinar.

Por lo tanto, el tratamiento temático y las características formales de los lenguajes planteados, se relacionan con el entorno y con los acontecimientos de memoria, a la vista de la época actual. Así se construye un pretexto metafórico y un banco de imágenes mentales que colectivamente se legitima, se reconocen y se plasman en los diferentes lenguajes de las expresiones artísticas.

> "*La puesta en escena (...) consiste en armonizar todos los códigos inherentes del espectáculo (...) de tal manera que pueda ser visto con sus personajes interviniendo en los elementos técnicos y materiales que dan vida a la obra y proponen una interacción con el espectado*r" (Sánchez 2011 p.29)

La dramaturgia en práctica teatral de calle, cómo se sitúa en la comparsa, se presenta desprevenida, dilatada. Deberá tener una estructura dada por un guion que determina los puntos claves de la puesta en escena o escenas que despliega la reflexión y crítica del

hecho, para ofrecer a los espectadores tres puntos de vista, esto se evidencia en el texto del Teatro libélula[1] dorada en su construcción creativa de la dramaturgia postulan como:

Lectura simbólica que está dada por el significado que expresan los personajes con su imagen su rol y sus acciones, de igual manera la lectura episódica, el período cumplido en actos cerrados que implica a su vez una sinopsis del mito, la leyenda y la historia la problemática social, con la cual el transeúnte podrá leer en cualquiera de las estaciones la alegoría del drama y finalmente la lectura del eje argumental que se contiene de principio a fin los códigos del teatro en calle para desarrollar la problemática entablada por la dramaturgia (IDPC. 2011 p.52)

2.1.2 El mito, la leyenda y la problemática social para la construcción del Guion Dramatúrgico.

El pretexto dramatúrgico, por lo tanto, si se entiende desde el mito (Campbell. 1995) se lee como un elemento creativo por excelencia donde se comprenden los rasgos primogénitos de la humanidad, al manifestar necesidades, experiencias y sentimientos que se contiene en el corazón de un individuo o comunidad.

Por lo anterior una variable determinante de este, es el conflicto y la violencia, como un hecho que perturba y amenaza. La lectura del mito como un pretexto dramatúrgico en Campbell y Bajtín, se entienden como el deseo y la necesidad, donde están en conflicto y una "víctima propiciatoria" para connotar las libertades individuales, la supervivencia y la trascendencia por medio de la descendencia; el poder y el control, que son necesarios para establecer jerarquías y antagonismos; la violencia y su purga, para desembocar el odio propiciando reconciliación; la extinción y aniquilación del ser, que se enfrenta al deseo de trascender; el mal del ser humano, que habita dentro y seduce la bondad y por último la decadencia de la paz que se convierte en realidades monótonas y asfixiantes en la realidades comunitarias e individuales. (Sánchez 2012 p. 47)

[1] Informe de Creación para IDPC

> *"Canalizar la violencia colectiva y enfocarla en un solo individuo considerado responsable de una determinada crisis social permite a la comunidad reducir el caos al que periódicamente se ve arrastrada" (Cota. 2008 p.02)*

Los conflictos anteriormente nombrados se pueden también comprender lejos del mito, en narraciones de leyenda o de problemáticas sociales, es por ello que la versatilidad de la dramaturgia permite tomar diferentes elementos narrativos como la muerte de un caudillo, o en el caso de la presente investigación, el contexto amazónico y la violencia contra el territorio para desarrollar narrativas completas con códigos simbólicos, episódicos y argumentales.

2.2 Pretexto Danzaría y coreográfico.

Para desarrollar un componente coreográfico y danzaría dentro de la comparsa, es importante hacer estudio del cuerpo humano, así como del espacio donde se mueve, para entablar formas de transformarlo y movilizarlo en los diferentes elementos y dinámicas de expresión, posibilitando el encuentro con otros modos de movimiento auténtico en los ejecutantes, proyectadas al espectador en la itinerancia. (Ruiz. C, Gómez. J. 2007)

De igual manera los autores recomiendan, que para el logro de este movimiento auténtico se experimente con las calidades de movimiento, donde el esfuerzo energético, es decir, el cómo, el porqué y el cuándo se mueve el cuerpo dibujando formas en el espacio, desarrolla una estructura en diferentes etapas de la itinerancia de la comparsa.

Por ello hay que tener muy en cuenta que el movimiento evoluciona conjuntamente al desarrollo de las capacidades que va proponiendo la dramaturgia, así como las propuestas de carácter estético que puedan suscitarse: un momento de desplazamiento, la comunicación, la exploración y la relación con las otras comparsas, "personajes" o con el público (IDPC. 2011 p.55) Por ello en el estudio del espacio y de la autenticidad en el movimiento hay una dependencia frente a la combinación de cuatro elementos básicos de dinámicas corporales, el cuerpo requiere de un entrenamiento que permita el progresivo desgaste energético y que pueda sostener los pesos y contrapesos de su indumentaria en

adecuados punto de apoyo, este debe estar mediado por tiempos, relacionados con las lecturas episódicas, es decir que el cuerpo debe estar totalmente consciente de la dramaturgia que atraviesa, correspondiendo a la danza y a las diferentes intenciones surgidas de los laboratorios (espacios de entrenamiento previo).

Sin embargo aunque se tenga en cuenta estos dos presupuestos, el control del flujo energético en la puesta en escena permite que el trayecto sea más armónico, las calidades del movimiento en comparsa se debilitan al paso del trayecto, el control del flujo resuelve estas dificultades, y finalmente pero no menos importante el espacio en la conciencia corporal, determina dos variables una de carácter individual y grupal, por lo cual el ensayo recurrente y agrupado permite que se dimensione bien los espacios por los que pasará la comparsa limitando o dando libertad a la puesta escénica.

Teniendo en cuenta estos elementos básicos de dinámicas corporales desde el libro *El Dramaturgista y la deconstrucción de la Danza*, que principalmente se basa en el estudio de la técnica de movimiento orgánico la cual consiste en la consciencia plena y análisis técnico de la estructura corporal, que ya sea por improvisación o creación colectiva determina el diseño planimétrico, donde se representa al cuerpo en el espacio, además de las dinámicas y condiciones de movimiento definidas por matrices dramatúrgicos o coreográficos (Fuentes 2012 p.21) , dependen de las diferentes construcciones colectivas ya sea desde la tradicionalidad de los bailes más representativos de las regiones o desde la creación transmitiendo una gestualidad, emoción o sentimiento con un mensaje contundente, evocando así una deconstrucción de lo teatral para reducirlo o ampliarlo, llevándolo a lenguajes coreográficos para la construcción simbólica de los momentos e imágenes planteados en la propuesta dramatúrgica de la comparsa.

2.3 Pretexto Plástico y Visual

La posibilidad imaginaria, fantástica y colorida.

Dentro de las imágenes y los momentos que se visualizan a lo largo de la comparsa, encontramos los elementos que progresivamente construyen y definen las características principales de la puesta en escena.

Los personajes y la calle como escenario poseen en sí mismos un lenguaje artístico, así como la gran responsabilidad de ser quienes hacen posible cada una de las imágenes y momentos, ya que interactúan con el público, además de tener a su favor una serie de movimientos, gestos, instrumentos musicales y manipulación de objetos como recursos para la creación e interpretación. Los personajes como elementos del teatro, postula lista de actores que habitan los espacios escénicos de la comparsa donde se encuentran: seres terrenales, deidades, animales, elementos de la naturaleza, pero así mismo podemos encontrar personajes referentes de lo cotidiano o de la ciudad, que concretan ese enfrentamiento ante el público espectador el pretexto dramatúrgico elegido que atraviesa intenciones polarizadas al bien o al mal.

De manera regular estos personajes son dibujados por coros (grupos de 10 a 30 personas) lo cual hace que se vean con mayor claridad los detalles, movimientos, intenciones y características puntuales.

2.3.1 Elementos plásticos de representación en la comparsa.

La comparsa se caracteriza por el conjunto de máscaras que van vestidas con un mismo traje, con disfraces extravagantes o muy creativos, estas pueden llegar a ser impresionantes ya que representan personajes autóctonos o muy clásicos de la cultura, teniendo en cuenta que la temática de la comparsa en los tiempos contemporáneos, que no pierde su influencia y en los sectores populares y rurales, se entienden nuevos apreciaciones ante el contexto y problemáticas particulares, lo cual exige por lo tanto resolver problemas técnicos de las personificaciones: usar materiales que no sean alterados por los cambios climáticos y que soporten la trayectoria así como recorrido propuesto, amigables con el medio ambiente.

Los elementos plásticos contienen trabajos manuales y procesos estructurales distintos, ya que son realizados de manera conjunta y coherente a la temática de la festividad: El vestuario es una propuesta de sastrería, donde se confeccionan los ropajes necesarios muchas veces de una indumentaria histórica para caracterizar un personaje determinado o

por otro lado modificando elementos de la contemporaneidad como lo suscita el ejercicio de creación; Los maquillajes que deforman, alargan, acentúan y transforman las facciones del rostro que posibilita formas diferentes de expresión y refuerza las características físicas, psicológicas, o históricas del personaje, aunque en ocasiones pasa inadvertido; Las máscaras permiten el encubrimiento de una identidad caracterizando las cualidades cómicas de un personaje, es por esto que anula la identidad del actor y proporciona un espacio para ser diferente y diverso.

Por otro lado los zancos o estructuras para la exageración de expresiones llevan al espectador a romper con su campo de visión obligándolo a subir la mirada y apreciar la creación desde puntos de vista extra-cotidianos; el interés por utilizar este tipo de estructuras resulta cada vez más fascinante ya que conlleva una exigencia y un trabajo corporal arduo, la interpretación y el reto que implica el diseño de vestuarios, mantiene una latente necesidad de renovación, así mismo los muñecones y títeres que se sirven de bases hechas con materiales de gran fortaleza (madera, metal), y de estructuras de apoyo para la realización y el buen funcionamiento de las coreografías que se tengan planteadas a lo largo del show (IDPC 2011 p.72-85)

2.3.2 Tradición y Novedad. Espíritus de comparsa.

En este sentido la construcción se puede realizar a partir del ejercicio de retomar disfraces o hechos populares de tradición, que funcionan también como un ejercicio de reafirmar y apropiar su identidad asumidos en una comparsa tradicional. Por otro lado, se pueden encontrar ejercicios de producción y creación totalmente individual, partiendo totalmente de la creatividad de los participantes de la comparsa además de corresponder a la fantasía dramatúrgica, sin tomar elementos de los tradicional asumidos en una comparsa teatral. Cabe mencionar que existen creaciones que, a modo de innovación, combinan o cruzan la interpretación y representación de ambas modalidades proponiendo signos identitarios y transformaciones en esa identidad, respondiendo así a problemáticas y dando soluciones a conflictos pasados.

2.4 Pretexto Musical

La música original y en vivo. La Música y la Escena urbana carnavalesca

La propuesta musical de una comparsa está influenciada por una larga historia de transformaciones que han tenido en conjunto con las culturas donde se realiza esta festividad popular. La música incidental surge de un proceso de escritura consciente para acompañar las acciones de un personaje o situación al igual que las melodías y células rítmicas acompañan las marchas y movilizaciones de carácter bélico o festivo. Este tipo de músicas se encuentran también en los escenarios, pero mantiene una constante evolución en las calles, llenándose de intervenciones populares y siendo asimiladas por diferentes movimientos sociales.

En muchos países de centro y Suramérica, se mantienen ritmos tradicionales o de influencia africana y como una expresión de ésta, el acompañamiento musical de batucada que se aborda en el presente trabajo, se desarrolla en toda una industria que se enfoca en explorar las posibilidades que permiten los materiales metálicos y las nuevas formas de crear y fabricar un parche en plástico, así como en la creación popular también se desarrollan con gran ingenio instrumentos propios que se adaptan a los timbres y sonidos a los que se quiere llegar por medio de la percusión.

El más común de los recursos musicales para su utilización en espacios abiertos fue la apropiación de la percusión e instrumentos de viento que gracias a su morfología y estructura, brindan un volumen óptimo para sus pretensiones y poseen una factibilidad para la itinerancia. Los primeros registros documentados de música itinerante es el formato de Banda, donde el formato de cámara se extrae de las escenas, llega al pueblo, y se mezcla con las influencias percutidas de las bandas de guerra, que inicialmente fueron utilizadas para demostrar el poderío y fuerza de los ejércitos.

Con una interpretación de los instrumentos sin una necesaria formación musical. se incluyen Bombos, redoblantes, xilófonos, platillos, trompetas, trombones, clarinetes y saxofones. La experiencia e historia de tales formatos en la calle, ha generado una

escenificación de la morfología de los instrumentos y del músico como tal, repensando su papel en la escena, y generando nuevas representaciones de los instrumentos como objetos escenográficos que suman al ámbito espectacular.

2.4.1 Estructura y composición de la música en Comparsa

La música en una propuesta comparsista como en cualquier puesta en escena teatral, debe acompañar, acentuar y ambientar las acciones y situaciones que se desarrollan en el guion, con la importante diferencia de suceder en un espacio externo e itinerante. Su interpretación se convierte entonces en un elemento vivo dentro de la puesta en escena y que, de alguna manera, debe estar enlazado con la propuesta estética y dramatúrgica que transcurre desde la historia. En la comparsa la música no solo acompaña, enriquece la dramaturgia y llama la atención a forma de espectáculo, pretendiendo entretener y atrapar de alguna manera la atención con el fin de transmitir masivamente un mensaje y brindar una válvula de escape hacia lo fantástico.

Este elemento sirve de voz para la comparsa, sea de forma de apoyo o de manera determinante para algún acontecer dramático a manera de banda sonora, porqué de manera directa involucra al público además de que su diseño y composición funciona y atiende a cada momento de la comparsa.

En la comparsa, el ámbito musical es más que elemento de acompañamiento sin tener mayor papel o involucrarse de una manera tan evidente en la trama, es un camino que busca y explora el protagonismo del músico como personaje como parte del ejercicio escénico desde formatos tradicionales de papayeras y musical como las guabinas, torbellinos, pasillos, cumbias, porros chocoanos y gaitas; así como contemporáneas como los bloques de Batucada y formas más juveniles, como: ska, reggae, jazz y fusión (IDPC 2011 p.57)

Capítulo 03. Marco Contextual

La comparsa, un acto de Denuncia

3.1 Carnaval por la vida Britalia

La comparsa en el marco de carnaval ha sido espacio de denuncia, en este sentido uno de los referentes más cercanos aterrizado al contexto colombiano es el Carnaval por la vida en Britalia, un barrio popular del Sur- Occidente de la Capital del país. Este Carnaval nacido en 1988 surge como forma de denuncia y protesta al botadero sanitario de Gibraltar en la Localidad de Kennedy en Bogotá, y buscaba reivindicar el derecho al buen vivir, exigiendo a las autoridades su reubicación para evitar las inundaciones del río Bogotá y las afecciones a la salud a sus habitantes.



Figura 01. Zaperoco Batucado. 2019. Tambores que mueven Corazones. Fotografía Google

> *"La comunidad entonces se organizó para exigir la reubicación del basurero, así como denunciar la falta de escuelas públicas en el sector, el mal estado de las calles y la falta de servicios públicos. Con estas exigencias y demandas se tomó las calles de manera reiterativa evitando el acceso de los vehículos que transportaban las basuras hasta que logró que el alcalde de la ciudad, Julio César Sánchez, ordenara en mayo de 1988 sacar el polémico botadero de basura que fue reemplazado por el Relleno Sanitario Doña Juana, actual botadero de Bogotá ubicado entre las localidades Usme y Ciudad Bolívar. Con esta acción la comunidad logra hacer cumplir sus exigencias tras siete años de resistencia y denuncia" (Notigen, 2011)*

Sin embargo, dentro de la movilización del Carnaval por la Vida se destacan las comparsas de diferentes organizaciones, es decir no hay un solo promotor de la manifestación artística, ya que en sus múltiples versiones se han sumado organizaciones sociales y artísticas con diferentes motivos de denuncia. Actualmente destaca en las comparsas la necesidad de la memoria para la reconciliación en el conflicto armado, la necesidad de un acuerdo de paz y de su puesta en marcha, la protección a líderes sociales territoriales, la denuncia de falsos positivos y una cantidad de afecciones ante el buen vivir de los habitantes no solo del sector, sino de Bogotá y del país.

3.2 Teatro Experimental de Fontibón

Por otro lado se destaca en las versiones recientes del festival de comparsas de Bogotá expresiones contundentes de la violencia, situando el ejemplo de la Comparsa "De héroes y tumbas" del Teatro experimental de Fontibón (localidad de Bogotá) donde presenta una puesta en escena constituida de marcha performática donde se personifica a la muerte, el conflicto en el campo y los miles de desaparecidos, con espectros manchados de rojo, que destacan el dolor y el derramamiento de sangre, así como reflexión del valor de la vida.

En esta comparsa se destaca el conflicto armado en Colombia y postula un homenaje a aquellos héroes anónimos que suscita la figura del campesino, del líder social, de los padres y madres cabeza de familia despojados de sus territorios sin rostro e invisibilizados por una cifra más del conflicto armado[2].



Figura02. Teatro Experimental de Fontibón. 2010. Comparsa de Héroes y Tumbas. Fotografía Google

3.3 La esfinge Teatro de ilusiones, Usaquén

Sin embargo también se entiende que aunque la comparsa es un acto que promueve la reflexión de diferentes escenarios, da de igual modo voz a sectores poblacionales y etarios

[2] Teatro experimental de Fontibón .FCTF. 30 Dic. 2011. Consultado Nov 20 2019 Audiovisual para Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=WYtWt4cz9O4

como los niños, los jóvenes o adulto mayor, como en el caso del teatro La esfinge de Usaquén, que desde 2004 postula diferentes intervenciones dramatúrgicas itinerantes en formato comparsa desde la vanguardia y novedad del espectáculo, para desarrollar puestas en escena como: personajes de macondo, personajes del principito, sueños de libertad y como fue en el caso del desfile metropolitano infantil de 2012 "Los Toldos de san Pelayo", actividad tradicional artesanal de Usaquén que representa el mercado de las pulgas, uno de las actividades y comerciales insigne de la localidad que suscita el sentido de pertenencia y de protección a la tradición[3].

Frentes a lo anterior, situados en el contexto de denuncia social por medio del arte como un componente crucial para creación artística, se ve que en el caso de la comparsa popular no necesariamente representa una problemática social pero se pueden evocar como herramienta de denuncia ciudadana, de memoria histórica así como de pertenencia territorial y de creación colectiva que no responde solamente a necesidades de ocio, sino a una estructura de pensamiento social que promueve el bien comunitarios, la distribución equitativa de los servicios de primera necesidad, el buen vivir y la lucha de los derechos humanos abanderados por diferentes sectores.

3.4 La propuesta de los autores, una crítica artística de la realidad Amazónica

Se abordó anteriormente una descripción de la comparsa en diferentes contextos, reconociendo que el análisis del contexto es de crucial importancia para desarrollar una propuesta artística, es por ello que en este apartado se hace énfasis en la descripción del contexto amazónico dando lugar a que la propuesta como un arte crítico, es decir "…un arte que pretende contener una idea compleja de la realidad, cuando simplemente es representación de la misma: objetos, basura, cadáveres, violencia y patología como elementos constitutivos…" (Garbuno, s.f.) Permite situar los elementos a investigar en la creación para hacer evidente la problemática de pensamiento entre los diferentes actores, y particularmente los conflictos entre estado y la biodiversidad originaria de las amazonas

[3] Listado de comparsas. Fiesta de niños y niñas 2012. Desfile metropolitano de comparsas infantiles "El espíritu de mi localidad". Asociacion Cultural La Esfinge (p.1 2012) https://idpc.gov.co/archivos-pdf/listado-comparsas.pdf

como territorio protegido de intereses de consumo, es decir donde la violencia excesiva y la posesión de la tierra son los insumos genéricos para plantear una propuesta creativa.

Identificar, por lo tanto, los conflictos, el territorio focal, los actores y las cosmovisiones, con sus simbolismos elementos cruciales en las estéticas creativas (el pretexto narrativo, dramatúrgico, plástico -visual, musical y coreográfico) que irán de acuerdo a los momentos de la comparsa.

Frente a lo anterior, el material audiovisual, sobre el cual se extraen los elementos de trabajo es el documental "Choque de dos mundos" por Heidi Brandenburg y Matthew Orzel, nos acerca a hitos significativos del conflicto en el territorio amazónico siendo este el pretexto general de la puesta en escena itinerante para resaltar la Amazonía, en un contexto de tratado de libre comercio entre Perú y Estados Unidos en el 2007[4]. Este acuerdo buscó consolidar el acceso a bienes y servicios para fomentar la inversión privada entre ambos países, donde además de implementar modelos económicos, así como la propiedad intelectual, el derecho laboral y políticas ambientales, motivaron a una gran desaprobación por parte de las comunidades aborígenes que los movilizó desde su firma el 18 de marzo del 2003, hasta su implementación el 01 de febrero de 2009.

[4] Choque de dos mundos de Brandenburg y Orzel. Calcuachimaq. 2016. Formato Audiovisual para Youtube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ZwRgsKNpKGg

Capítulo 04. Diseño Metodológico: Proceso de Creación - Propuesta Creativa

4.1 Metodología de Creación

En la metodología de investigación usada confluyen varios puntos con la investigación histórica y de referentes particulares para la construcción creativa de investigación acción, direccionada al planteamiento de procesos de creación acompañados de práctica e improvisación. Este desarrollo metodológico desde la investigación acción para la creación artística se destaca en la práctica, para investigar lo que supone empirismo, perspectivas interpretativas, perspectivas contextuales del campo educativo y cultural (Barriga 2012) que encauza los lenguajes artísticos, materiales y tecnologías a la construcción de conocimiento desde la transculturalidad.

El método en este sentido es de carácter deconstructivo, es decir procesos de creación no lineales que permite la fragmentación de ideas ya que se plantean en los lenguajes artísticos que están inmersos en la comparsa que, analizados por separado, dan a conocer sus particularidades y estructuras conceptuales que especifican la creación en ese campo de conocimiento. Por lo tanto, en creación, la noción de hacer involucra una personificación completa con imágenes, sonidos, tiempos, procesos organizados y performativos que dan luz, entablando una crítica a los fenómenos de carácter público o privado.

La investigación histórica del fenómeno, así como los lenguajes a utilizar y la propuesta enmarcada en la novedad, recreación (remake) o memoria, detona diferentes aspectos creativos que se relacionan en diferentes áreas de conocimiento artístico y que en la mente del docente y artista creador debe generar un proceso pedagógico reflexivo (Barriga 2012 p. 180, 181), enriquecido de laboratorios, talleres, prácticas de espacio y momento, material y densidad, peso y corporalidad y demás nociones importantes en la construcción creativa.

Frente a esto se traza un esquema general que da razón de los lenguajes en los cuales se sustentará el objeto a crear, que en este caso es la comparsa y se desarrolla una propuesta creativa desde la narrativa y la dramaturgia acompañada de una musicalidad y planimetría, así como de una propuesta visual y plástica para las parafernalias del objeto artístico.

4.1.1 Intención Pedagógica

El componente pedagógico ligado a la acción creativa de la investigación tiene dos perspectivas que se dan: una al interior de los creadores que determinan las herramientas, dinámicas y elementos que destacan para la metodología, así como un estudio del público receptor.

El público por ser sujeto de la investigación está enmarcado en la pedagogía del arte para estimular la empatía y responsabilidad por el territorio, el arte desarrolla competencias críticas e interpretativas en el conocimiento abstracto que enfrenta las perspectivas personales a posturas objetivas frente a las realidades ya sea alimentadas por el mundo del onirismo, la fantasía o el espectáculo, permiten relaciones más armoniosas con el territorio, la sociedad y comunidad (Soledad. M y Carvajal. D. 2015 p.48)

Por otro lado, al interior de la intención creativa se entiende una reflexión pedagógica continua y es correspondiente a esta empatía que quiere detonar la comparsa, por ello los comparsistas se forman en las diferentes disciplinas ya sea fortaleciendo sus nociones o dando bases que les permita desarrollar sus papeles mejor caracterizados; los actores, músicos, bailarines, zanqueros y demás participantes deberán desarrollar cualidades interdisciplinarias que les permite un desempeño superior en escena, cumpliendo con los objetivos de la comparsa, es por ello que los laboratorios, talleres, ensayos y demás espacios de formación permiten entrar en sintonía con esta reflexión pedagógica al interior de la construcción artística.

4.1.2 Laboratorios creativos para la creación de la propuesta.

Se desarrollaron tres (3) laboratorios contando con la asistencia del 80% de los participantes comparsistas a todos los talleres. Fueron orientados generalmente a desarrollar y afianzar competencias musicales y danzarias enfocadas en el estudio del movimiento raizal Afro en Latinoamérica, y su incidencia en la temática general y estética del montaje.

Danza Afro- Latina: Dirigido por Nicolás Mejía, Maestro en arte Danzario de la Academia Superior de Artes de Bogotá desde 2015. Con amplia experiencia en danza

folclórica y contemporánea. Se exploró específicamente las calidades de movimiento, estilo y sensaciones propias de la danza afro, y cómo estas pueden verse reflejadas en la interpretación musical de los sonidos de una batucada brasileña de origen Bahiano. Además de un recuento técnico e histórico de las expresiones afro más representativas de cada país latinoamericano.

Samba Reggae Baiano: Dirigido por Bartolomeu Nunes Pereira, Bahiano con más de 40 años de experiencia en ejecución, interpretación, creación y enseñanza del estilo Samba Reggae. "Mestre" de la Banda percusiva *Olodum*, y director de la batucada *A banda do Mestre*, se ha encargado de compartir y multiplicar por gran parte del mundo la raíz y estilo original del Samba Reggae Bahiano.

En formato de aula, se afianzaron las nociones de interpretación de este estilo de música, priorizando el aprendizaje de ritmos, llamados y montajes primarios. estudiando e interiorizando el aire interpretativo que requiere el ritmo, para revivirlo, apropiarlo y compartirlo.

Resignificación del Samba Reggae: Guiado por Ezequiel Szusterman, argentino y músico percusionista profesional con más de 15 años de experiencia en Batucada y ritmos afro brasileños. Director de la escuela percusiva *Cafundó* con 10 años de funcionamiento, donde se han encargado de explorar, estudiar e investigar el género de Samba Reggae, dándole nuevos aires e interpretaciones desde la hibridación de músicas y el sometimiento experimental a complejos ejercicios técnicos musicales brindado nuevas formas de entender el ritmo.

Se charló acerca de la experiencia *Cafundó* en su investigación del Samba Bahiano, la historia oficial del movimiento y la nueva generación de la cultura. Explicaría entonces el proceso de creación y composición musical desde el formato de tambores Bahiano, las coreografías y la musicalidad de una banda percusiva.

4.1.3 Aplicación en la creación del objeto: para el montaje, se rescatan principalmente las herramientas de composición tanto coreográfica como musical desde el aire que debe transmitir la estética Afro. La composición desde las posibilidades que puede ofrecer el formato Samba Reggae interpretando aires afro-colombianos, y la potencia expresiva que posee la danza afro dentro de la dramaturgia.

4.2 La Propuesta literaria.

La propuesta literaria en nuestro trabajo se presenta como punto de partida para desarrollar todo el cuerpo del objeto a crear. A continuación, se da cuenta de esta creación narrativa, nutrida de personajes y contextos que son propias del contexto amazónico y que nos dan pautas de trabajo.

4.2.1 Creación Narrativa

Al mediodía cuando el sol está en el punto más alto la fiesta en la manigua no se hace esperar, siempre tan fecunda y llena de vida. Sus grandes protectoras Motelomama la abuela tortuga y Yacumama la abuela anaconda cuidan y resguardan a los hijos de la selva. El pueblo Ayaymama se reúne en torno a ellas para pedir protección y para que guiados por Iasá, lleguen sus rezos y oraciones a las abuelas protectoras. En el punto más álgido de la celebración Motelomama, la abuela tortuga se presenta y todos sus hijos Ayaymama, así como la madre Iasá. La celebran. La abuela tortuga lleva sobre su gran caparazón una gran parte de la manigua que es la selva amazónica y que resguarda toda la vida de los animales, tanto chicos como grandes; resguarda la vida de sus hijos humanos; resguarda en su gran caparazón la vida de los abuelos agua, fuego, aire y tierra; ella representa la gran carga de la vida y es por ello que sus hijos la celebran, bailan junto a ella y la rodean de dones, alimentos, inciensos, ofrendas de oro y plata, coca y tabaco, yuca dulce y agria. En esta gran celebración Motelomama se alimenta y recibe el amor de su pueblo que la protege.

De repente la celebración se ve interrumpida por los diablos blancos, brujos maleros que pactan con demonios de la destrucción, buscando solo poder, organizar y transforma la selva en cemento, se alimentan del dolor y del frío, de los malos vientos y de los augurios de muerte.

Ellos conocidos como Runapuma o Yanapumas se transforman en felinos para poder atacar a sus víctimas y en esta forma aparecen agresivos y ágiles. La gran abuela Yacumama aleja a su pueblo de encantos y embrujos, pero, aunque Yacumama aleja a estos demonios, es inevitable, y cada miembro Ayaymama cae en ese trance maléfico, los hipnotizan con sus movimientos que los impulsan repetir sus movimientos. Los Runapumas y Yanapumas se alimentan de esta locura. Moteloma y Yacumama son también poco a poco seducidas por estos ritmos. Los diablos han corrompido a los guardianes de la vida y la manigua queda seducida por sus fuertes ritmos, ritmos que oprimen y esclavizan al pueblo y a sus protectores, pero aún queda una esperanza, Iasá que se mantiene aún en lucha contra esta seducción y logra liberarse.

Iasà, la gran madre del pueblo, en medio de la algarabía y del ruido, con ayuda de la fuerza del abuelo sol, logra sacar al pueblo del trance al que estaban sometidos; el pueblo ha sido humillado, despojado de su dignidad, la manigua ha sido vil mente atacada, Motelomama y yacumama están heridas y solo el gran orgullo ancestral logra poner en pie a los Ayaymama. Ellos aún aturdidos por la manipulación y la hipnosis empiezan a despertar del encantamiento, y ven a sus madres maltratadas, las lloran porque, aunque juraron protegerlas, cayeron a los encantos de los diablos blancos, verlas así evoca en ellos un gran espíritu de guerra, sus madres heridas, aunque tratan de disuadirlos de tomar venganza, no logran hacerlos entrar en razón y ellos enceguecidos por la ira arremeten contra los Runapuma. Esta batalla como ninguna otra empieza con la música de los Runapumas que asustados no logran ejecutar bien sus sonidos, son torpes y tiene miedo de la ira de los ayaymama, ellos por otro lado tocan sus instrumentos con gran contundencia, esta música que nace de ver a sus madres heridas, sana la rabia, sana sus dolores, sana la tristeza, la música que tocan además de hacer que los Runapumas se empiezan a ahuyentar, le devuelve a la vida y fuerza a la manigua, y por medio de esta música entienden que sólo perdonando a sus enemigos pueden vencerlos, y efectivamente logran vencerlos, ya que los Runapumas se van al ver que Motelomama y Yacumama los acompañan danzando y cantando, la manigua protege a sus hijos, sin una gota de sangre, solo bailando y danzando sin cesar al son de sus compases y de su alegría. Iasá, en medio de esta alegría recuerda como en antaño sus hijos moría a causa de la ira, recordaba cómo sus hijos bañados en

sangre regaban los campos y colinas de la manigua y los miles de veces que ella perdía un pedazo de su corazón tratando de despertarlos de ese trance maléfico, pero esta vez, aunque acongojada por sus pensamientos tenía más esperanza que nunca, sus hijos llenos de vida, contrariaba a la muerte por la danza y el baile.

Motelomama también con ayuda de Iasá logra despertar de este trance y Yacumama con el gran caudal de la manigua logra despojar a los Runapumas, los contiene y los separa de su pueblo, Motelomama cura con su gran amor a su pueblo Ayaymama, ahora solo queda la paz, pero aun así imponen sobre ellos las hierbas de sanación y bailan para recuperar la tierra y liberar del mal al pueblo, aran la tierra, la riegan y la vuelven fecunda, empieza la vida nuevamente, los hijos de la coca y el tabaco, el abuelo fuego y la madre agua, la palabra de pensamiento y el fuego de la memoria, todos en el ritual de la ayahuasca vuelven a sus labores cotidianas y así celebran nuevamente que la vida ha vencido a la muerte del diablo blanco Runapuma.

4.4. Guion Dramatúrgico

Recomendaciones de lectura del guion: A continuación, se presenta la propuesta general, para ello se diseñó un texto dividido en cuatro (4) momentos. Con los siguientes puntos:

1. Texto narrativo (fragmento de la historia).
2. Guion técnico (descripción de la actuación de los personajes en la historia)
3. Planimetría (recorrido de los personajes en el tránsito de la comparsa)
4. Descripción musical (música que interpretarán en el momento descrito) con partitura (texto formal musical)

Momento 01

Rito

Texto Narrativo

Al mediodía cuando el sol está en su punto más alto la fiesta en la manigua no se hace esperar, siempre tan fecunda y llena de vida, Sus grandes protectoras Motelomama la abuela tortuga y Yacumama la abuela anaconda cuidan y resguardan a los hijos de la selva. El pueblo Ayaymama se reúne en torno a ellas para pedir protección y para que guiados por Iasá, lleguen sus rezos y oraciones a las abuelas protectoras. Es un vínculo maternal, que con humildad nobleza amor se da y recibe los dones que provee la manigua.

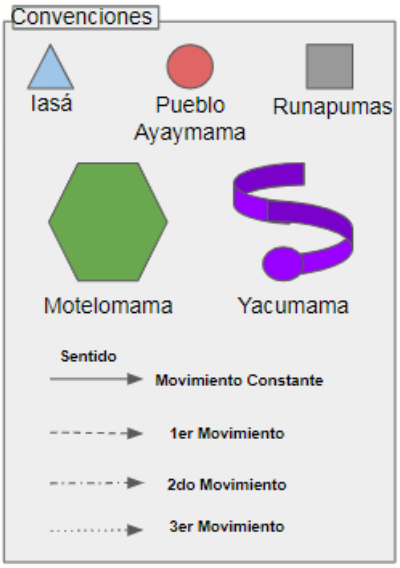
Guion Técnico

Iasá se encuentra rodeada por el pueblo (de manera dispersa, sin dirección o sentido) están en la celebración de los dones dados por la naturaleza, Iasá en estado de trance empieza a convocar a sus hijos para que se unan a la celebración. Moteloma y Yacumama están en la parte trasera de la comparsa esperando ser llamadas por Iasá para revelarse al pueblo.

IA - en trance lamentándose: *Sumak Umaña*
PA - Responden al llamado de Iasá: *Agua de Vida*. Se mueven con sigilo- están dispersos y empiezan a acercarse a isasa
IA - tratando de salir del trance: *Suma Manq aña Motelomama*
PA- responden: *Tierra de vida*. Se siguen sumando a la célula rítmica y direccionan el cuerpo hacia la figura de Motelomama y

Planimetría

Orientación espacial de la Comparsa en Calle



hacen una venia de respeto. Empiezan a circundar a Iasá.

IA - saliendo del trance: *Suma thokoña Yacumama*

PA- responden: *Fuego de vida* al llamado, empiezan a subir el volumen de la célula rítmica, direccionan el cuerpo hacia la figura Yacumama y hacen una venia de respeto.

IA - fuera del trance grita proclamando: *¡Suma sankasiña manigua!*

PA- Responden al llamado: *Aire de vida,* sosteniendo la base rítmica (todos los instrumentos y aumentando el volumen volviendo la célula un ritmo que da paso a la fiesta) Los Runapuma que se encuentran en la parte posterior de la comparsa desarrollan dinámicas de movimiento contenido relacionadas con las células rítmicas propuestas.

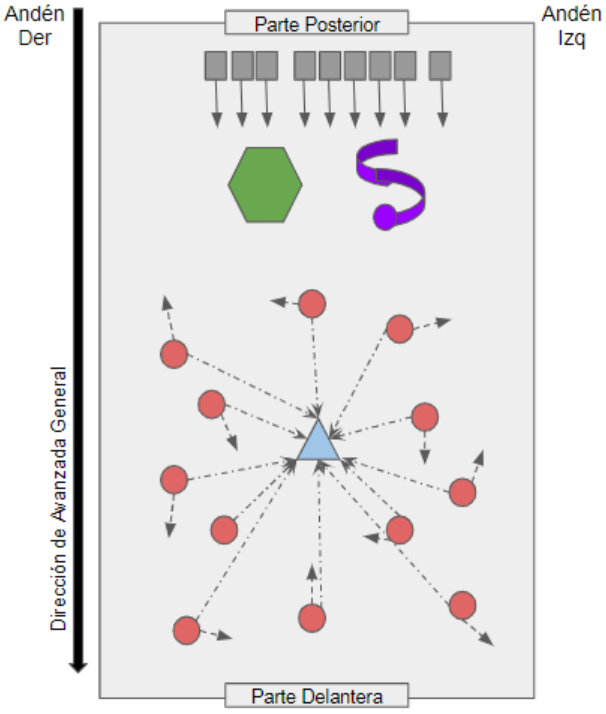


Figura03. Planimetría Momento 01

Descripción Musical

Célula rítmica (samba reggae) repetitiva en pianísimo- crescendo, permitiendo el volumen de diálogos. A cada diálogo se suma en canon cada instrumento. A cada frase se responde con una célula rítmica la cual aumenta en volumen y se sostiene. La música se detiene súbitamente dando paso a un fraseo rítmico en clave samba reggae, que entre silencios permite la proclamación de “Sumak Kawsay”.

Partitura



Figura 04. Partitura Momento 01

Momento 01.2

Rito

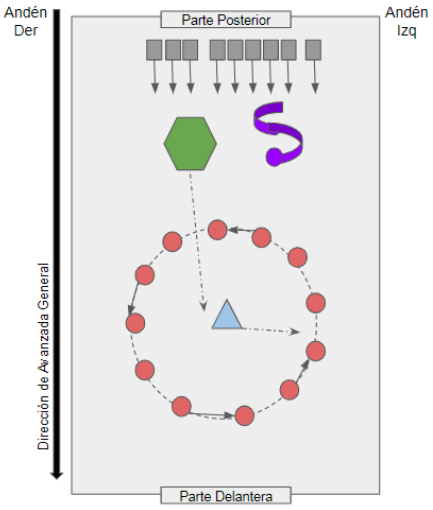
Texto Narrativo

En el punto más álgido de la celebración Motelomama, la abuela tortuga se presenta y todos sus hijos Ayaymama, así como la madre Iasá la celebran. La abuela tortuga lleva sobre su gran caparazón una gran parte de la manigua que es la selva amazónica y que resguarda toda la vida de los animales, tanto chicos como grandes; resguarda la vida de sus hijos humanos; resguarda en su gran caparazón la vida de los abuelos agua, fuego, aire y tierra; ella representa la gran carga de la vida y es por ello que sus hijos la celebran, bailan junto a ella y la rodean de dones, alimentos, inciensos, ofrendas de oro y plata, coca y tabaco, yuca dulce y agria. En esta gran celebración Motelomama se alimenta y recibe el amor de su pueblo que la protege.

Guion Técnico

Planimetría

Después de que Iasá convoca al Pueblo Ayaymama, Motelomama que se encuentra atrás de la comparsa, caminara para situarse en el centro del pueblo y ellos pasarán frente a Motelomama ofreciendo sus dones



(danzando y tocando), situados en las cabezas, ella los bendecirá tocándose (signando de alguna manera) teniendo en cuenta que se hará un llamado musical este detendrá súbitamente dando paso a un fraseo rítmico en clave samba reggae, que entre silencios permite la proclamación de "Sumak Kawsay. Los Runapuma que se encuentran en la parte posterior de la comparsa desarrollarán dinámicas de movimiento contenido relacionadas con las células rítmicas propuestas**.**

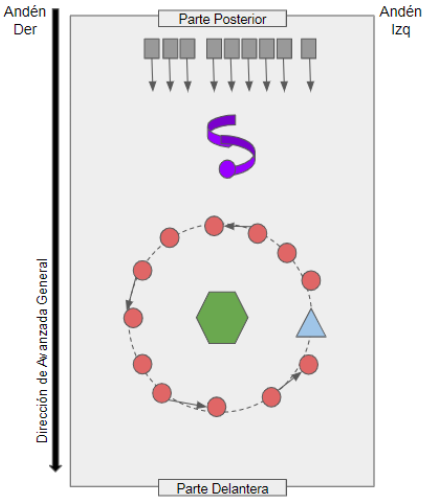


Figura 05, 06. Planimetrías Momento

Descripción Musical

Célula rítmica (samba reggae) repetitiva en pianissimo- crescendo, permitiendo el volumen de diálogos. A cada diálogo se suma en canon cada instrumento. A cada frase se responde con una célula rítmica la cual aumenta en volumen y se sostiene. La música se detiene súbitamente dando paso a un fraseo rítmico en clave samba reggae, que entre silencios permite la proclamación de “Sumak Kawsay”.

Partitura



Figura 07. Partitura Momento 01.2

Momento 02 Encantamiento

Texto Narrativo

De repente la celebración se ve interrumpida por los diablos blancos, brujos maleros que pactan con los demonios de la destrucción, buscan solo poder, organizar y transforma la selva en cemento, se alimentan del dolor y del frío, de los malos vientos y de los augurios

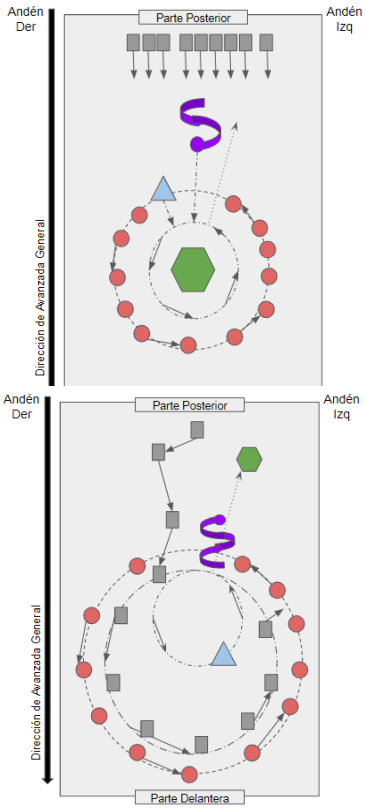
de muerte. Ellos conocidos como Runapuma o Yanapumas se transforman en felinos para poder atacar a sus víctimas y en esta forma aparecen, agresivos y ágiles. La gran abuela Yacumama aleja a su pueblo desencantos y embrujos, pero, aunque yacumama aleja a estos demonios, es inevitable, cada miembro Ayaymama cae en ese trance maléfico, los hipnotizan con sus movimientos que los impulsa hacer lo mismo. Los Runapumas y Yanapumas se alimentan de esta locura. Moteloma y Yacumama son también poco a poco seducidas por estos ritmos, los diablos han corrompido a los guardianes de la vida y la manigua queda seducida por sus fuertes ritmos, ritmos que oprimen y esclavizan al pueblo y a sus protectores, pero aún queda una esperanza, Iasá que se mantiene aún en lucha contra esta seducción y logra liberarse**.**

Guion Técnico

YM entra al círculo por la apertura que permite IA y comienza a rodear a MM. Los RP se filtran al centro rodeando Mm, formando entre todo un gran círculo en constante rotación.

El movimiento y la faena decae e inhabilita la acción del PA. Se ven interrumpida por la fuerza de los tambores de Rp que desde un ritmo salen al exterior del círculo y con el ritmo marcado comienzan a ejecutar movimientos repetitivos y cuadriculados que de alguna forma absorben e hipnotizan las deidades y personajes que se encuentran en el centro, hasta que quedan totalmente quietos, mientras los Rp siguen la coreografía.

Planimetría



Los Rp toman un PA y desde el caos los llevan al frente, dejando atrás a los embrujados Mm, YM e IA. Los RP se detienen súbitamente por un pequeño lapso de tiempo, al reanudar, los PA los están acompañando en la ejecución de los mismos movimientos.

YM y MM quedan atrás protegidos por IA, pero aun absortos en el embrujo del ritmo. IA se traslada desesperada por todo el espacio escénico.

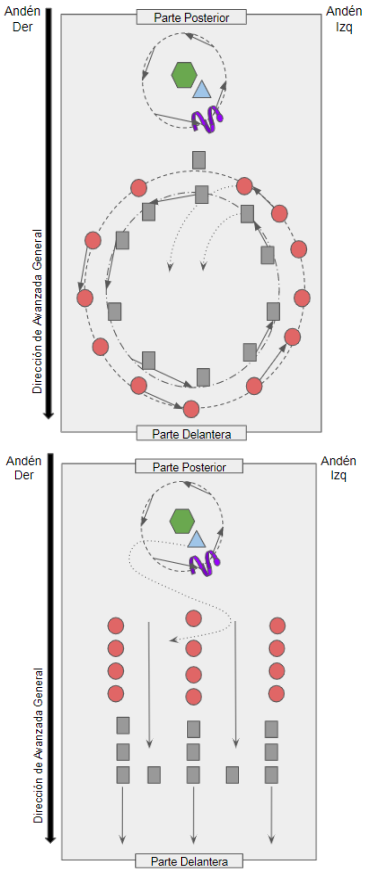


Figura 08, 09, 10, 11. Planimetrías Momento 02

Descripción Musical

Teniendo en cuenta que se ejecuta un ritmo este se interrumpirá al ingreso de los Runapumas, esto será con un decaimiento constante del ritmo acentuando golpes desarticulados. Al ingreso de los Rumapumas empezaran ejecutando el ritmo (adaptación mandinga) con el cual se seducirá y se dará paso a la conformación de bloco, este ritmo se sostendrá hasta la intervención de Iasá.

Partitura

Figura 12. Partitura Momento 02



Momento 03 Levantamiento / Confrontación

Texto Narrativo

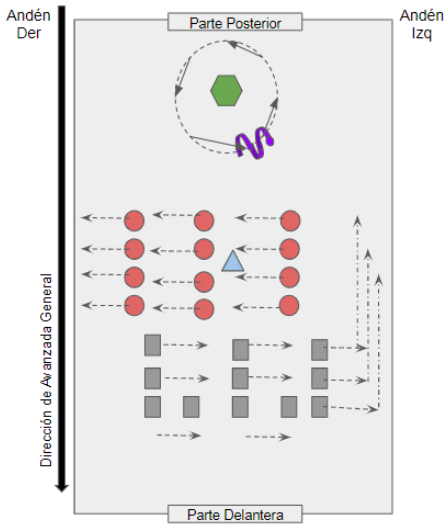
Iasà, la gran madre del pueblo, en medio de la algarabía y del ruido, con ayuda de la fuerza del abuelo sol, logra sacar al pueblo del trance al que estaban sometidos; el pueblo ha sido humillado, despojado de su dignidad, la manigua a sido vil mente atacada, Motelomama y yacumama están heridas y solo el gran orgullo ancestral logra poner en pie a los Ayaymama. Ellos aún aturdidos por la manipulación y la hipnosis empiezan a despertar del encantamiento, y ven a sus madres maltratadas, las lloran porque, aunque juraron protegerlas cayeron a los encantos de los diablos blancos, verlas así evoca en ellos un gran espíritu de guerra, sus madres heridas, aunque tratan de disuadirlos de tomar venganza, no logran hacerlos entrar en razón y ellos enceguecidos por la ira arremeten contra los Runapuma. Esta batalla como ninguna otra empieza con la música de los Runapumas que asustados no logran ejecutar bien sus sonidos, son torpes y tiene miedo de la ira de los ayaymama, ellos por otro lado tocan sus instrumentos con gran contundencia, esta música que nace de ver a sus madres heridas, sana la rabia, sana sus dolores, sana la tristeza, la música que tocan además de hacer que los Runapumas se empiezan a ahuyentar, le devuelve a la vida y fuerza a la manigua, y por medio de esta música entienden que sólo perdonando a sus enemigos pueden vencerlos, y efectivamente logran vencerlos, ya que los Runapumas se van al ver que Motelomama y Yacumama los acompañan danzando y cantando, la manigua protege a sus hijos, sin una gota de sangre, solo bailando y danzando sin cesar al son de sus compases y de su alegría. Iasá, en medio de esta alegría recuerda como en antaño sus hijos moría a causa de la ira, recordaba cómo sus hijos bañados en sangre regaban los campos y colinas de la manigua y los miles de veces que ella perdía un pedazo de su corazón tratando de despertarlos de ese trance maléfico, pero esta vez, aunque acongojada por sus pensamientos tenía más esperanza que nunca, sus hijos llenos de vida, contrariaba a la muerte por la danza y el baile.

Guion Técnico

Planimetría

IA se sitúa en el centro de la formación que hacen ambos bandos, y con la ayuda de un instrumento de aire, llama la atención del bloco percutido. Se genera un corto silencio donde PA despierta del trance seguido de un repicar de tambores, simultáneamente se van separando ambos grupos, manteniendo tensión en la mirada.

Ia es la encargada de coordinar el volumen de la dinámica de trino entre los tambores de ambos bandos. con gestos grandes, va señalando a cada grupo, paralelamente Mm y Ym van inclinados y moviéndose según los movimientos de Ia. En un momento, Ia levanta los brazos tocando al tiempo el instrumento de viento, acompañado del voluminoso trino de tambores, ejecutando movimientos grandes en todos los personajes. Al bajar los brazos comienza un breve enfrentamiento desde la potencia musical, donde por partes toman protagonismo ejecutando movimientos coreografiados, retando, al contrario.



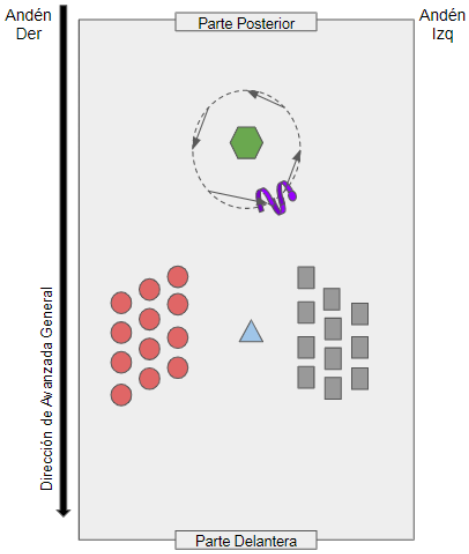


Figura 13, 14. Planimetrías Momento 03

Descripción Musical

Base continua en Repique, Caixa y Timbal sirviendo como piso del evidente protagonismo de los tambores grandes. Este ritmo pretende resaltar los golpes aislados con el fin de generar sorpresa en el espectador, y acentuar el enfrentamiento. Esta sección genera protagonismos y por su duración facilita la ejecución de coreografías. Se detiene súbitamente para permitir la entrada de YM en el conflicto, para llevarse a RP.

Partitura



Figura 15. Partitura Momento 03

Momento 04 Liberación / Nuevo Comienzo

Texto Narrativo

Motelomama también con ayuda de Iasa logra despertar de este trance y Yacumama con el gran caudal de la manigua logra despojar a los Runapumas, los contiene y los separa de su pueblo, Motelomama cura con su gran amor a su pueblo ayaymama, ahora solo queda la paz, pero aun así imponen sobre ellos las hierbas de sanación y bailan para recuperar la tierra y liberar del mal al pueblo, aran la tierra, la riegan y la vuelven fecunda, empieza la vida nuevamente, los hijos de la coca y el tabaco, el abuelo fuego y la madre agua, la palabra de pensamiento y el fuego de la memoria, todos en el ritual de la ayahuasca celebran nuevamente que la vida ha vencido a la muerte del diablo blanco Runapuma.

Guión Técnico

RP se va dentro de YM hacia la parte de atrás (como si fueran engullidos por la gran serpiente) PA se va recuperando gracias a la ayuda de IA. Paralelamente van entrando los instrumentos en Canon para conformar la base de Samba. Terminan todos en fiesta agradeciendo a IA, MM Y YM por la ayuda. IA vuelve a entrar en trance por el éxtasis de la celebración y repite los agradecimientos en presencia de MM, mientras los RP intentan entrar de nuevo al manto ecológico Sagrado.

Planimetría

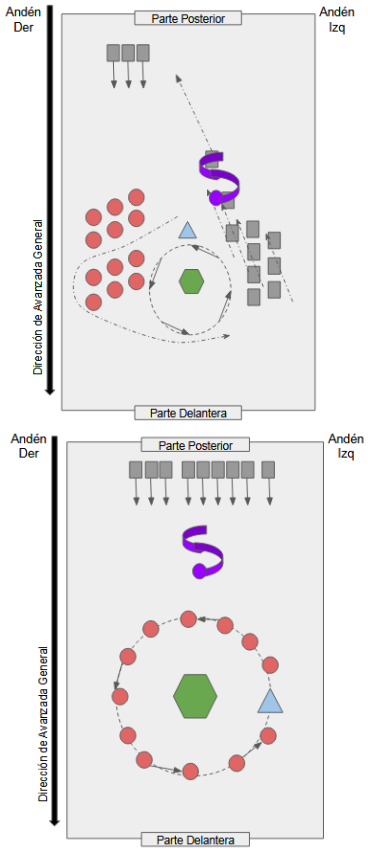


Figura 16, 17. Planimetrías Momento 04

Descripción Musical

Entrada en Canon de la base comenzando por el Repique, dobra, Surdos, Caixa y finalizando en el

Timbal. Al aumentar el éxtasis, la Dobra cambiará de base al igual que el Repique. La base aumenta de velocidad, finalizando con 4 compases de semicorcheas por parte de las Dobras, frenando en seco para la entra de IA

Partitura



Figura 18, 19, 20. Partituras Momento 04

4.4 Propuesta teatral Plástica y Visual

4.4.1 La Ancestralidad y sus lecturas

Para la elaboración de la propuesta plástica, se parte de la narrativa de los personajes, los cuales se toman directamente de la consulta de mitos amazónicos en los cuales estos cambian de nombre y apariencia según su territorio, pero mantienen la esencia y los valores que les caracteriza, ya sean entes protectores, destructores, el pueblo, el territorio o el contexto. Esta propuesta también va enfocada a destacar el abandono de las comunidades al territorio y de cómo sus tradiciones y espiritualidades se transforman ante los sentimientos

de ambición, envidia y codicia. Por ello se propone las lecturas simbólicas, episódicas y del eje argumental que dan luces acerca de la construcción visual de los personajes, para entender sus caracterizaciones e intenciones en la puesta escénica.

4.4.2 Lectura simbólica de los personajes

Elementos de la naturaleza simbólicos: **agua (vida), fuego (memoria), tierra (cuerpo/naturaleza), aire (palabra pensamiento)**. Personajes simbólicos: **Tortuga (Motelomama)** quien carga parte del amazonas en su caparazón. **Anaconda (yacumama)** que representa el caudal del río amazonas y la importancia vital de la fuente hídrica para los países amazónicos., **Pueblo originario (ayaymama)** representados en formas de aves evocando la libertad y diversidad de saberes y pensamiento ancestrales desde la vulnerabilidad humana. **Invasores felinos (Runapumas/ diablos blancos)** que representan el pensamiento occidental extractivista, invasor, el consumo exacerbado del recurso natural y los diferentes mecanismos de poder para controlar los pueblos, **Guía/ Sacerdote/ Chamán (Iasá)** representa el poder crítico, la guía espiritual, la fuerza de voluntad y virtudes del trascender humano. El manejo del espacio es circular, ya que se ve de manera conjunta a los personajes que participan. También como forma originaria de construcción de comunidad donde la relación es horizontal y no vertical.

4.4.3 Lectura Episódica de los Personajes

La lectura episódica de los personajes está dada por sus momentos de aparición y de protagonismo para permitir su aparición cíclica y constante en el trayecto de la comparsa.

Momento 01	Momento 02	Momento 03	Momento 04
Rito / Celebración: Los personajes protagonistas del momento son Ym, Ia, PA, Mm.	Encantamiento / Embrujo: Los personajes protagonistas del momento son Rp, PA.	Levantamiento / Confrontación: Los personajes protagonistas del momento Ia, Rp, PA.	Liberación / Nuevo Comienzo: Los personajes protagonistas del momento Ym, Ia, PA, Mm.

Tabla 01. Lectura Episódica

4.4.4 Lectura del Eje Argumental

La lectura del eje argumental, también dada por los momentos, se sitúa en las diferentes intenciones que presentan los personajes en los momentos indicados, desarrollando así la trama narrativa del pretexto literario.

Momento 01	Momento 02	Momento 03	Momento 04
Celebración y Festejo. El pueblo es convocado por uno de sus integrantes, el ritual se desarrolla para pedir y agradecer a las deidades de la comunidad la abundancia de su entorno. La alegría es desbordante, se visibiliza el gozo del pueblo, así como de las deidades, cada uno respeta su rol como participante y atiende el llamado a participar de la celebración.	**Desconcierto y Confusión.** El pueblo se muestra desorientado, el ritual se ve irrumpido por la presencia de Rp. Las deidades son desplazadas a causa del encantamiento y embrujo progresivo del pueblo, los invasores buscan organizar y bloquear la celebración por medio de la insistencia a caer en el embrujo.	**Confrontación y Conflicto.** Las deidades ayudan a salir de ese encantamiento y es por ello que el pueblo se confronta con los Rp, se presenta conflicto que desemboca en un desafío ya sea musical, corporal o de carácter performativo, el choque en este punto hace énfasis en la confrontación artística como alternativa a la violencia.	**Liberación y Nuevo comienzo.** Resalta en este punto el destierro de los invasores y descubrir el las deidades las habilidades y cualidades de curar el tejido social del pueblo, permitiendo así que se convoque nuevamente al pueblo y que se pueda volver al hacer ritual y comunitario. Permitiendo así el regreso a las posiciones iniciales para dar comienzo.

Tabla 02. Lectura Eje Argumental

4.5 Los Personajes de la comparsa

Runapuma (Diablo Blanco)

Descripción Histórica: Antiguamente, existían brujos maleros que llegaban a tener pactos con los demonios de la selva. Eran poderosos haciendo el mal y sus afanes de tener cada vez más y más poder llegaban al estado en que tenían necesidad de beber sangre y comer carne humana. Claro, estos brujos vivían en lo más apartado de la selva y casi siempre solos. Dominaban los secretos para transformarse en Runapuma (Jaguar negro), cuando sentían necesidad de alimentarse. Hacían sus invocaciones por medio de Ícaros (cantos de poder) pidiendo fuerza a los demonios del monte y entonces se convertían en hermosos jaguares hambrientos totalmente negros. Satisfecho su apetito, volvían a convertirse en hombres casi normales.

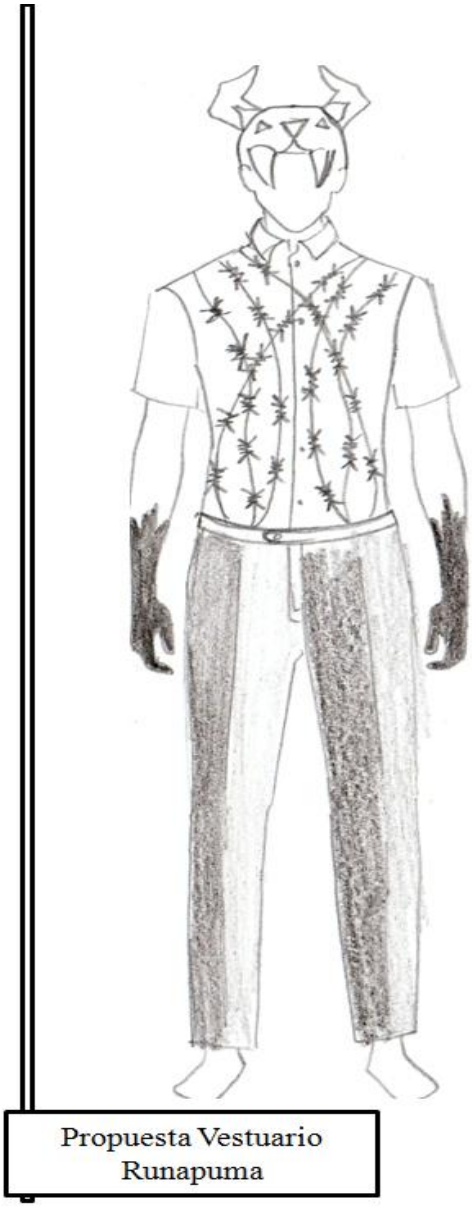
En la comparsa, este personaje servirá de modelo para representar el poder del estado, o el mismo sistema económico depredador e insaciable, que busca aprovecharse de los recursos abundantes del Amazonas con fines lucrativos, y acostas de los procesos sociales indígenas del territorio, y el destrozo de la vida natural y espiritual que allí se encuentra. De manera despectiva las comunidades encuentran formas de nombrar la intervención del estado en las comunidades y ecosistemas como “Demonio blanco”.

Características de representación visual.

Colmillos -Predador Cuernos - Demonio blanco

Alambre de púas y tirantas - Represión interna. Ser prisionero de sus deseos

Máscara de Jaguar geométrica - Runapuma con estética cuadrada, representación del ser burocrático y formal



Símbolo – Decadencia de la idea de modernidad, y principales pilares del consumismo

Traje formal – El uniforme del empresario. Reafirma el sesgo de identidad.

Fondo negro – No identidad, No culpa, No responsable

Manga negra – El petróleo que no pudo saquear.

Figura 21. Propuesta de Vestuario Runapuma / Diablo Blanco.

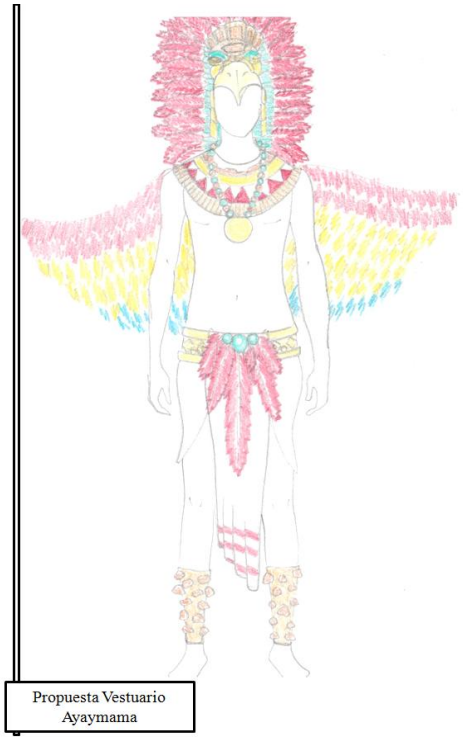
Ayaymama (El pueblo)

Descripción Histórica: Cuenta la leyenda que una epidemia estaba acabando con la gente de una comunidad nativa. Que la madre de dos niños, sintiéndose con los primeros síntomas de la enfermedad, quiso salvar del mal a sus pequeños y entonces los llevó un monte lejano y los dejó en ese lugar. Cerca había una linda quebrada, abundante en peces y árboles frutales. Con gran pena los dejo, sabiendo que no los volvería a ver más. Ellos jugaron, comieron frutos y se bañaron en la quebradita, pero ya en la noche sintieron la falta de su madre y partieron en su búsqueda, sin embargo, se perdieron en el monte.

Asustados, llorando de pena decían cómo no ser aves para poder volar donde mamá. Y el dueño del monte tuvo pena y los convirtió en avecitas y ellos volaron, pero cuando llegaron a su pueblo vieron que ya nadie vivía, todos habían muerto. Desde entonces no dejan de

volar y volar, y cuando se posan en lo alto de un árbol, cansados de buscar a su madre, hacen oír su canto lastimero: "ayaymamá... ayaymamá..." Ayaymama, Huischuhuarca: Nuestra madre ha muerto y nos abandonaron. (Melodía Recomendada: Si-Do,Si,Sol,Mi)

Esta figura, nos servirá para representar la situación en la que se encuentran las comunidades indígenas en general frente al estado. Aunque son autónomas, se ven abandonadas frente a las dinámicas de extracción y deforestación epidémica de su inmenso hogar (madre), además de cómo se ven afectadas por lo que le suceda a su ecosistema nativo, parte de su bagaje cultural y espiritual.



Características de representación visual.

Máscara y tocado de Guacamaya (Ayaymama)Ave insignia del país y del territorio, posee los colores de la bandera Nacional.

Coronilla asentada (Murai muna) Estatus social desde comunidad Huitoto

Alas: Movimiento y Libertad Cascabeles Semillas, denotando intimidad con la tierra y la música.

Transparencia

Figura 22. Propuesta de Vestuario Pueblo Ayaymama

Iasá (La madre)

Descripción Histórica: El dios Tupa de los cielos y la joven Iasá, estaban enamorados; sin embargo, el dios Anhangá que dominaba el infierno también se enamoró de Iasá. Así que

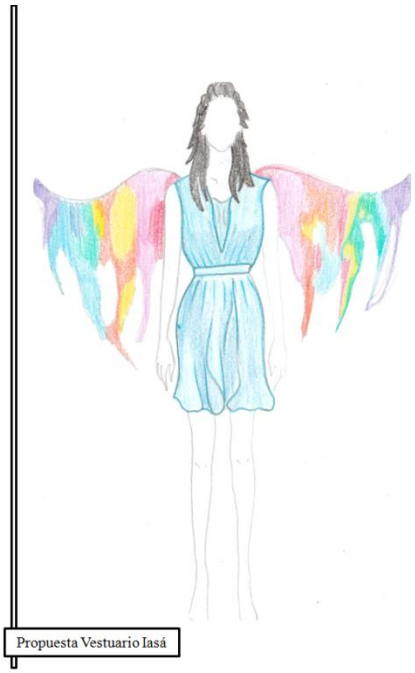
para quedarse con la joven fue hablar con la madre de Iasá; ofreciéndole una vida llena de abundancias si le daba la mano en matrimonio de la joven.

Iasá al saber la terrible noticia, aceptó con la condición de que le permitiera ver por última vez al dios Tupa. Entonces, Anhangá lo haría solo si la joven se cortara y marcará el camino con su propia sangre.

Tupa le pidió al sol que los rastros de sangre de su amada tomarán distintos colores; pero Iasá no logró llegar al cielo porque murió desangrada entonces el rastro de colores de su sangre se convirtió en un arco iris.

Cashinahuas, Indígenas del grupo Pano, habitantes de las regiones norte y noroeste de Brasil, que se destacan entre las otras tribus por su literatura oral. Los Cashunahuas habitan también en territorio del Perú, sobre el río Curanja, en el departamento de Ucayali

Tal figura será material para representar un ser híbrido, Chamán como puente comunicante entre los entes de la selva y la comunidad habitante. El arco que generó mientras ascendía a la vida y la descendencia a su muerte es el punto medio entre ambos mundos: Terrenal-Espiritual. Es además símbolo de poder ante las comunidades siendo capaz de convocar y llamar al diálogo y consenso entre todos los entes.



Características de representación visual.

Velo-Capa Arcoíris – Rastro de sangre, Estatus

Ropaje mojado – Comunicación con el elemento de la abundancia

Pelo largo – Pureza

Figura 23. Propuesta de Vestuario Iasá

Motelo Mama (la Gran Tortuga)

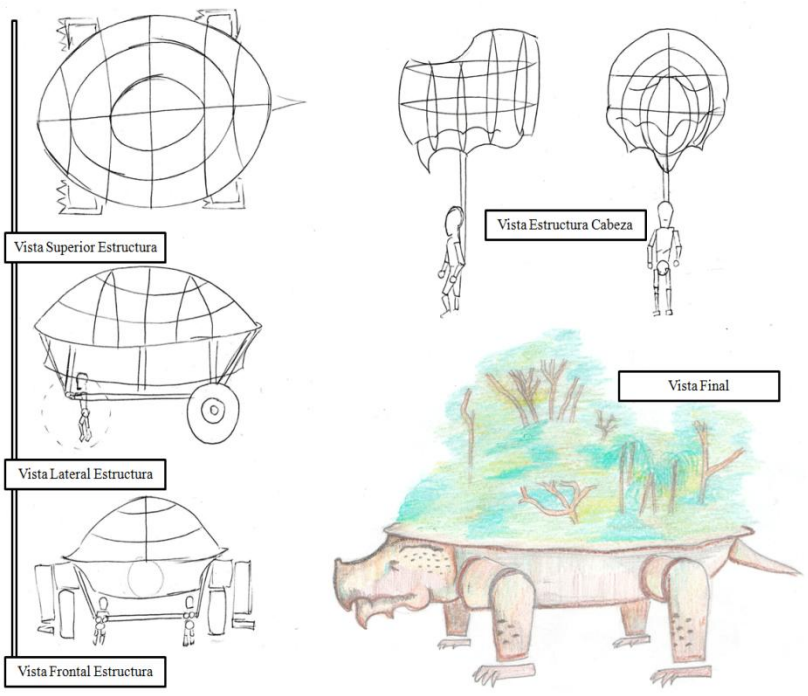
Descripción Histórica: Se trata de una tortuga gigante que ha vivido por miles de años en el territorio amazónico. Según la mitología amazónica, Motelo mama lleva sobre su caparazón una isla, debido a que la tortuga no se mueve en un periodo de tiempo muy largo; es casi imperceptible darse cuenta de su existencia.

Pero cuando decide cambiar de lugar, Motelo mama crea movimientos tan bruscos y sonidos tan estruendosos que son escuchados por toda la selva y el movimiento de las aguas se vuelve violento por sus movimientos.

Con el fin de brindar un papel al ecosistema y cómo éste actúa y se ve afectado por los enfrentamientos entre las comunidades y el estado, apropiamos a Motelo mama por su característica de llevar un terreno de la selva en su caparazón, y su reacción estruendosa al verse intervenida. En la copa de su caparazón, vive el árbol de la vida.

Características de representación visual. Por su tamaño y jerarquía, será presentada a través de un Títere gigante (muñecom), manipulada por 2 o 3 personas, combinando la técnica de varilla para crear movimiento en los ojos y boca. De actuación parsimoniosa.

Bosquejos de estructura:



i

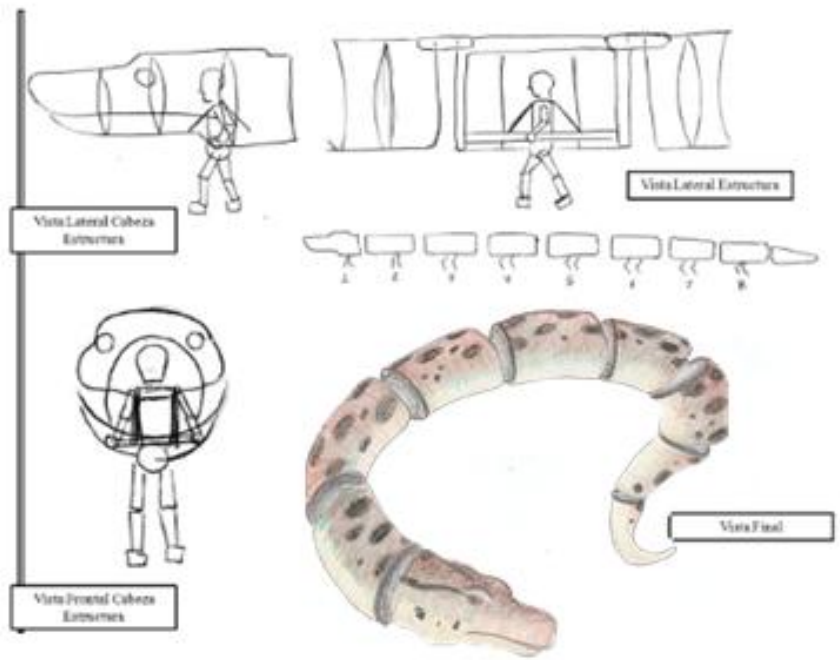
gura 24. Propuesta Estructural y Visual Motelomama

Yacumama (La Gran serpiente)

Descripción Histórica: Las serpientes que los nativos cometan, en voz baja alrededor de las fogatas del pueblo y en la seguridad de sus hogares, mide 50 metros de largo. Las cabezas de estas criaturas gigantescas se dicen que alcanzan los 2 metros de ancho. Pueden derribar presas al escupir explosivos chorros de agua, derribar árboles en su camino y cambiar el curso de los afluentes de pequeños ríos cuando los cruzan. Los nativos llaman a estas monstruosas serpientes la Yacumama. Son entes considerados protectores y madres de las afluentes de agua.

En la comparsa representará en papel de los entes espirituales de la selva, además del importante río Amazonas, que atraviesa los intereses de todos los actantes. Para la comunidad es la principal fuente de vida, para los Predadores representa una abundante fuente de recursos hídricos, para la selva representa un espíritu protector.

Características de representación visual. Títere manipulado por un Zanquero en la cabeza, y 6 personas en todo el cuerpo. Su participación es activa y dinámica, pretendiendo siempre el bien de la comunidad y el cuidado del ecosistema.



Bosquejos de estructura:

Figura 25. Propuesta Estructural y Visual Yacumama

Capítulo 05

Conclusiones y Recomendaciones

Para concluir, se concibe la comparsa como una disciplina nacida en el carnaval, que, de manera orgánica y popular, logra mezclar un conjunto de disciplinas artísticas, sirviendo como plataforma para la experimentación, la creación y la transdisciplinariedad dentro de un formato itinerante, llamativo y de índole catártica.

Gracias a su carácter popular, no solo permite la multiplicación y resignificación de su producción, sino que autoevalúa y explora constantemente su quehacer, generando una periódica evolución y llegando a todos los contextos como espacio para el esparcimiento y la libre expresión.

Durante la investigación se resolvió el plan de producción de una comparsa, sin poseer conocimientos concretos sobre su creación, o experiencias logísticas de su planeación. Es así como resolvimos una serie conceptos, resultado de la experiencia investigativa, y que significan el resultado groso del presente trabajo, obviando ya el objeto artístico.

Desde la propuesta estética de este objeto, primero se analizó y reflexionó sobre la influencia del contexto amazónico como detonante, después se resolvió la comparsa como un acto creativo que suscita el pensamiento reflexivo y que puede generar conciencia sobre las problemáticas del contexto, y, aunque para la evidencia es necesaria su ejecución en la escena urbana, la estructura del guion ayudó a denotar a rasgos generales la relación que podía existir entre contexto y texto. Esto permitió ver con claridad, desde la mitología amazónica y las realidades que fluctúan en el territorio, que hay efectivamente problemáticas entre el estado y la biodiversidad, que, al ser abordadas desde el estudio del texto dramático y la cultura originaria, generan una propuesta de personajes y elementos transdisciplinares que nacen de manera orgánica como respuesta de la investigación.

Finalmente se presenta un producto de investigación creación artística en formato comparsa (ya que se identifican los elementos propios de esta), que permiten desarrollar conceptos que son propios de cada disciplina artística y que solventa necesidades al ser inter y transdisciplinar, es decir, podemos demostrar que gracias a la construcción de un Guion Dramatúrgico, los autores recopilan la información pertinente para la puesta en escena de manera organizada, dando cuenta de su aplicación en la investigación creación, desde la linealidad de un documento que recoge aportes e intereses particulares en una propuesta general.

Vale hacer la aclaración que esta comparsa como objeto de creación, se dispone como un guion abierto, libre a cualquier intervención por parte del lector, dramaturgo o director que desee apropiarla, siempre y cuando mantenga el objeto de estudio y la crítica implícita desde las circunstancias ya expuestas. Se busca compartir y mantener el espíritu crítico pedagógico desde la multiplicación y representación del objeto, posibilitando nuevas lecturas.

Para ello se recomienda al representador, permitir que la idea siempre sea desarrollada bajo una metodología que propicie la participación abierta y la creación colectiva, validar toda intervención, y si la dramaturgia deseada lo permite, ejecutar todas las ideas gestadas en el proceso de montaje o creación.

Si el proceso es llevado a cabo en un contexto Social, de índole comunitario, se sugiere un espacio de contextualización y formación tanto histórica como teórica y artística para los comparsistas, con el fin de asegurar que sea asimilada la crítica principal y desarrollar el objetivo pedagógico-formativo natural del objeto artístico.

Por último, es necesario nombrar que muchas de las especificaciones aquí expuestas, podrán verse modificadas a la hora de la experimentación y la puesta en escena. Como cualquier objeto artístico que se lee desde la planeación y el guion para la transmisión técnica, no termina de tomar forma hasta ser ejecutado en la escena y frente a variables públicos que brinden diferentes lecturas. El guion y el texto investigativo son formatos

rígidos que, aunque integrales, dejan por fuera conceptos y aristas propias del objeto y por los cuales esta toma vida. Por ello se debe reinventar al momento que cada grupo intente darle lectura y representación, para renacer de diversas formas.

Referentes

Armenteras, D.(2019) *¿Por qué arde la Amazonia?*Articulo Razon Publica.com. Recuperado de: https://razonpublica.com/index.php/internacional-temas-32/12229-por-que-arde-la-amazonia.html

Ariza, N y Yara, L.(2016) *Los Saberes otros como posibilidad para la enseñansa de la territorialidad en la escuela IEDR Olarte en Usme Rural.* Monografía de Grado Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá. Recuperado de: http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/3142/TE-19122.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Barriga, M. L. (2012) *La investigacion en educacion artistica. Una guía para la presentación de proyectos de pregrado y postgrado.* Colombia: Editorial UD

Campbell, J y Moyers, B. (1991) *El poder del mito.* Barcelona. Editorial Emecé. Recuperado de: https://naxasnarat.files.wordpress.com/2010/05/campbell-joseph-el-poder-del-mito.pdf

Brandenburg y Orze. (2016).Choque de dos mundos de l. Calcuachimaq Formato Audiovisual para Youtube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=ZwRgsKNpKG

Fuentes, A. (2012) *El dramaturgista y la deconstrucción en la danza.* Colombia: Icono Editorial.

Garbuno, E. (2019. Dic. 16) *Arte crítico: Más allá del arte contemporáneo.* Reflexiones Marginales. Blog de estudio. Recuperado de: http://reflexionesmarginales.com/3.0/arte-critico-mas-alla-del-arte-contemporaneo/#:~:targetText=Tenemos%20una%20cuarta%20acepci%C3%B3n%20de,de%20las%20tendencias%20del%20mercado.

Gómez, A y Palma, V. (2011) *Leyendas de la Amazonia Brasileña.* Brasil. Editorial Min Educación. Embajada de españa en Brasil. https://www.educacionyfp.gob.es/brasil/dam/jcr:81a1f03b-7697-4240-bb0f-251ec75a1bc7/leyendasamazonas.pdf

Gómez, J. Cabezas, L. Copón, M. Ruiz, C. y Zugasti, A. (2007) *La representación de la representación. Danza, Teatro, Cine, Música.* España. Ediciones Cátedra.

Grosfoguel, R. (s.f) *La Descolonización del conocimiento: Diálogo Crítico entre la visión Descolonial de Frantz Fanon y la Sociología Descolonial de Boaventura de Sousa Santos.* Articulo de Departamento de estudios étnicos. Berkely University. Estados Unidos. Recuperado de: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/RAMON%20GROSFOGUEL%20SOBRE%20BOAVENTURA%20Y%20FANON.pdf

IDPC (2012) *La serpiente Festiva. 17 años de comprasa Bogotana.* Bogotá. Editorial Corporación Sumarse.

Jimenez, V. (2009) *Comparsas tradicionales y populares - La tradición en un disfraz.* Artículo Diario Libre. Recuperado de: https://www.diariolibre.com/revista/comparsas-tradicionales-y-populares-la-tradicin-en-un-disfraz-HBDL187356

Mesa, R. (2008) *El Chivo expiatorio y los orígenes de la cultura.* Ensayo Revista Letras Libres. Recuperado de: https://www.letraslibres.com/sites/default/files/files6/files/pdfs_articulos/pdf_art_13050_11961.pdf

Montoilu, A. (2010) *La Música en el teatro, el cine y la televisión.* Artículo MuSica 4T de ESO. Recuperado de: http://roble.pntic.mec.es/agam0172/05cineCASTELLA.pdf

.

Moreno, E. (2018. Ago. 13) *Desfile de Comparsas 480 años de Bogotá Agosto 12 - 2018.* Video grabación para Youtube. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=vN5hR2RN5S0

Notiagen (2011) *El XXIII Carnaval popular de britalia (Kennedy Bogotá) apuesta por la vida y la esperanza.* Recuperado de: https://notiagen.wordpress.com/2011/11/07/el-xxiii-carnaval-popular-de-britalia-bogota-puesta-por-la-vida-y-la-esperanza/

Rosenzvaig, M.(2012) *Las artes que atraviesan el teatro.* España. Editorial Capital Intelectual.

Sánchez, C. A. (2012) *Teatro, Comparsa y Carnavalidad en Usaquén*. Bogotá-Colombia: Proyecto Editorial La Esfinge.

Sánchez, M. D (2015) *Del Compás a la Comparsa. Proceso de creación del mundo sonoro de la comparsa Teatral Gabo Eterno en el Carnaval de Barranquilla en el año 2015: Sistematización de Experiencias.* Monografía de Grado Universidad Distrital. Recuperado de: http://repository.udistrital.edu.co/bitstream/11349/5627/17/SanchezSotomayorManuelDomingo2016.pdf

Schinca, M.(2010) *Expresión corporal. Técnica y expresión del movimiento*. España. Editorial Wolters Kluwer. Recuperado de: https://estudioschinca.com/Marta-Schinca.html

Schinca, M. (2019. Dic. 16) *Método Schinca ya es marca registrada.* Blog de Estudio. Recuperado de: https://estudioschinca.com/Expresion-Corporal.html

Sin Autor. (2019. Dic. 16) *Teatro Libélula Dorada* Blog de Estudio. Recuperado de: https://www.soyteatro.com/teatro-libelula-dorada/

Sin Autor. (2019. Dic. 16) *¿Que es la Transdisciplinariedad?* Blog de Estudio. Recuperado de: https://edgarmorinmultiversidad.org/index.php/que-es-transdisciplinariedad.html

Soledad, M. y Carvajal, D. (2015) *El arte como una herramienta educativa: un potencial para trabajar inclusión y diversidad*. Artículo Revista Para el Aula. Edición N° 14. Recuperado de: https://www.usfq.edu.ec/publicaciones/para_el_aula/Documents/para_el_aula_14/pea_014_0025.pdf

Universidad Francisco José de Caldas (2013) *Proyecto Curricular de Licenciatura en Educacion Basica con Enfasis en Educacion Artistica. Procesos de Autoevaluación Permanente 1*. Bogotá-Colombia: Policromía Digital.

Zizek, S.(2010) *La música de Eros, ópera, mito y sexualidad.* Buenos Aires Argentina. Editorial Prometeo.