

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA

CENTRO DE INVESTIGACIÓN, DOCENCIA Y EXTENSIÓN ARTÍSTICA

ESCUELA DE ARTE ESCÉNICO

MEMORIA CRÍTICA DE TRABAJO FINAL DE GRADUACIÓN  
PARA OPTAR AL GRADO DE LICENCIATURA EN ARTE ESCÉNICO

**La dirección escénica como herramienta para fortalecer la identidad teatral comunitaria  
mediante el planteamiento de un discurso dramático preciso en las Veladas Teatrales de  
León Cortés.**

MODALIDAD:

Seminario de Graduación

POSTULANTE:

Luis Roberto Ureña Haug.

COMITÉ ASESOR:

Felipe González Murillo. Tutor

Mabel Marín Ureña. Lectora.

Carlos Bernal Castro. Lector.

HEREDIA, 2022

## Índice

<b>Capítulo I. La bombeta doble trueno.</b>	1
“El límite de las imágenes”	1
<b>Justificación: “ La anda y escondido”</b>	4
Veladas, mi primer contacto con la escena.	4
<b>Objetivos</b>	8
Objetivo general	8
Objetivos específicos:	8
<b>Antecedentes detonadores:</b>	9
Las Veladas en León Cortés, registros y recuerdos. Teatro la Sombra.	9
El grupo de teatro la Yunta. Lo formal, el intento.	10
El grupo de Teatro Tres Pelos. El presente.	11
Otras agrupaciones y acciones representativas.	12
Comité Cantonal de la Persona Joven de León Cortés. (CCPJLC)	13
Cómo funciona una velada en León Cortés.	16
<b>Capítulo II: La descontextualización del director.</b>	17
Referentes Artísticos :	17
Teatro para ciertos Habitantes.	17
Grupo de Teatro Tres Pelos.	18
Teatro La Silampa Uned.	19
Fundamentos Teóricos Iniciales.	19
Richard Schechner, “Qué es la representación”. Las veladas como representación.	19
Ramón Griffero. “Aproximaciones a una dramaturgia del espacio” rectangularización social de la información.	22
Cipriano Argüello Pitt. “dramaturgia de escena” “La construcción de lo poético”.	24
Johan Huizinga. El juego como fenómeno cultural.	26
<b>Capítulo III :La metodología de la duda y la naturaleza sarcástica de la creación.</b>	28
Descripción Metodológica.	28
El disfrute como punto de partida.	28
El Marco.	30
Dentro de un lugar sin contexto, nada puede ser personal.	36
Sobre la reproducción del Marco, como componente visual y expansivo del contexto.	37
La duda final y la naturaleza sarcástica de querer controlarlo todo.	41
Análisis Metodológico.	42
Cuadro de Intérpretes. Restablecimiento de conducta.	46
El Marco y la dirección de intérpretes no profesionales.	49
Reflexión sobre las veladas.	50
<b>Conclusiones.</b>	52
<b>Anexos:</b>	54
<b>Referencias.</b>	61



## **Capítulo I. La bombeta doble trueno.**

### **“El límite de las imágenes”**

Esta memoria hace honor al intento, a la apertura de una posibilidad de creación, a brindar el recuerdo y el registro de una serie de presentes donde, un conglomerado de personas de una comunidad específica, abren el espacio necesario para disponerse a dejar que su propia biografía, se encarne en una representación teatral dramática, como un artefacto de otras dimensiones, donde se juegan con lo que son y lo que no son, haciendo honor a su vez al rito, la repetición y la tradición.

Estamos hablando desde la periferia, de una zona rural de Costa Rica, donde la tradición del teatro se encuentra presente, y ha surgido de manera espontánea, o al menos sin un registro concreto, por lo que es muy importante como profesional entender qué lo detona y qué lo alimenta.

No es común que los habitantes de este lugar, visiten y consuman la oferta artística que se centraliza en el gran área metropolitana, por lo que no genera una influencia notoria en las producciones locales. Simultáneamente, se busca promover una visión contemporánea de un teatro necesario y gratuito, contenido en la humanidad que está sucediendo, en un territorio determinado. Donde las imágenes que generan y las voces que se manifiestan, con suerte, trascienden a un lenguaje contemporáneo más universal.

No separar la vida de las representaciones artísticas, y sabernos partícipes de una historia en construcción, desde el lugar en donde estamos, es una consecuencia de atender la realidad propia, en un medio que de una u otra manera, se está formando y formulando.

Es por eso que considero ver a la periferia como un productor de vanguardia, como un partícipe activo, de lo que lleva cientos de años transformándose en todo el mundo. Descentralizando la producción de información, y borrando cada vez más los límites entre, lugares, personas y culturas, al atender esta oportunidad de ser consecuente.

De esta manera me aferro de conceptos dentro de la teoría del dramaturgo y director chileno Ramon Griffero (1954) quien en su libro *La dramaturgia del Espacio* (2011), comparte que:

“Y como objetivo poético, espero que las voces e imágenes del teatro contemporáneo que surgen de los diferentes puntos cardinales se escuchen mutuamente y desde ese concierto de sonidos y visualidades se profundicen el entendimiento del teatro y por tanto el de nuestro accionar, ya que somos el destello materializado de una comunidad de millones de años que toma cuerpo en un presente tan efímero. De ahí que el creador no sea más que portavoz de su época, manteniendo la continuidad en la fabricación de imaginarios.” ( pp. 36, 37).

Este documento, busca retratar la experiencia, de brindar a una tradición escénica, una mezcla entre el lenguaje artístico popular periférico, establecido durante varias décadas, y un lenguaje artístico conceptual.

Por medio de la figura del director, como un participante más de la tradición y que es parte de la comunidad de San Pablo de León Cortés, proporcionando una atención específica sobre la dramaturgia espacial, y la dirección actoral concreta, para detonar la búsqueda de sentido dentro de una puesta en escena.

El Director como un elemento innovador que potencie la oportunidad de continuar y repetir la tradición en el tiempo, al incorporar nuevas posibilidades, nuevas dimensiones espaciales, y descontextualizando constantemente el espacio. Esto para buscar, una estructura con la cual, pueda replantearse una y otra vez, la posibilidad de crear significado en lo que se quiera comunicar.

Analizando también conceptos del estadounidense Richard Schechner (1934), profesor de Estudios del Performance en la escuela de artes Tisch de la Universidad de Nueva York, EEUU, quien según Hemispheric Institute<sup>1</sup>, combina teoría de performance con enfoques innovadores sobre la representación, el teatro, la vida cotidiana, el juego, entre otros. Específicamente en su libro “Los estudios de la representación” (2002), hago referencia de algunas de las funciones de la representación, para dar un significado a lo que esta experiencia buscó. Como por ejemplo, fortalecer la posibilidad de entretenimiento, marcar la identidad y promover el sentido de comunidad a través de hacer algo que para los participantes es bello.

Además de desdibujar las diferencias entre el “arte” y la “vida”, experimentando cómo la vida, también sucede a través de las representaciones, y sin embargo, la representación como tal, reestructura el tiempo y el punto de vista de estos acontecimientos cotidianos. Schechner (2012) sugiere que “ Una de las diferencias entre el “arte “ y la “vida” es que en el arte no experimentamos el acontecimiento en sí mismo, sino su representación”. (p. 88).

---

<sup>1</sup> El Instituto Hemisférico(25 de junio de 2022) Hemi conecta a artistas, académicos y activistas de todo el continente americano y crea nuevas vías para la colaboración y la acción. Centrándonos en la justicia social, investigamos el desempeño político comprometido y lo amplificamos a través de reuniones, cursos, publicaciones y archivos. Nuestra red dinámica y multilingüe atraviesa disciplinas y fronteras y se basa en la creencia fundamental de que la práctica artística y la reflexión crítica pueden provocar un cambio cultural duradero.. <https://hemisphericinstitute.org/es/about-us.html>

Esta investigación es del cómo, a través de la figura del director, se dirige una Velada (una puesta en escena), con actores no profesionales habitantes de León Cortés, brindando una estructura precisa para lograr una dramaturgia clara, y a través de esto, replantear lo que significa la representación.

Siendo el director, un observador, que está presente, y brinda la oportunidad de responsabilizarse de aspectos muy específicos, desde los banales hasta los sublimes, de las imágenes que se van a interpretar. El director como un participante homólogo, que pone en duda y edita lo que acontece, que observando el contexto de los intérpretes y el conjunto de elementos, atiende entre certeza y duda el límite de las imágenes.

### **Justificación: “ La anda y escondido”**

#### **Veladas, mi primer contacto con la escena.**

Voy a volver a replantear ese detonante que fueron las veladas <sup>2</sup> pableñas en mi socialización con respecto al teatro. Voy a narrar desde el recuerdo, la experiencia que esos espacios me brindaron siendo yo un niño, no solo por el impacto visual y la curiosidad generadora que estas me proporcionaron, sino también, desde la perspectiva de que en ese momento, lo que más me interesaba era el juego.

---

<sup>2</sup> Diccionario de la lengua española.(25 de junio de 2022). Velada: Concurrencia nocturna a una plaza o paseo público, iluminado con motivo de alguna festividad.<https://dle.rae.es/velada>

Era en un potrero, entre boñigas secas de un caballo resguardado en un corral, gracias a la multitud de personas que ese día ocupaban su espacio. Ahí, encerrado el caballo, lo rodeaban un enorme grupo de niños que admiraban su masticar e intentaban acariciar su terso hocico. Era una tarde de diciembre, época seca, celaje color naranja, olor a pasto, y ya yo incluido en ese grupo de niños, sin saber cómo ni cuándo, corría para salvarme desde el instinto más primario para no ser tocado por el otro, el que “la andaba”.

Aquel grupo de niños se alborotó como un panal de abejas. De repente se incendió una propuesta de juego: “la anda”, donde uno de todos es elegido como persecutor de todos los demás, transfiriendo esta responsabilidad al tocar al otro, que a su vez busca no ser tocado. Correr en aquel espacio amplio con texturas y recovecos que permitían salvarse de ser tocado era el presente absoluto.

En medio de esto se atravesaban una cantina improvisada hecha con bambú y heliotropos<sup>3</sup>, donde la música de un conjunto en un escenario, marcado por los instrumentos, entretenía a los más grandes que ahí estaban en sus asuntos, pero para mí, simplemente aportaban formando un laberinto hecho de cuerpos, que me permitían ser un estratega del escape para no ser tocado. Conforme la oscuridad se apoderaba del espacio y con el sudor escurriendo en nuestras frentes, el juego cambió, sin tampoco determinar esos intermedios entre la realidad propia del momento y la acción de entrada al juego. El último en ser tocado le correspondía iniciar a contar, ahora jugamos “escondido” con el objetivo de no ser encontrados.

---

<sup>3</sup> Heliotropos: (25 de junio de 2022) *Hedychium coronarium* es una planta de flores blancas muy perfumadas. Su nombre genérico, *Hedychium*, significa fragante nieve. Como el jengibre, pertenece a la familia Zingiberaceae.  
<https://www.cabi.org/isc/datasheet/26678>



Un lugar perfecto, era debajo de las mesas que estaban en la cantina. La pausa de estar escondido, le recordaba al cerebro las infinitas ganas de orinar que por estar huyendo, se habían estimulado. De repente más silencio, ya no hay música y usurpando mi atención, una carcajada de adultos me invitó a romper las reglas y a mirar qué era lo que las producía.

Un grupo diferente, hombres todos, vestidos de manera extraña hablaban con fuerza frente a todos, las miradas idas en la espera de lo que aquellos estaban jugando. De repente se me hizo evidente que “los grandes estaban jugando”, eso era algo ajeno a cualquier juego entre grandes que hubiese visto antes, porque el único juego que conocía que podían desempeñar era el fútbol. Así tal cual había comenzado nuestro juego de infantes, el juego de los grandes empezó a robarse a cada niño, ahora éramos todos entrando a aquella dimensión que proponían este segmento de personas. Yo no entendía bien lo que proponían, en cuanto a la historia que estaban contando, pero eso no era importante, era un instinto nunca acatado, disponer esa atención y observar a la totalidad de los que ahí estábamos, perdonando insolencias con risas.

Terminan el primer acto. Los aplausos y las risas daban el tiempo suficiente para que los mismos que antes eran unos, se cambiaran, fueran otros y contaran otra historia. Entre comida, bebidas y fiesta, esto tenía a todos en una realidad compartida. Tres o cuatro historias fueron suficientes para cambiarlo todo. Finalizó la noche con la gente en retirada, todavía riéndose de lo que ahí había pasado.

Ahora bien, tan imperfecto y reconstruido como puede ser un recuerdo, lo ahí acontecido despertó en mí un instinto que me acompañó de manera inconsciente por mucho tiempo, pero que definitivamente marcó un camino que me mostró la necesidad de replicar estos acontecimientos. Lev Vigotsky (1896-1934) , psicólogo y epistemólogo ruso, que estudió la relación de los niños y el desarrollo cognitivo en relación a la participación en su entorno proponía que:

“Toda actividad imaginativa tiene siempre larga historia tras sí. (...)Resulta así que los primeros puntos de apoyo que encuentra el niño para su futura creación es lo que ve y lo que oye, acumulando materiales de los que luego usará, para construir su fantasía.”(p. 31)

Durante años, estas experiencias se fueron acumulando. Se daba la oportunidad de volver a verlos presentarse y ver nuevas propuestas donde se representaban, desde semana santa en vivo, hasta personajes ficticios que irrumpen en los turnos<sup>4</sup>, cambiando la dinámica y aportando momentos que se volvían únicos e irrepetibles.

Con esto llegó la espera de estos momentos, una necesidad de observar estas representaciones de las cuales, sin ser partícipe activo disfruté y, conforme crecí, y tuve la confianza suficiente, me volví un partícipe activo de algunos grupos de teatro emergentes que buscaban una cuestión “profesional”, es decir, un teatro serio de crítica y reflexión que más bien huían de aquellas tradicionales representaciones y que me impulsaron a hacer del teatro mi profesión. Sin embargo nunca, abusando de los absolutos, pude abandonar ese sentimiento y esa sensación que aquellas representaciones, que tenían el nombre de Veladas Pableñas, me generaron.

Es aquí que acompaña esta investigación, el pensar del filósofo Johan Huizinga (Países Bajos, 1872-1945) y su libro “*Homo ludens*”(1938) bajo la concepción de cómo el juego siendo previo a la cultura, es capaz de transformarla, de generar expectación y cómo también busca delimitar conductas, al establecer reglas específicas y que está determinado por el ocio.

También, con características que permiten la redefinición de tradiciones, al relacionarlo con los pensares de Schechner, permiten entender lo que este documento busca retratar.

---

<sup>4</sup> El turno, considerado como la fiesta popular por excelencia, se asocia con prácticas religiosas, además de ser una de las diversiones públicas que promueven la sociabilidad e identidad local (Fumero, 2015, p 10).

Regreso a la memoria de juego infantil interrumpido por otro juego, como una imagen que abrió el espacio a experimentar una tradición, una representación con aparente estructura, que detona la innegable curiosidad de reproducir y repetir estas conductas.

Es la ausencia de registro sobre esto lo que genera el impulso de desarrollar esta investigación, donde se dotará a la tradición en sí misma, de posibilidades innovadoras para que se potencie y se nutra, dándole un significado a todo esto que deseo se perpetúe y generar un documento escrito, que sirva como referente para las futuras generaciones que deseen replantear el problema sobre estas representaciones.

La repetición de estas acciones, sumada a la posibilidad de ocio y de creación, proporcionan ingredientes atractivos para retomar y transformar lo que esta tradición ha venido generando, y fortalecer en el intento a la comunidad, enriqueciendo su identidad y brindando entretenimiento.

## **Objetivos**

### **Objetivo general**

- Resignificar las **Veladas teatrales de León Cortés** como eventos que fortalecen el sentido de **identidad de la comunidad** mediante el abordaje de la **dirección escénica** como herramienta en el proceso de creación de estas.

### **Objetivos específicos:**

- Investigar el concepto de la rectangularización social de la información, a partir de los planteamientos de Ramón Griffero, para estructurar una dramaturgia del espacio clara y precisa.

- Articular un proceso de **exploración** con intérpretes de León Cortés, que conlleve al desarrollo de una dramaturgia propuesta, que plantee lo que La Velada significa para la comunidad.
- Dirigir una velada, en San Pablo de León Cortés, bajo el planteamiento del concepto de *restablecimiento de conducta*, propuesto por **Schechner**, mediante la dramaturgia creada y la implementación de la figura del **director creador**.

#### **Antecedentes detonadores:**

##### **Las Veladas en León Cortés, registros y recuerdos. Teatro la Sombra.**

Existen registros fotográficos de que el teatro está presente en la comunidad desde hace 60 años. Se han realizado veladas, ritos católicos como semanas santas en vivo, representaciones de cuentos, entre otros. Particularmente en las fiestas patronales en los últimos 20 años se realiza la tradicional “chinga” donde diferentes familias se organizan definiendo un tema y hacen una representación pública en el último día de las fiestas, donde desarrollan una improvisación ante la comunidad.

Las veladas fueron desde los años 80 un espacio en común de representación teatral vinculado al desarrollo comunal. PhD. Patricia Fumero, costarricense, doctora en historia por la Universidad de Kansas, menciona en su libro *Cultura y Sociedad en Costa Rica 1914 - 1950* (2015) que, las veladas en general, representaron un papel muy importante, desde mediados del siglo XX, en las provincias de Costa Rica, dentro de las diversiones populares (p.10).

El grupo de teatro La Sombra, guiado desde 1970 hasta 2015 por el señor Miguel Ángel Blanco (artesano, pintor, reconocido por la comunidad como actor), giraba por el cantón de León Cortés con una serie de obras cortas originales, cómicas, que donaban a las comunidades para crear el evento con la función de entretener, principalmente, pero también de recolectar fondos para el desarrollo específico de algún proyecto. A pesar de que la agrupación no continúa funcionando, las personas recuerdan sus obras y son de conocimiento popular las cuales, han sido modificadas y vueltas a remontar por diferentes personas en diversos actos culturales, por lo que, por mucho el grupo de Teatro La Sombra sigue presente en el imaginario creativo comunitario.

### **El grupo de teatro la Yunta. Lo formal, el intento.**

El grupo de teatro la Yunta fue un colectivo que se fundó en 2003 y que tenía por objetivo la capacitación en teatro y la producción de obras con sentido social. Se trabajaron los procesos dramáticos promovidos por el Taller Nacional de Teatro (TNT), institución cultural especializada en teatro del estado costarricense, donde se partía de la creación de dramaturgia escrita bajo la tutela de la reconocida actriz y dramaturga costarricense Roxana Campos Luque, obito 2020. También nos acompañó el Licenciado de la escuela de arte escénico de la universidad nacional, el señor Edwin Cedeño Reyes, quien se encargó de la dirección de varias de las obras originales, creando un primer contacto con la academia y la técnica actoral, así como con la dirección teatral, que fue para mí detonante al propiciar mi experiencia en el área.

Otro de los actores que influyó en la capacitación del grupo de teatro la Yunta fue, el Colegio Universitario de Cartago (CUC), a través del señor Rodrigo Muñoz egresado del TNT y promotor artístico del CUC, quien promovió las capacitaciones en arte circense y actuación.

Se crearon varias producciones teatrales de las cuales, recuento las más influyentes: “*Ilusiones*”(2004) que trataba la problemática de la migración a los Estados Unidos, “*¿Qué*

*Nos Pasa?*”(2005) donde se exponía la problemática de las drogas en la adolescencia y *“Leyendas”*(2006), que recopila una serie de leyendas autóctonas que reflejaba el imaginario del pueblo.

Era para la agrupación muy importante desarrollar una dinámica de responsabilidad social, que diera otra dimensión, en cuanto al sentido de comunidad y sus reverberaciones, a través de estas representaciones.

La Yunta fue guiada por el señor Guillermo Cedeño Sanchez quien es hasta la actualidad, un promotor incansable del desarrollo artístico en la región de los Santos, a la cual pertenece la comunidad de León Cortés. Esta agrupación funcionó desde 2003, como un colectivo que captó varias generaciones, y fue precursor de nuevas agrupaciones que actualmente funcionan en la región. El colectivo como tal se desintegró en 2010 no sin dejar su impacto y marcar un intento de transformación, de la realidad del teatro que existía en ese momento

### **El grupo de Teatro Tres Pelos. El presente.**

El grupo de Teatro Tres Pelos. Es actualmente una compañía de teatro informal que tiene integrantes que pertenecieron al grupo La Yunta y, descendientes de los fundadores del grupo La Sombra. El profesor de artes plásticas Juan Miguel Blanco (hijo de Miguel Ángel Blanco), es el líder creativo de esta agrupación. Funcionan desde 2012 y su objetivo es entretener, principalmente. Ellos venden y desarrollan obras a partir de una serie de acuerdos que se ensayan una vez y estrenan el mismo día de la presentación, sus obras responden a las necesidades propias de la actividad, según la festividad. Sus presentaciones son en colegios, escuelas, actividades familiares y actividades culturales.

Gozan de reconocimiento y tienen un público que los sigue. Son por excelencia los representantes del teatro comunitario actualmente. La versatilidad de su líder y sus actores resuelve muchas veces los espacios representacionales y de entretenimiento con admirable creatividad, sin embargo, la misma dinámica de dedicar poco tiempo a ensayos y estrenar el mismo día, limita la complejidad y el potencial de lo que se quiere transmitir.

### **Otras agrupaciones y acciones representativas.**

Existen además otras agrupaciones y proyectos que producen movimientos representaciones teatrales como, el grupo de teatro universitario La Silampa UNED (Universidad Estatal a Distancia de Costa Rica) de la sede del cantón Tarrazú, fundado en 2013 por mi persona y que estuvo bajo mi dirección en dos periodos de 2013 a 2014 y de 2016 a 2017.

Esta agrupación activa actualmente, produce bajo la tutela del programa de arte de la vicerrectoría de vida estudiantil de esta institución académica, y ofrece a los estudiantes inscritos la oportunidad de optar por una beca artística, que reduce o exonera el pago de créditos correspondientes a su carrera. Con esta agrupación, inicié mis primeros acercamientos con la dirección teatral, exponiendo mi experiencia como actor, más entendiendo que me faltaban herramientas para abordar los procesos de manera más asertiva.

Además, existen muchas personas que de manera informal se reúnen para plantear representaciones artísticas, con los cuales, de una u otra manera he tenido contacto a lo largo de los años y que conocen mi experiencia como profesional de las artes escénicas, y me contactan para aportar a sus procesos en la búsqueda de innovarlos

Desde este deseo de creación, que estas personas y agrupaciones expresan, surge un profundo interés en la responsabilidad del movimiento representacional teatral, en el que todos estos actores, están participando. No solo por el hecho de que es una forma de perpetuar la tradición, sino que, tengo una ventana a la exploración de nuevos recursos y que me permiten concretar el objetivo general de este proyecto.

Además, entender qué pasa cuando más personas participan de la tradición, y generar una mayor exposición, potenciando la posibilidad de que se establezca cada vez más un público, con un mayor criterio, dentro de una convención de arte que la misma comunidad valide, tal como lo menciona Schechner (2012) cuando dice que: “algo es una representación cuando el contexto social e histórico, la convención, el uso y la tradición dicen que lo es”(p.75).

En conjunto, todos estos hechos teatrales han creado una memoria colectiva en los pobladores de León Cortés, y es el teatro un medio de comunicación comunal presente, una identidad teatral, que nace de una pureza poco intervenida por estructuras formales y la academia, que se ha ido desarrollando en el transcurso del tiempo, no generando una técnica, pero sí un denominador común, donde incluso las nuevas generaciones se interesan por ser partícipes de estas actividades.

### **Comité Cantonal de la Persona Joven de León Cortés. (CCPJLC)**

Cada Gobierno local tiene acceso a un presupuesto establecido para el desarrollo integral de las personas jóvenes, población que compete desde los trece hasta los treinta y cinco años de edad. Este presupuesto puede ser como un motor para la gestación de proyectos culturales, que fomenten el desarrollo integral de esta población principalmente, pero no dejando de lado a la niñez ni al resto de los integrantes de la comunidad.



Esta fracción de la institucionalidad ha impulsado el desarrollo y ejecución de creaciones artísticas comunales, donde los habitantes de León Cortés, son protagonistas, y las representaciones, respaldadas por este comité, permite que las personas participantes profundicen en experiencias artísticas significativas, que evalúan y utilizan para su experiencia personal y humana.

A raíz de esto, concuerdo con Schechner sobre cómo puede ser evaluado el concepto de arte cuando menciona que: “No solo el hacer “arte” sucede en todas partes, sino también el evaluarlo. Las gentes de todo el mundo saben cómo distinguir entre “buenas” y “malas” formas de bailar, cantar, hacer discursos, contar historias, esculpir...”(2012, p. 65). Es la experiencia, lo diferente y novedoso lo que crea la posibilidad de generar un criterio y una evaluación.

Un referente propio, es la reciente creación de un cortometraje sobre una historia de fantasía ocurrida en los años cuarenta, en esta misma localidad y donde todos los participantes son niños, jóvenes y adultos de la comunidad, quienes son intérpretes y gestores en la dinámica de la producción misma del audiovisual.

Con el patrocinio de este comité y esfuerzos personales se ha logrado reunir hasta sesenta personas para resolver diferentes escenas de la historia. Además, los equipos son propiedad del comité y están a la disposición de la comunidad para la creación de proyectos audiovisuales. Ser partícipe y promotor de este tipo de experiencias me detona la necesidad de profundizar en la dirección escénica, con el fin de potencializar el *sentido de comunidad*. Que es una de las funciones de la representación expuestas por R. Schechner (2012, p. 44) que veremos más adelante en el documento.

El desarrollo del sentido de comunidad responde a el restablecimiento de conductas, como menciona Schechner (2012), en términos simples es, yo comportándome como si fuera alguien más o como se me pide que debo comportarme (pp.68,69), de cierta forma induciendo a un juego, a una convención creada por las circunstancias, donde se reúnen los contextos personales de los participantes, en un contexto condicionado.

Es a través de las condiciones propuestas, donde el Juego funciona como una herramienta implícita en la cultura, proporcionando el medio por el cual este sentido de comunidad se refuerza y se vuelve cada vez más complejo.

Las reglas propuestas para el desarrollo de una actividad lúdica que implique diversión, nos hace ceder de nuestro contexto, para convivir con otros en un contexto nuevo, y es en este espacio, donde puede generar una transformación en esta función de la representación. Podemos entenderlo de la siguiente manera:

Así es, por lo menos, como se nos presenta el juego en primera instancia: como un *intermezzo* en la vida cotidiana, como ocupación en tiempo de recreo y para recreo. Pero, ya en esta su propiedad de diversión regularmente recurrente, se convierte en acompañamiento, complemento, parte de la vida misma en general. Adorna la vida, la completa y es, en este sentido, imprescindible para la persona, como función biológica, y para la comunidad, por el sentido que encierra, por su significación, por su valor expresivo y por las conexiones espirituales y sociales que crea; una palabra, como función cultural (Huizinga, 1938. p. 22).

Es esta función cultural del juego la que permite el desarrollo de un espacio donde se pueden establecer conductas, para así terminar editando las características y condiciones de una tradición como las Veladas Pableñas.

### **Cómo funciona una velada en León Cortés.**

En los últimos años he participado en la producción de tres veladas y todas coinciden en: una estructura que varía poco y que, además, todas han utilizado como espacio la Escuela Manuel Castro Blanco, la escuela central del cantón.

Inicialmente, la divulgación del evento consiste en una invitación general al público, desde las instituciones locales: iglesia, colegio, escuela y municipalidad. Por lo general los eventos son vistos por cien personas como mínimo, y es un público general compuesto por niños, adolescentes, adultos y adultos mayores. La producción de estas, ha estado a cargo del CCPJLC, quienes crean el afiche o anuncio del evento, patrocina el equipo de audio y luces, además graban la velada para registro, solicitan el espacio y son los responsables de este. El comité hace también una invitación a diversas agrupaciones, quienes preparan los actos para ser mostrados.

En el desarrollo del contenido artístico, es variable. Muchas veces participan hasta tres agrupaciones distintas, donde hay teatro y música, generalmente. El día del evento existe la figura de un anfitrión, quien introduce cada acto y delimita el inicio y final de la velada y generan oficialidad al evento. Por lo general es una persona reconocida para la comunidad y que aporta desde su creatividad y personalidad, algo más al evento.

Durante la actividad se generan ventas de comida que funcionan como recaudación de fondos para algún grupo comunitario o algún propósito social específico. No hay un cobro por asistencia o entrada. En términos generales, son eventos que suceden anualmente y que pueden adaptarse a los espacios comunales donde pueda llevarse a cabo la representación.

## **Capítulo II: La descontextualización del director.**

### **Referentes Artísticos :**

#### **Teatro para ciertos Habitantes.**

Compañía de teatro mexicana fundada en 1997, bajo la dirección de Claudio Valdés Kuri director y dramaturgo del mismo país . Esta agrupación fortalece su trabajo escénico con la ejecución de proyectos educativos y de bienestar social.

La compañía se compone por actores multidisciplinarios y buscan una poética que se renueve en cada montaje, se caracterizan por producciones de largos periodos de investigación y potencian el lenguaje a través de las diversas nacionalidades de sus intérpretes bajo la premisa de que, las historias podrían suceder en cualquier lugar del planeta.

En 2008 Teatro de Ciertos Habitantes se presentó en el Festival Internacional de las Artes en Costa Rica con la Obra “ De Monstruos y Prodigios” obra que en lo personal manejaba una atractiva experiencia, donde se involucra al público desde secretos internos, que terminaban detonando en el público contradicciones, y que podían hacer parte de la obra.

Fue un acto performativo específico, dentro de la puesta en escena, donde un actor que interpretaba un esclavo, explotado continuamente, el cual, sostenía una bandeja de panes, y cansado de ser enviado de un lugar para otro, pierde sus cabales. En un lenguaje incomprensible arremete contra el público, en lo que aparentemente parecía un reclamo, de que, durante toda la obra no había reaccionado a la injusticia de cómo era tratado.

De repente una persona del público se levanta y responde al intérprete diciendo, que él, había comprendido el lenguaje que estaba utilizando, y que no le permitía que se dirigiera de esa forma a sus semejantes. La obra se detuvo, los demás intérpretes en el escenario intentaban calmar las cosas y se disculpaban, pero el esclavo seguía muy perturbado.

Fue cuando de repente, tomando un pan de los que llevaba en la bandeja, lo lanzó directamente hacia el hombre que lo interpelaba. Inmediatamente los acomodadores del teatro ingresaron por los pasillos, comenzaron a repartir panes, en bandejas similares a las de la escena, y la persona del público que discutía con el esclavo, seguido por los demás espectadores, lanzaron hacia el escenario los panes. De repente el pan era un arma o una munición para hacer contacto entre la emoción del escenario y la del público, el intercambio fue placentero.

Durante este momento de la obra, se trataba el tema de la guerra, y sin darnos cuenta, nos habían puesto dentro de una, que surge de forma muy instantánea, y que fortaleció el concepto que querían comunicar.

El uso de este mecanismo escénico me pareció muy potente por la conexión entre el contexto y el público. Dentro de la puesta en escena de esta investigación, busqué un equivalente que pude implementar en la pieza y la misma la explicaré más adelante en la descripción metodológica.

### **Grupo de Teatro Tres Pelos.**

No puedo dejar de referenciar al grupo de teatro Tres Pelos como una influencia artística, reiterando la posición de Schechner (2012) acerca de que hacer y evaluar arte puede suceder en todas partes (pp.65), pues claramente esta agrupación ha demostrado tener una gran capacidad de convocatoria y una aceptación popular envidiable. Además que en presentaciones puntuales previas a que me incluyera como un miembro de esta agrupación, notaba un enorme potencial creativo y una entrega muy interesante para un rol iniciático de director.

Sus presentaciones cargadas de insolencia eran atractivas y hacían pensar, en cómo guiar esa energía para lograr cosas más concretas, porque la manera en que construían la puesta, parecía un desperdicio de recursos donde, el mensaje que buscaban compartir, no lograba un objetivo claro. Sin embargo es justamente esta dinámica la que me inspira para la creación de una poética autóctona y que desprende una identidad latente que puede desarrollarse.

Con esta sensación y curiosidad que ellos provocaron, solicitar presencia en sus ensayos, propició la posibilidad de crear en conjunto, y fue el contacto con ellos, lo que detonó la idea de esta investigación y el interés en cómo transformar y dar continuidad a esta tradición.

### **Teatro La Silampa Uned.**

Esta agrupación también influye en mi decisión y en la visión precursora de esta investigación puesta en escena. Lo más valioso de haber dirigido La Silampa fue el hecho de que debía trabajar con estos muchachos y muchachas desde cero. Compartiendo técnica y buscando un balance entre la idea de un teatro universitario con cierto contenido técnico, mas no un contenido académico, lo que me permitió explorar la dinámica de comunicación entre estas formas distintas de crear teatro.

Fue muy valioso el contacto humano que se generó y los espacios creativos que surgieron, lo que marcó que esa atención, sobre ese rol prematuro como director, se forjara en mí. Esa perspectiva de valorar el contacto humano y el disfrute como pilares de este compartir que es creación de un espectáculo.

Esta posibilidad de diálogo que se refleja en la escena, invita a referenciarlos como una amalgama necesaria para la distinción precisa de una identidad, de como el deseo, la libertad, y la responsabilidad pueden inducir al juego creativo, bajo la posibilidad de una estructura clara.

### **Fundamentos Teóricos Iniciales.**

#### **Richard Schechner, “Qué es la representación”. Las veladas como representación.**

Para poder resignificar las veladas, debemos primero enmarcarlas como el hecho representativo que estas son.

Según Schechner los estudios de la representación están ligados al mostrar, al hacer, subrayar, explicar mostrando y haciendo. Cada conducta humana podría ser considerada una representación, desde el hecho fundamental que surge de una observación que se replica, la mayoría del tiempo de forma inconsciente, y que se suma o transforma en la medida que el contexto cambia, pero responde siempre a un acontecimiento previo inicial “todas y cada una de las actividades de la vida humana pueden estudiarse como representación”(Schechner, 2012, p. 59).

Sin embargo cada representación aunque suceda de manera consciente y se repita de la misma forma, depende y se transforma a partir de fragmentos de conductas restablecidas y del contexto, “Para decirlo en términos personales, la conducta restablecida es, yo comportándose como si fuera alguien más o como se me dice que debo comportarme o bien como lo he aprendido” (Schechner, 2012, p. 68).

Es así que las representaciones ya sean en la cotidianidad u otras no tienen un autor definido, sino que se deben a un autor “anónimo” o a la “tradicición” que han producido sintetizadores, recombinadores, compiladores o editores de las acciones representacionales como los rituales, los juegos o las escenificaciones.

Si comprendemos las Veladas como un proceso de creación artística, según la clasificación gráfica de las representaciones que presenta Schechner, podemos considerar estas como conductas restablecidas que a su vez, sin saber su origen real, son parte de la identidad comunitaria y que responden a su contexto, con las funciones de: entretenimiento, marcar identidad y promover el sentido de comunidad, es por esto que: “Las representaciones marcan las identidades, inflexionan el tiempo, remodelan y adornan el cuerpo y cuentan historias. Las representaciones de arte, rituales o de la vida cotidiana, están hechas de “conductas realizadas dos veces”, “conductas restablecidas”. (Schechner, 2012, p. 58).

El contexto hace que cada caso sea único. Ningún suceso puede copiar exactamente otro suceso. El contexto de cada representación hace que sea diferente.

Al estar la conducta restablecida marcada, en marcada y demarcada puede ser trabajada, almacenada y se puede volver a usar, jugar con ella y transformarla en algo nuevo.

Sin afán de generar una intervención explícita y agresiva sobre las representaciones existentes, se puede intervenir el contexto de representación no sólo para reforzar la identidad teatral comunitaria existente, sino también para transformar la tradición de la representación a partir de la conciencia sobre generar un vínculo entre los contextos presentes en el momento de la representación.

Las representaciones escénicas se originan gracias al contexto social y a la combinación de iniciativas que generan un rito, que es ahora identidad y que define o enmarca un aspecto o característica de la comunidad.

Estas condiciones dan paso a que se pueda intervenir sin necesidad de ser invasivo, puesto que la conciencia sobre estas conductas, enmarca más la realidades propias de los procesos y cómo, en la repetición podemos, a partir de ser conscientes de la unicidad de las representaciones, entender el significado o la importancia. Ya que es solo a través de hacernos conscientes, que se podrán hacer visibles y tangibles estos cambios: “hacerse consciente de la conducta restablecida es reconocer el proceso mediante el cual los procesos sociales en todas sus múltiples formas se transforman” (Schechner, 2012, p. 71).

Es en el flujo de las conductas restablecidas sobre los contextos, donde las transformaciones de las representaciones surgen, y esta intervención se basa en hacerla consciente, en utilizar la conducta restablecida, como herramienta para resignificar la representación que las Veladas significan.



**Ramón Griffero. “Aproximaciones a una dramaturgia del espacio” rectangularización social de la información.**

Desde el análisis de Griffero la rectangularización social de la información enmarca dentro de un rectángulo, los hechos y elementos informativos de la cultura, desde los periódicos, los libros, la televisión, el cine o el espacio escénico mismo, etc. Permite reflexionar sobre el espacio escénico como un elemento primordial para la creación, no desde la infraestructura que lo contiene, sino desde un lugar donde, si eliminamos todas las herramientas que componen el arte escénico, lo único que nos queda es el espacio.

Promueve un espacio funcional para la construcción de las representaciones a partir de una descontextualización de los espacios, y que da pie para construir nuevos lenguajes.

El formato rectangular, y toda la disección geométrica que dibuja, dan una serie de posibilidades de soporte para la creación de una dramaturgia espacial y una composición consciente y potencial.

Según Griffero los procesos de creación dentro del arte escénico, se pueden concebir como un proceso de generación de ficciones dentro de este formato rectangular, a partir de los infinitos mecanismos de descontextualización (2011, p. 70).

Una vez teniendo el espacio fuera de contexto, comprendemos que todo lo que esté inserto en él tomará un significado y desarrollará un lenguaje, que será, percibido desde el espectador, como un acontecimiento aparte de su realidad contextual. Es así que, el director es responsable de generar esta descontextualización generalizada en el espacio, para luego resignificar lo que esté inmerso en él: “La utilización de la geometría del formato es inherente a todos los gestos históricos de la composición escénica, en el intento de generar la convención de una representación” (Griffero, 2011, p. 100).

Para la resignificación de las Veladas, es fundamental entender el uso de los espacios que habitualmente son utilizados para la escenificación de estas, que dependen mayormente de la cantidad de personas asistentes. Además son eventos de recaudación de fondos para algún grupo o necesidad comunitaria latente.

Los espacios asignados para estas representaciones son generalmente los salones comunales, patios escolares y gimnasios aunque en los últimos años se ha utilizado el patio central de la Escuela Manuel Castro Blanco por cuestiones de practicidad, ya que es un espacio centralizado, con una capacidad para al menos doscientas personas y con un escenario que separa y delimita el espacio de la representación. Además tiene una acústica generosa que permite un buen fluir de todo lo que es hablado desde el escenario.

Es común también, que el elemento que asume la transformación del espacio en una velada, es un telón oscuro, que se coloca en el fondo del escenario, y es por consiguiente una disposición espacial convencional donde está el escenario y de frente el público, sin ningún criterio más que el que esta disposición es la tradicional.

Con todo esto no quiero decir que la organización general del espacio sea errónea o funcional, pero en un esfuerzo por resignificar esta representación es uno de los elementos a modificar en función de generar un vínculo más personal entre el espectador y el acontecimiento o los actos. Esta relación entre los intérpretes, el público y el espacio en general, será el elemento que producirá la descontextualización necesaria para resignificar la experiencia, tal como menciona Griffero al decir que “la convención del lenguaje escénico permite la desconstrucción de la geometría social de las relaciones cotidianas, entregándole otras estructuras que derivan del espacio vacío y que nunca existirán como tales en nuestro entorno.(2011, p. 109)

Además, el hacer consciente desde la dirección escénica, el hecho de que cada persona asistente al evento trae su propio contexto, es decir de cierta forma, existe una convergencia azarosa entre los asistentes y la representación, por lo que es fundamental unificar el contexto de quienes convergen por medio una composición que los descontextualiza, y que une el contexto imaginario a proponerse con el contexto individual de cada espectador, para otorgarle a ese momento la unicidad que lo hace irrepetible y que como director dá la posibilidad de crear un juego de composición entre los contextos.

**Cipriano Argüello Pitt. “dramaturgia de escena”. La construcción de lo poético.**

En el intento de la creación de un nuevo sistema para reestructurar las veladas, no puedo desvincularme de la propuesta de Cipriano en su libro “Dramaturgia de la escena” donde en grandes rasgos podemos entender que la dramaturgia devela más que una estructura un sistema de narración, “ La dramaturgia que surge no es por adicción, sino por un entretrevido complejo de percepciones” (p.136), dando una complejidad al concepto mismo y ligandolo directamente a la unicidad de cada evento.

La dramaturgia, comprende cómo reunimos y conectamos las imágenes con los demás elementos visuales y sonoros en un mismo lenguaje, en una convención generalizada que hace que los intérpretes habiten ese contexto, en ese determinado momento y el espectador acepte la propuesta desde su propio punto de vista.

Las Veladas tienen ya una estructura establecida que si bien organizan los actos que la componen no responde propiamente a un discurso o una narrativa que genere sentido, es más una estructura organizativa que una estructura dramática que evolucione la representación y que unifique y vincule los actos en pro de un discurso dramático fuerte o influyente.

Este aspecto, es quizá el más arduo y trabajoso para poder gestar esta resignificación, puesto que se trata de conectar lo que aparentemente no tiene conexión.

Por tanto, esta Velada en particular asume un único acto que se trabajó en función de generar un lenguaje en común, siendo el director ojo vinculante entre imágenes propias y propuestas por los intérpretes con los demás elementos narrativos que potenciaban la idea general y las imágenes emergentes.

A partir de un nuevo movimiento devienen los demás. No hay un comienzo, sólo la marca de un comienzo; no hay un final, solo el límite impuesto” (Argüello, 2016, p. 85). Es un trabajo de la imaginación. Los caminos que se abren para conectar y justificar cada segundo o cada instante, donde el director debe, encontrar la manera, de que una propuesta imaginaria, resuene como un acontecimiento real.

Es así que es inevitable que en el momento en que la puesta es mostrada se exponga también nuestro propio ser, nuestro imaginario, nuestra propia poética.

Cada uno de los elementos que buscamos conectar con el fin de generar sentido a lo que hacemos, y todos estos aspectos que en el algún momento fueron solo imágenes, textos, ideas, sensaciones detonantes; en el ejercicio se deben comunicar entre sí, y develar nuestra poética. Lo que implica que esta está inscrita a las condiciones en que se genera.

Luego se debió unificar y conectar no solo los elementos dentro de la Velada, sino también la representación en sí con el afuera, con el que mira, como menciona Argüello (2016) citando a Patrice Chéreau cuando dice que: ““un director hace que la obra funcione”. ¿Qué significa que una obra funcione? Es crear un sistema con una lógica interna donde todos los elementos que componen la escena tengan sentido entre sí”( p.93).

Es así que, entre la imaginación y la realidad, deben conectarse con un hilo fino que es frágil y que se puede romper en cualquier momento, pero la tarea es enhebrar el hilo en cada parte, en cada acto y llevarlo al final sin que se rompa, para tener la transformación inminente y la dramaturgia completa.

### **Johan Huizinga. El juego como fenómeno cultural.**

Es el ocio el elemento que conecta a los participantes de las Veladas, con la posibilidad de hacerlas. No sería posible desarrollar una velada, sin contemplar la necesidad de disfrute, de algo que no se ve como una obligación, si no, que resuelve el compartir, el crear y el jugar. Cuando el juego pasa de su característica principal que es el ocio, la libertad; se establece como función cultural, en el momento que los jugadores aceptan las convenciones del mismo, y aparecen los conceptos de deber y tarea, vinculados al juego (Huizinga, 1938. pp 20, 21). Quiere decir que solamente podemos entender la función cultural, cuando se toma responsabilidad del otro y su libertad al aceptar las reglas de lo que va a ser jugado.

La necesidad de juego, propuesta desde la perspectiva del teatro, se transforma en una herramienta que cataliza la posibilidad de crear dentro de márgenes establecidos. Esto, al generar reglas que a pesar de ser impuestas y necesarias para el desarrollo del juego, son aceptadas con libertad por los intérpretes que son jugadores dentro de la experiencia teatral. Es cuando se da la repetición, que se transforma y lo vuelve complejo en función de dar estructura y contenido a la representación, por lo que resulta imposible de no contemplar como un concepto fundamental para abordar la investigación.

Huizinga (1938), afirma que:

Este juego está lleno, desde un principio, de los elementos propios al juego, lleno de orden, tensión, movimiento, solemnidad y entusiasmo. Sólo en una fase posterior se adhiere a este juego la idea de que en él se expresa algo: una idea de la vida. Lo que antes fue juego mudo cobra ahora forma poética.

(p. 33)

Desde esta perspectiva, la dinámicas de juego no solo permiten la profundización en el dominio del contenido de una puesta en escena, sino que, dialogan con la forma y la estructura, que en aceptación de parte de todos, crea el contexto y el significado dentro de las imágenes que se buscan proponer.

Otro de los elementos que determinan al juego según Huizinga, en su función cultural, es que dentro de todo juego se establece un convenio: dentro de los límites espacio-temporales para realizar algo de forma determinada, que además tiene como consecuencia la resolución de una tensión y se desarrolla fuera del contexto personal. (p.137), por lo que el juego no es la vida cotidiana en relación a estos acuerdos.

Este concepto de tensión dentro del juego, aplicado en la escena, resulta muy práctico para describir los aspectos metodológicos que se usaron como base para darle a las imágenes dentro de la puesta, un cierre. Una imagen seguida de otra imagen propuesta por los jugadores, proporcionan al director, un rol de un jugador-observador.

En el contexto de esta puesta en particular, son las tensiones que dentro de la visión global, que se deben ir generando, las que desprenden información del sentido que el juego está tomando, y que permite al director, crear un puente que comunique, imagen a imagen, para desarrollar la puesta en escena.

Un director endémico, que guía los acuerdos en función del contexto cultural del cual también es parte, que para establecer las reglas, escucha, observa, y potencia las posibilidades de libertad de sus compañeros de juego en función de que no se termine.

### **Capítulo III :La metodología de la duda y la naturaleza sarcástica de la creación.**

#### **Descripción Metodológica.**

A continuación, la experiencia realizada para abordar la metodología. Este proyecto de investigación se desarrolló dentro de la modalidad de Seminario de Graduación. Dicho seminario estuvo enfocado en la dirección escénica, donde se estudiaron diferentes ejes fundamentales como: composición, dirección de actores, dramaturgia, plástica, semiótica, siendo estos acatados transversalmente por el objetivo principal de esta investigación.

Además con profunda aceptación del director como un creador de puentes de información que, al descontextualizar el espacio, requiere ir descontextualizando el contenido para que estos puntos de conexión entre imágenes generen sentido.

#### **El disfrute como punto de partida.**

Es sumamente importante antes de comenzar la descripción de cómo esta experiencia llegó a ser metodológicamente registrada, comprender que el disfrute iba a ser el punto de partida para poder desarrollar este proyecto. Todos los participantes que fueron invitados a ser intérpretes, ven el teatro como un complemento a sus propios espacios de ocio, por lo que era fundamental informar, acerca de este proceso, como un proyecto donde cada quien tendría el espacio de desenvolverse desde su propia forma de abordar los procesos interpretativos.

Más allá de una autoridad que lideraría y dictaría órdenes, cómo cuando dirigí el grupo la Silampa, que cumplía una directriz condicionada por el Programa de Arte de la UNED, mi presencia iba a ser la de un observador de potencialidades, donde en conjunto, buscaríamos las imágenes que fueran potentes y necesarias, para lograr un producto innovador y refrescante en relación con lo que anteriormente se había hecho, y para obtener buenos resultados, era fundamental el ensayo.

Una vez que determinamos los días de ensayo, que correspondía a una reunión semanal durante 15 semanas antes de la fecha de estreno, nos dimos a la tarea de conversar y de ser escuchados. Los participantes eran conocidos con los cuales había trabajado con anterioridad, y algunos individuos con los que me había relacionado en otros proyectos.

En estas primeras conversaciones, la claridad de lo que se presentaría como producto final era un misterio, puesto que la única propuesta inicial o detonante con el cual yo iniciaría la formulación del proyecto era el “Rectángulo social de la información” o el “Marco”, del cual hablaré más adelante en el texto relacionándolo con la teoría de Griffero.

A modo de introducción les compartí la necesidad de delimitar un espacio rectangular en el cual, adentro sucedía la acción o un contexto distinto y fuera de él, regresamos a nuestro propio contexto, de esa forma cada quién debía prestar atención a lo que podían percibir de sí mismos. En ese límite, necesitaríamos una atención activa sobre cómo, esta figura geométrica, nos podría afectar, influenciar o conmover; gracias a lo que esta disociación contextual representa. Esta propuesta generó un punto de diálogo donde se expusieron ideas como: los diversos contextos, temas y situaciones que los intérpretes querían comunicar, temas que podrían comulgar con lo que en sus propias convicciones, les parecía un problema o una situación a atender. Además de una concordancia de que, a pesar de nunca haber trabajado en conjunto todos sentían el deseo de crear, de compartir y de actuar.

Es así, que confluimos en un acuerdo creativo, de nosotros representando a la comunidad, que por tanto, para claridad de todos, una de las indicaciones que seguiríamos sería que evitaríamos dentro del contexto general del ensayo, tomar las cosas de manera personal, para así lograr el desarrollo de una puesta en escena, que iba a tener sentido para los participantes, y que tendría sentido para nosotros como colectivo y como miembros de la comunidad.



Sin mencionarle sobre la perspectiva de Schechner a ellos, ya se empezaba a vislumbrar que este acuerdo daba pie a una posible resignificación de la representación de las veladas, puesto que existía en el grupo la apertura y la disposición, para retomar la tradición, al mismo tiempo que se estaban estableciendo reglas, para que el juego propiciara, hacer una propuesta innovadora y distinta a lo habitual.

### **El Marco.**

Todo lo anteriormente mencionado es solo el inicio, donde preparaba el ambiente que requería para poder comenzar esta exploración sin todavía entrar en materia, sin proponer aún ningún juego específico, solo mencionando a grandes rasgos mis intenciones y tampoco sin mostrar de mi parte algo resuelto. Esto porque en realidad prefiero atender las cosas en el momento y partir de lo que surge para tomar decisiones sobre lo que se va a crear.

En la **primera etapa** de ensayos, partimos de “El Marco”, donde se dibujó en el piso un rectángulo que delimitaba los dos espacios, el externo, que era un lugar en común, donde estaban coincidiendo en ese momento, y adentro de este, que era otro lugar, donde debíamos explorar algo extracotidiano.

El primer ejercicio consistió en permanecer en el borde del Marco y hacer conciencia sobre su cuerpo y las sensaciones que traían, de su día, de su realidad y contexto. Dejando que su propia atención mostrara sus: tensiones, pensamientos recurrentes, dolores, y cualquier otra sensación, con el propósito de potenciar la atención.

A partir de este sentir, se buscó que estar sobre este límite, produjera un desequilibrio. Este a su vez, provocaría un balanceo sobre la línea entre el espacio externo y el espacio interno, hasta que, en un momento determinado, se sintiera la necesidad de ingresar al rectángulo, lo cual debía proporcionar algún cambio en el sentir, induciendo a una sensación distinta a la que se estaba explorando.

Un segundo ejercicio proporcionado en los ensayos posteriores, consistió en caminar por todo el espacio circundante a este rectángulo, y al unísono de un golpe, se debía ingresar en este. De igual manera, al responder a este estímulo, se debía proporcionar al cuerpo de una sensación distinta, libre desde cada uno, pero que fuera visualmente notada desde afuera, generando una sensación concreta para los intérpretes, de dos dimensiones distintas de las cuales debían hacerse cargo.

En otro momento de este ejercicio, dentro de la misma etapa de ensayos, la dinámica era caminar por ambas dimensiones del Marco, generando también un tránsito distinto al estar dentro, que al estar fuera de él.

Este tipo de dinámica dotó al rectángulo de la sensación que requería de parte de los intérpretes, donde se podía observar el cambio desde la dirección, y a ellos, entender desde sí mismos, la diferencia entre estar fuera y dentro de este.

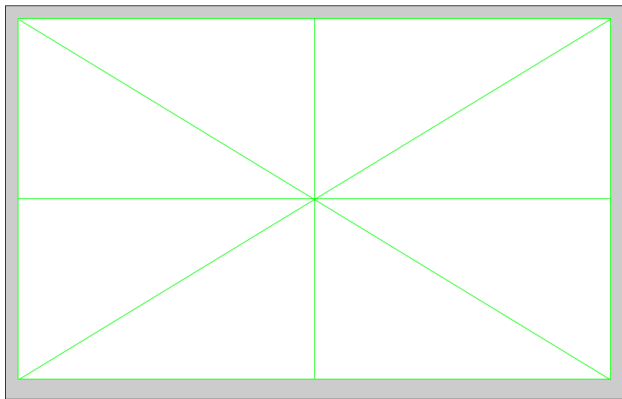
Para profundizar en la dinámica se dio paso a la improvisación, para entender el juego desde dentro del Marco, que era en esencia, el lugar donde iba a ocurrir la representación. Por lo que se les brindó, durante la **segunda etapa** de ensayos, una serie de situaciones que requería primero darles la información (situación general sobre un tema en específico) para ser improvisada. Una vez que se aceptaba el tema, todos debían ir hasta el borde del Marco y esperar. En este punto la indicación era que tenían que pensar sobre su propio contexto y abrirse a las sensaciones que esto les produjera (manteniendo la sensación de balanceo) y entrando al marco con la situación a improvisar, según sentían que podían aportar a la propuesta.

Como en muchas improvisaciones, surgieron elementos valiosos y otros no tanto, porque era difícil concretar la idea propuesta y profundizar en el contenido, pero siempre se mantuvo la convención de estar dentro y fuera del rectángulo.

Esta dinámica generó la necesidad de dotar el propio rectángulo de otros espacios internos (Ver Figura 1), y dado que en las improvisaciones los intérpretes tendían a detenerse, a generar inmovilidad y acciones abandonadas, opté por partir este rectángulo en las diagonales y en los centros de la base (horizontal) y el lado (vertical). Dando paso a la **tercera etapa** de ensayos.

### **Figura 1**

*Modificación para profundizar en el espacio interno del rectángulo.*



Por el temor y la duda de que, en los espacios reducidos ahora sucediera lo mismo que en el rectángulo sin divisiones, propuse que no se podían detener ni interrumpir el movimiento y, simultáneamente, mantener la sensación de balanceo que experimentamos, en las primeras etapas de ensayos sobre el borde del Marco, por lo que les pedí que solo podían caminar por las líneas.

En este punto, viéndolos chocar, frenar y no distribuirse con equidad y balance sobre las líneas, aproveché para introducir elementos técnicos como el foco, mirar al compañero, pasar de una mirada a otra, para así estimular la conciencia sobre los otros en el espacio. Para atender la composición y balance de los cuerpos en este Marco de representación, todas las líneas debían ser atendidas (debían transitar sobre ellas en todo momento), detenciones totales a partir de la percepción de los intérpretes y continuaciones en conjunto del movimiento.

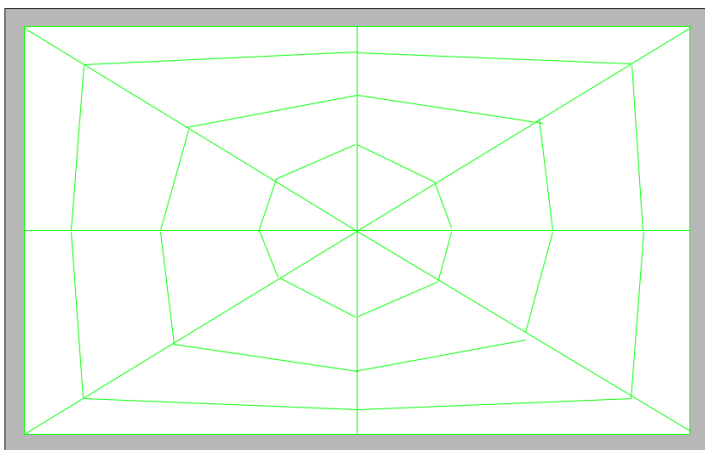
Este puede ser el momento central de la dinámica general, que nos proporcionó una dirección de intérpretes viable, una estructura que nos sostenía y nos permitía profundizar. Y hablo de nosotros porque era útil tanto para los intérpretes como para el director, en cuanto sobre esa estructura, se podían dar indicaciones más precisas y que aportan a la definición de las imágenes.

Durante los siguientes ensayos, pudimos comprender el movimiento sobre las líneas y ver el cuerpo adaptándose a esta movilidad reducida, con atención constante y percepción de los otros dentro y en los bordes del rectángulo.

Ya con esto dominado, pensé en aportar tres octaedros concéntricos de distintas dimensiones dentro del rectángulo (Ver Figura 2) para dinamizar el movimiento y los desplazamientos que se estaban realizando, permitiendo que los focos tuvieran más direcciones y dotando de giros que daban precisión y profundidad al espacio aún así reducido por las líneas.

## **Figura 2**

*Última actualización del rectángulo.*



A pesar de que este diseño, no corresponde al formato propuesto por Griffero (2011) que busca hacer que las líneas internas, paralelas a la base y la altura del rectángulo, generen un soporte y una base para los ejercicios escénicos, con efectos en la construcción de las acciones y ocultas al para el espectador (p.72) , estas líneas no crean espacios de interpretación, sino, un esquema de por donde deben realizarse las trayectorias de movimiento y que, además de funcionar como soporte y estructura, estuvieron presentes y visibles como parte del aparato escénico.

Habíamos encontrado en nuestro juego una nueva estructura donde podríamos sostener al menos una idea, ya había lugar para un texto y se revelaba un aspecto escenográfico, que nos permitió entrar a la **cuarta etapa** de los ensayos.

**La necesidad de la comunidad. Dar sentido.**

Durante los ensayos iniciales de la **cuarta etapa**, la sensación de incertidumbre se apoderó de lo que estábamos haciendo. Retomamos conversaciones sobre temas de los que queríamos hablar, se propusieron ideas como hablar de acontecimientos históricos y políticos que claramente afectan hasta la actualidad, como lo fue la quiebra de la Coopeleco (Cooperativa de Café de León Cortés) que, en 1991 se declaró en quiebra, haciendo que muchas personas del cantón perdieran sus fincas y sus ahorros, poniendo al cantón de León Cortés en una situación de pobreza que ha sido compleja hasta la actualidad. De esta idea no se concretó ningún texto, más el lugar donde se realizaron los ensayos y la muestra final, era el edificio Municipal el cual fue construido por la coopeleco, y en su momento pretendía ser un centro económico moderno, pero que gracias a la quiebra se encuentra en un estado de abandono y de bajo mantenimiento por parte de la municipalidad.

Este elemento no quedó rezagado, luego lo retomé para fortalecer el concepto visual, estilístico de la puesta en escena, conectando esta información con el concepto del “Marco”, el cual profundizaré en la descripción metodológica, pero a razón de generar una historia para contar, no logramos que surgiera.

Fue en un ensayo donde uno de los ex integrantes de la Silampa, propuso remontar una obra que ya habíamos trabajado: “El Rezo”, que a su vez era un extracto de la primera escena de la obra “Leyendas” escrita por el grupo la Yunta. Esto me pareció fundamental y una excelente idea para reforzar el hecho de la repetición, la tradición, el rito y reestructuralo sobre el trabajo que ya habíamos logrado con el rectángulo y las líneas.

A partir de este momento, recuperé el texto y lo adapté para que fuese algo anacrónico, pues en la propuesta original este rezo sucede en 1953 en un pueblo de la región. Me dispuse a hacer el casting partiendo de las personalidades de los intérpretes y las movilidades que habíamos encontrado en los ensayos, para dar así lectura al texto (anexo 1) y a partir de la lectura de iniciar con el montaje de los desplazamientos y las imágenes sobre la estructura rectangular.

### **Dentro de un lugar sin contexto, nada puede ser personal.**

De una forma orgánica, conforme se aplicaba el texto en la puesta en escena, gracias a la repetición y la aceptación constante de las reglas de juego que iban surgiendo, la obra fue encajando en la estructura y la dirección de intérpretes se acopló de manera natural sobre el rectángulo y las líneas.

Los personajes brotaron con facilidad, al haber dominado los desplazamientos sobre las líneas y el espacio en general, todas aquellas particularidades de movimiento que habían encontrado en los ensayos, tomaron presencia y “auto editó” a modo de que cada intérprete fue capaz de ir decidiendo como su personaje se desenvolvería en este contexto.

Esta construcción geométrica nos brindó libertad para no complicar a los intérpretes no profesionales con aspectos técnicos, era realmente sencillo dar indicaciones momento a momento, he ir construyendo la historia, llegando a generar una dramaturgia muy propia costarricense y a su vez de una complejidad espacial que dictaba reglas de movimiento muy específicas, que permitieron a los intérpretes sentirse cómodos y disfrutar de lo que estaba pasando.

La conexión de los elementos visuales de composición, interpretativos y rítmicos, nos hacía llegar a momentos puntuales de cada imagen. Provocando que el montaje de escena a escena, tuviese una conexión que daba significado a la historia que se estaba construyendo.

Las imágenes a las que llegábamos, nos representaban como comunidad, y nos enfrentaba al mismo tiempo a nosotros mismos. Pero gracias a las particularidades de las reglas del juego, la información que se incorporaba, se separaba del contexto original para incluirse dentro del contexto del Marco, lo que propiciaba la libertad de burlarnos o ser insolentes con temas y aspectos delicados o sensibles de tratar fuera de este nuevo contexto.

Era posible abordar críticas puntuales sin generar juicios de valor, sobre si lo que se presentaba, la imagen, afectara o produjera un conflicto a nivel personal a cada intérprete. Esto nos permitió avanzar hasta llegar al momento final y cerrar la obra. Dentro de un lugar sin contexto, nada puede ser personal, si las reglas el juego son claras y aceptadas por los jugadores.

**Sobre la reproducción del Marco, como componente visual y expansivo del contexto.**

Una vez se logró dar este paso y tener la obra en movimiento, en cada ensayo general de toda la pieza, se profundizaba en las imágenes y se generaban nuevos puntos de vista, y nuevas entradas para ver la información ahí representada.

Esta situación me hizo retomar un aspecto fundamental, el cual era, que este nuevo contexto, debía llegar a conectarse con el contexto de quienes iban a ser los espectadores de la obra. Aquí es donde la descontextualización constante, que propongo como propósito para profundizar en el restablecimiento de conducta, pasó de ser un aspecto técnico de abordaje para la interpretación y el uso del espacio, y se convirtió en un aspecto visual, sensorial.

Para poner a prueba la descontextualización del espacio general, donde iba a suceder la representación, enfoqué la atención en una observación detenida del lugar donde se dieron los ensayos, que era el edificio municipal, antes Coopeleco.

Este edificio, en síntesis, termina siendo un gran marco estructural físico, un Super Rectángulo, con información histórica, lleno de sensaciones y un contexto enorme para el imaginario de la comunidad. Donde una velada jamás ha ocurrido, y que podría llegar a convertirse en un sitio de referencia para la producción y gestión de estas representaciones.



Es aquí donde comienza la **quinta etapa** y final de esta metodología. El espacio donde estaba dibujado el Marco, en este edificio, es un salón amplio, posee un cielo raso de estructura liviana, compuesto de pequeños rectángulos blancos y negros, y que podían moverse individualmente, lo que dió la posibilidad de reproducir en el cielo raso, otro Marco superpuesto al Marco en el que se trabajó sobre las líneas. Creando la sensación de una especie de prisma rectangular imaginario, donde sucedía la representación.

Se tomaron cuatro luces de estudio, propiedad del CCPJLC, y se ubicaron en las esquinas del marco superior, para así tener un control de iluminación básico y general sobre este prisma.

Para reforzar el concepto de rectangularización de la información, se delimitó con cinta fotoluminiscente, cada marco que fuese visible desde la perspectiva frontal donde estaría el público, como columnas, puertas, ventanas, y hasta los enchufes y apagadores para la electricidad. (Ver figura 3)

### **Figura 3**

*Disposición final del espacio. Luces, y además se observa la demarcación de la infraestructura.*



Para que, al terminar la función, y hacer apagón, quedara superpuesta la infraestructura que nos contenía. (ver figura 4) Este elemento reforzaría la concepción de que estábamos en ese edificio, específicamente en ese salón, de una manera que nunca habíamos estado, creando para todos, un contexto diferente.

#### **Figura 4**

*Fotografía del efecto de prisma al superponer un rectángulo sobre el otro.*



Nota: se puede observar, las láminas móviles que permitieron desarrollar esta construcción escenográfica y superponer un rectángulo sobre el plano rectangular original.

El cómo expandir y hacer sensorial este super marco, que era la totalidad de edificio, estaba resuelto, pues una característica de la comunidad de León Cortés, es el uso de pirotecnia conocido popularmente como bombetas, el cual es un medio de comunicación para anunciar a la gente que se está festejando algo. Es así que las personas invitadas a la representación, en su llegada, escucharon las tres tradicionales llamadas del teatro, con estas bombetas.

La última llamada sucedió ya con todos los espectadores dentro del espacio, marcando el inicio de la representación.

Dentro de los referentes artísticos, menciono la aplicación de un elemento performativo que incluí aprovechando el contenido contextual que proporcionaron las bombetas. Donde construí una falsa bombeta, la cual iba a utilizarse para que, dentro de la puesta, se llamara al pueblo al rezo. Esta bombeta, utilizada en la primera escena, creaba un ambiente de tensión, puesto que los espectadores venían escuchando las explosiones, y de repente tenían enfrente una bombeta encendida a punto de explotar.

Se coordinó la explosión de una bombeta afuera del edificio, lo más cercano posible al salón, donde estaba sucediendo la puesta. El personaje encargado de llamar al pueblo al rezo, preparaba todo para hacer explotar la bombeta dentro del contexto ficticio del Marco, (ahora un prisma) Pero, el personaje representado por el intérprete, se daba cuenta de que iba a reventar una bombeta dentro del edificio, lo que hizo preocuparse más al público.

El intérprete, desesperado por ver que tenía un explosivo en un lugar lleno de gente, a punto de reventar, termina tirando la falsa bombeta directo al público y huye a resguardarse.

Afuera del edificio, coordinado, sucede la explosión e inmediatamente comienza el rezo.

Este elemento, además de crear esta tensión, ponía un límite sonoro externo, que incluye al edificio, al pueblo y adonde llega el sonido. Refuerza, además, la sensación de estar dentro de esta estructura y dentro de los cambios de contexto que ahí se buscaban.

La última bombeta, explota al final de la obra, en coordinación con el apagón, dejando el sonido estridente con la imagen de la infraestructura del edificio brillando frente al público.

### **La duda final y la naturaleza sarcástica de querer controlarlo todo.**

Debo mencionar que dentro de la **etapa cinco**, surgió una sensación a nivel personal, que podría describir como una duda. Era una sensación de ver cada vez, en cada ensayo, la posibilidad de que lo que se estaba generando, no fuera visto como lo estaba viendo desde la perspectiva del director, además, como parte de la comunidad también dudaba de que fuese aceptado por los coterráneos.

Este sentimiento, ya lo había tenido durante las presentaciones de ejercicios específicos dentro del Seminario y sucedía antes de que la propuesta fuese presentada al público.

En gran medida, esta sensación emergía al entender que no podía saber las condiciones en que el público recibiría las imágenes, que en el intento, se habían producido.

Esta duda, que podría llamar también incertidumbre, hacía que a nivel personal perdiera confianza sobre eso que se estaba haciendo, sin embargo, durante los ejercicios del seminario cada vez que tuve este sentimiento, el resultado termina siendo bien aceptado por los compañeros que infieren información, quizá no era algo explícito dentro de la búsqueda pero, generaba conexiones y vínculos que hacían de las muestras, un espacio escénico muy acertivo, a pesar de que se cumpliera o no el objetivo del ejercicio.

Es aquí donde la descontextualización como concepto, comulga con la perspectiva de Huizinga (1938) cuando menciona que la tensión refiere a la incertidumbre, al azar y que esto tiende a buscar una resolución dentro de los juegos (p.24). En el rol como director, también se está como participante del juego y como tal, esta tensión, esta duda, era un indicador de que lo trabajado necesitaba la participación dentro de este juego, del elemento espectador.

Por tanto, era algo naturalmente sarcástico en ese momento, sentir que al ser invadido por esa sensación dubitativa, era el momento justo para que la propuesta fuese interpelada por el contexto efímero y único, que aportaría el público. A modo de sarcasmo, esta duda, me daba la certeza de que no debía interferir más y disponer la obra al público.

Tomando así esta sensación, como un indicador comparto que: “El fenómeno del acto de descontextualizar genera su propia realidad y su propio lenguaje comunicacional. La tipificación de esta acción es parte de la memoria e historia del lenguaje de la representación.” (Griffero, 2012, p. 51), de esta manera lo que se presentaba, iba a estar fuera de contexto para los que venían, por libertad, a ver la puesta en escena.

### **Análisis Metodológico.**

Para mostrar la articulación del planteamiento sobre cómo resolver los objetivos de esta investigación, se establece la figura del ensayo como una necesidad determinante. La configuración de cada uno de los ensayos responde al objetivo cubierto en el ensayo anterior, los logros y avances que de ahí se desprenden. Las reglas, los juegos y la reestructuración de los ejercicios, se vuelve un acuerdo más, utilizado para profundizar en la resignificación y la descontextualización constante del espacio.

Esta articulación busca inicialmente que, en cada ensayo, se dé la posibilidad de conversar y reunir los contextos personales de los intérpretes en ese momento específico, y de ponerlos a dialogar en un calentamiento, que por lo general correspondía a un estiramiento y a un juego como el de “La Anda” u otra dinámica lúdica que implicara movimiento, atención, tensión y entusiasmo.

El calentamiento, estaba seguido siempre, por la acción de atender la diferencia de estar fuera y dentro del Marco, donde en las etapas iniciales se profundizó en sentir la diferencia y el diálogo entre los contextos. Conforme se iba avanzado el trabajo sobre esta, se incorpora el texto, dando al manejo del Marco un nuevo componente.

Se atiende la dinámica de dar sentido a la puesta en escena, mientras los intérpretes dentro de la actividad lúdica combinan, toda la información desprendida de caminar sobre las líneas con las características de su personaje. Brindado así una construcción de estos, sostenida por las propias interpretaciones de los intérpretes.

Al finalizar cada ensayo se contaba con un espacio para hacer alguna reflexión sobre percepciones, sensaciones o dudas, las cuales podrían ser expresadas por parte de los intérpretes o el director. A modo de presentar y explicar el proceso realizado, apporto en la siguiente tabla (ver Tabla 1), la información más relevante de cada uno de los ensayos y que hace referencia etapa a etapa descritas en la metodología.

**Tabla 1**

*Descripción de las etapas y ensayos realizados.*

<b>Etapas</b>	<b>Ensayo</b>	<b>Fecha</b>	<b>Propósito en verbo.</b>	<b>Objetivo de los ejercicios</b>	<b>Logros</b>
<b>Etapas inicial</b>	Ensayo # 1	08/08/2019	Conversar.	Obtener claridad de los contextos de los intérpretes y las reglas del juego	Se establecen acuerdos, que permiten, atender el concepto de "restablecimiento de conducta"
<b>Etapas # 1</b>	Ensayo # 2	15/08/2019	Divertir	Introducir la experiencia del " Marco" como un elemento de juego.	Se dimensionan los contextos dentro y fuera del "Marco."
	Ensayo # 3	22/08/2019	Sentir	Percibir el límite entre los contextos	Primeras visualizaciones sobre el cuerpo dentro y fuera del "Marco".
	Ensayo # 4	29/08/2019	Jugar	Explorar las capacidades de juego de los intérpretes	Comunicación entre los cuerpos dentro del "Marco".

	Ensayo # 5	05/09/2019	Incorporar	Atender y expresar los cambios físicos en cada contexto.	Agilización de los desplazamientos con respecto a los demás intérpretes en escena
<b>Etapa # 2</b>	Ensayo # 6	12/09/2019	Improvisar	Incorporar situaciones dentro del desplazamiento en el "Marco".	Diferenciación de los desplazamientos a partir de la diversidad de contextos personales de los intérpretes.
	Ensayo # 7	19/09/2019	Improvisar	Buscar diálogo entre los Intérpretes dentro de la ficción propuesta.	Visualización de posibilidades interpretativas de cada intérprete.
	Ensayo # 8	26/09/2019	Improvisar	Potenciar la presencia en el "Marco".	Se incorpora una conciencia sobre las miradas, focos de atención y presencia.
<b>Etapa # 3</b>	Ensayo # 9	03/10/2019	Explorar	Introducir la nueva variante del "Marco" (Figura # 2)	Profundización en cuanto a direcciones, focos y profundidad del espacio.
	Ensayo # 10	10/10/2019	Vivir	Explorar el "Marco" y sus dimensiones.	Se refleja el desplazamiento como un lenguaje común, que define una estructura para sostener acciones.
	Ensayo # 11	17/10/2019	Conversar	Retomar temas de interés para la representación.	Se decide la utilización del texto "el Rezo."

<b>Etapas</b> <b># 4</b>	Ensayo # 12	24/10/2019	Leer	Repartir personajes y leer el texto.	Se comparten impresiones y posibilidades de parte de los intérpretes para atender sus personajes.
	Ensayo # 13	31/10/2019	Montar	Aplicar a la estructura del "Marco" los textos	Se incorpora la totalidad del texto de parte de los intérpretes en la estructura del "Marco"
	Ensayo # 14	07/11/2019	Acomodar	Definir los espacios de interacción.	Se distribuye en el "Marco" donde sucede cada acción de la obra.
	Ensayo # 15	08/11/2019	Escuchar	Repetir la obra las veces que sean posibles.	Toma ritmo y se domina la totalidad de la obra.
<b>Etapas</b> <b># 5</b>	Ensayo # 16	13/11/2019	Incorporar	Sumar, los elementos de vestuario, utilería y escenografía.	Ver la obra como un todo
	Ensayo # 17	14/11/2019	Presentar	Hacer un preestreno, con algún público.	Se evidencia el dominio de los intérpretes sobre la obra.
	Presentación	15/11/2019	Funcionar	Liberar la obra a los contextos del público.	Se acepta la propuesta.



### **Cuadro de Intérpretes. Restablecimiento de conducta.**

Es de carácter relevante para esta investigación, visibilizar a las personas participantes del proceso de creación, sus ocupaciones, grado académico y condiciones específicas, para hacer contexto sobre los intérpretes y como se guió la dirección de actores en cuanto una incursión no profesional o en ausencia de técnica específica dentro de la puesta. Además que se buscó proporcionar un restablecimiento de conducta, que a modo de generalizarse según Schechner (2012) puede hacerse a nivel teórico, pero en la práctica se debe ser precavido, puesto que en representaciones específicas estos establecimientos son diferentes en su individualidad (pp. 72, 73).

Atender el contexto y condiciones propias de los intérpretes, a través de una comunicación abierta y horizontal, era el medio por el cual se lograría entrar a la dinámica de restablecer una conducta sobre esta representación en específico. Como interpreto lo que sugiere Schechner cuando dice “ Las diferencias hacen patentes las convenciones y tradiciones de un género, las elecciones personales de los intérpretes, directores y autores, la diversidad de patrones culturales, las circunstancias históricas y particularidades de recepción”.(p.72), son en síntesis ejes de atención para lograr un efecto de restablecimiento de conducta.

#### **Tabla 2**

*Diferentes características del contexto de los intérpretes para el año de la ejecución del proyecto (2019). Pretende proponer un panorama general de la diversidad de personas que participaron en el proyecto y sus contextos.*

<b>Intérprete</b>	<b>Grado académico</b>	<b>Edad</b>	<b>Ocupación</b>	<b>Experiencia previa</b>	<b>Personaje</b>
-------------------	------------------------	-------------	------------------	---------------------------	------------------

Juan Miguel Blanco	Bachiller universitario en educación de las Artes Plásticas.	36 años	Profesor de Artes Plásticas de primaria.	Tres Pelos y La Yunta	Don Marcial.
Taicly Ortega Chacón	Estudiante de criminología UNED	26 años	Policía Voluntaria para el Ministerio de seguridad de Costa Rica	La Silampa	Escolástica
Eliza Mora	Estudiante Diplomado en Preescolar UNED	26 años	NA	La Silampa	Celestina
Michael Mora Bonilla	Estudiante Bachillerato en Administración UNED	26 años	NA	La Silampa	Talado
Silvia Vega	Bachiller en gestión turística sostenible UNED	31 años	Gestora Cultural Municipalidad de Tarrazú	La Silampa	Encarnación
Sergio Campos Gamboa	Bachillerato secundaria	27 años	Tostador de Café	Tres Pelos y La Yunta	Jeferson Abraham
Marvin Segura	Estudiante de Psicología.	35 años	Albañil	NA	El Cantinero
Sergio Blanco	Estudiante Bachillerato en Administración UNED	27 años	Caficultor	La Silampa	Don Anibal.
María Jesús Valverde	Estudiante Diplomado en Preescolar UNED	26 años	Ama de casa	La Silampa	Hija de don Anibal.

Partiendo del ensayo, como una repetición, que en sus objetivos específicos busca dar lugar al restablecimiento de la conducta, en cuanto a lo que menciona Schechner, se comprende lo que este dice cuando se refiere a:

“Hacerse consciente de la conducta restablecida es reconocer el proceso mediante el cual los procesos sociales en todas sus múltiples formas transforman el teatro... Representación, en el sentido de conducta restablecida, significa nunca por primera vez, siempre por segunda a enésima vez: conducta dos veces restablecida.”( 2012. p. 71).

Es a partir de ellos, que se establecen las condiciones para dar inicio a la comunicación. Donde se comparte también la intención, de que la puesta en escena va a retomar la tradición de las veladas, con la particularidad de que se atenderá una necesidad de transformación para lograr un resultado nuevo y lograr así la resignificación de la velada como representación y tradición.

### **El juego crea orden y es orden.**

El juego dentro de esta propuesta fue delimitado desde un principio, gracias a los acuerdos establecidos en el primer ensayo. Las reglas establecidas y la aceptación de parte de los intérpretes permite que se delimiten las formas de abordar las indicaciones y prosperar el juego mismo durante el resto de ensayos.

Pues tanto en el restablecimiento de conducta como en el juego, la repetición abre el espacio a la modificación, a la observación y la depuración del objetivo que busca. Según Huizinga (1938) la posibilidad de repetición en el juego, tiene la característica de modificar la estructura interna del mismo (p.23), por lo que era fundamental abordar los ensayos desde esta perspectiva donde se repetía, en muchos momentos el mismo juego, pero cada representación como tal, modifica las reglas y produce un nuevo panorama sobre los acuerdos iniciales, o brinda la posibilidad de incorporar nuevas reglas.

El gozo, en medio de esta interacción, expone la libertad de cada individuo y promueve una movilidad distinta, que en el caso de esta puesta en escena, estaba determinado por el Marco como estructura.

### **El Marco y la dirección de intérpretes no profesionales.**

Como mencioné anteriormente, el Marco (inspirado en el trabajo de Griffero, hecho propio durante el proceso), es una pauta fundamental tanto para los ensayos como para la representación final. Desde las primeras etapas, donde parecía algo ajeno y hasta ridículo, pues no era que se estaba ensayando un texto, o una obra específica, los intérpretes se permitían explorar esta diferencia. Y una vez dominado esto, toda su particularidad que es en esencia, lo que la tradición resguarda, estaba presente en cuerpos libres pero encajados en este esquema de movimiento.

Estructuralmente, el Marco brindó la posibilidad de que los intérpretes cedieron a una conciencia espacial que no habían experimentado antes, cuando el espacio no era tomado en cuenta como parte de la puesta y era un contenedor de la representación por consecuencia. No existía, para el espacio una atención determinada.

En muchas ocasiones, se referían a lo limitante que se sentía la experiencia de caminar sobre las líneas, y como esto generó desequilibrio en los desplazamientos, por lo que necesariamente debían acomodar su cuerpo para que no se viera como que estaban caminando sobre una cuerda floja.

Esta limitante, ensayo a ensayo, se fue transformando en una fortaleza, que dotaba los cuerpos de posibilidades de movimiento no cotidiano, respaldando una sensación caricaturesca, que encajaba a la perfección con la dinámica de descontextualización,

“ El teatro, al situar un cuerpo en escena, lo convierte en actor, alguien que representa; ese cuerpo comienza a narrar y a generar signos y movimientos considerados ficcionales, por la convención que genera su descontextualización” (Griffero, 2011, p. 51)

Además, visualmente producían imágenes bastante cómicas, entretenidas y que podían ubicarse en distintos planos dentro del mapa que resultaba ser el Marco. En este esquema, los intérpretes, en busca de equilibrar el espacio, determinaron zonas de importancia, que contenían la narratividad de la historia y distribuían focalmente las acciones, para así lograr una dramaturgia viable, que contenía una poética propia, y que al incorporar el resto de elementos, enriquece las posibilidades de que la obra tuviera una serie de puertas de entrada para ser interpelada por los espectadores.

La suma de elementos actorales, visuales, sonoros; la exaltación de la infraestructura, los vestuarios de colores y un texto original, todo encajaba en el Marco que ahora es Prisma, provocando esa sensación de un vivo presente, colmado de acciones que se liberaban, al contexto de los espectadores, para así generar una comunión entre la obra y el público tomando su completa atención.

### **Reflexión sobre las veladas.**

En la búsqueda de reestructurar una tradición, como las veladas, y descontextualizar, para así crear la posibilidad de transformación, es fundamental que las representaciones sean vistas por muchas personas, muchas veces. No se puede sacar del contexto global, que esta representación en particular, este “Rezo” que deseábamos mostrar muchas veces, fue representado una sola vez, gracias a la pandemia global por el virus SAR-COV-2, la cual nos obligó a cancelar todas las funciones posteriores en las cuales queríamos enfrentar el contexto propuesto con el contexto del público.

Es contradictorio afirmar que esta única presentación sería suficiente para restablecer una conducta comunal, sin embargo dentro del proceso, los participantes logramos entender que la apertura a definir una estructura para contener la representación, genera una gama nueva de posibilidades.

El restablecimiento de conducta sucede primero en el individuo, que dentro de un aglomerado asume la responsabilidad de que el otro es un compañero, y que dentro de las reglas, libremente aceptadas, se pueden lograr cosas nuevas, desarrollar nuevos lenguajes.

Esta investigación claramente no llega a restablecer una conducta comunal, pero muestra un camino donde este grupo de personas, como un extracto de la comunidad, que experimentó el proceso, mantiene en el recuerdo y en la memoria física, estas posibilidades al haber sido interpretadas una, dos y múltiples veces.

En cuanto cómo la comunidad interpreta las veladas, el restablecimiento de conducta, debe ser testeado en el futuro, retomando el proceso y poniéndolo a prueba una y otra vez, siempre entendiendo la variabilidad de los contextos, donde cada día, minuto y segundo, se está construyendo en cada ser un contexto único.

Esta unicidad contextual de cada individuo, ya sea director, intérprete o público; debe dialogar para encontrar las conexiones y los puntos de encaje que hacen que las imágenes se descontextualicen, a un punto donde se vuelven esenciales, y puedan ser interpretadas por todos los participantes de las representaciones..

La posibilidad de utilizar el contexto comunal, el edificio físico- material, cargado de historia y transformarlo en un espacio para dar continuidad a una tradición como esta, se vuelve energicamente necesario. Tomar el espacio, que refleja la decadencia cultural y económica que enfrenta esta comunidad y dotarlo de otras características, aviva la necesidad de que como comunidad nos apropiamos de estos sitios perdidos y los recuperemos con el fin de darnos la posibilidad de hacer comunidad.

Dar sentido al contexto en común, en relación con el propio, al compartir y sentir este tipo de experiencia, donde vemos seres que en su individualidad ven al otro, como un otro que es capaz de crear y de cambiar y de transformar la realidad a través del juego, que es divertido y que en su disfrute define nuevos acuerdos, nos permiten transformar y crecer nuestra cultura.

### **Conclusiones.**

Para concluir este documento, propongo hacer un ejercicio tomado de [everybodystoolbox.net](http://everybodystoolbox.net)<sup>5</sup>, que es llamado “10 x 10”. El cual está diseñado para buscar afirmaciones de lo que un tema puede generar. Se parte de un tema y un ligamiento de conceptos que lo pueden describir, para luego tomar estos y unirlos en frases que afirman lo que el tema es.

A modo de manifiesto estas afirmaciones profundizan y hacen enfrentarse al director-escritor de este documento a la búsqueda sobre los puntos más relevantes que esta investigación pudo generar. Al mismo tiempo que se muestra una línea de pensamiento que deja una suerte de apertura para continuar valorando las múltiples posibilidades de generar descontextualización de las cosas, para encontrar nuevos caminos.

### **Tema:**

**Las Veladas en León Cortés (específicamente la representación del “Rezo”):** tradición- juego- restablecimiento- conducta- intérprete- sentido- comunidad- León Cortés- rito- Marco- prisma- líneas- estructura- edificio- rectángulo- continuidad- información- diversión- reflejo-

---

<sup>5</sup>Everybodys (25 de junio de 2022) es una base de datos y una biblioteca, una caja de herramientas y un creador de juegos, una editorial, un contenedor de partituras, un sitio para la distribución y para debates de investigación a largo plazo. Es una plataforma para el desarrollo de herramientas y contenidos, para la investigación y el desempeño, para el intercambio y el deseo.

Everybodys es un esfuerzo colectivo para desarrollar los discursos que existen dentro de las artes escénicas y para crear una plataforma donde esta información pueda ser accedida por una audiencia más amplia que los practicantes involucrados. <http://everybodystoolbox.net/index.php?title=Accueil>

libertad- ocio- contextos- repetición- expansión- público- cuerpo- otros- incertidumbre-  
duda- arte- vida- asertivo- popular- descontextualización- representación- lenguaje-  
esquema.

**Las veladas en León Cortés son:**

1. Una tradición, que por medio del restablecimiento de conducta, estructura un juego que expande los contextos.
2. La oportunidad de una descontextualización constante, por medio de la repetición para que el sentido y la información, reestructuren los cuerpos.
3. Una representación, que surge por libertad y diversión, para dar continuidad a la tradición.
4. Una estructura, que potencia la posibilidad de dar un lenguaje artístico popular, y crear sentido de comunidad.
5. Es una representación de arte que imita a la vida descontextualizada, para reflejarnos en ella desde un nuevo lenguaje.
6. Una manera de poner en duda la tradición para descontextualizar y concretar nuevas posibilidades de ver nuestro contexto.
7. Un espacio donde los intérpretes no profesionales de León Cortés, en ocio, comparten sus contextos y generan uno nuevo que se propone a la comunidad a modo de ficción.
8. La posibilidad de crear sentido de comunidad, al descontextualizar temas que pueden ser difíciles de tratar en un contexto “normal” y tratarlos desde una perspectiva de disfrute.
9. Un rectángulo de información, que se expande, a un prisma que también expande a un super rectángulo de información, que atraviesa la vida cotidiana de las personas en León Cortés.



A modo de especificar me permito hacer una lista de afirmaciones sobre el marco como un tema interno dentro del tema de las veladas.

**El Marco es:**

1. Una herramienta que permite demostrar que es posible dar estructura y transformar la tradición sin invadir el deseo de ocio de los participantes.
2. La regla de un juego, que determina un espacio, un esquema o tablero donde se desarrolla el juego.
3. Un artefacto escénico que puede verse, en múltiples dimensiones para lograr una constante descontextualización.
4. Un referente visual que nos permite entender que todos los contextos son únicos y que de alguna manera terminan confluyendo.

**Anexos:**

**Anexo 1. El Texto del Rezo.**

**El Rezo.**

El retrato de la pared- La Familia de don Marcial Ureña tenía como tradición, invitar a los vecinos para que participaran del rezo, ofreciendo mucha comida, licor y buena música. Con atronadoras bombetas invitaban a los vecinos a que se acercaran porque ya iba a empezar.

*Suenan dos bombetazos.*

La Amiga – Apúrece!! Que si llega su papá y ve que no hemos terminado...

Escolástica – Uyyyyy... cholitica no, no... ni siga!

La Amiga – Y usted cree que venga Jeferson.?

Escolástica – Ay yo espero que si!.....Tengo tanta gana de velo!!

La Amiga – Y ¿don Marcial sabe?

Escolástica – ¡No!.. yo creo que ni Jeferson sabe tampoco. (Ríen)

Don Marcial – (bravo) ¡¡¡Bueno, bueno.... ¿quees esa habladera?... vamos, vamos, apurensén!!!

Andá hacer la aguadulce y el café y quiero ese bizcochito bien caliente, carajo!!!

Las dos – ¡¡Si, si ya vamos!!

Don Marcial – Ya voy a dar el último llamado, pero... ¿dónde me pusieron la pólvora?... mirá la hora quees! *Busca un carrizo y revienta una bombeta doble.*

*Suenan dos bombetazos.*

*(Los invitados ingresan por entre el público, los niños entran reventando pólvora y se integran al rezo cantando villancicos. Pólvora y triquitraques ambientan la escena).*

Don Marcial- Quiero agradeceles su presencia esta noche en esta su casa. Tanto Chayo como Escolástica y yo estamos muy contentos de celebrale el rezo al niño como lo hemos hecho todos los años. Después del rezo no quiero que naide se me vaya pos tenemos cafecito y una aguadulcita, y por supuesto Chayo tiene un bizcocho... fresquito. Por ahora ya está lista la rezadora y vamos a comenzar esta vaina. Así que con mucho jundamento, especialmente a todos los güilas que vinieron hoy. Cuando quiera doña Encarnación podemos empezar.

Rezadora – ¡Ave María Purísima!

Todos - Sin Pecado concebido.

Rezadora – Vamos a ofrecer el Santísimo Rosario al niño Dios, a las ánimas benditas del Santo Purgatorio, pa que alivie los males de esta comunida, les traiga prosperida, y llene de

bendiciones a todos los hogares, pa que aquellos que tienen en su corazón una melcocha de rencor encuentren el camino del perdón, Dios Los Bendiga.

Todos – Amén.

Rezadora –Dios los Bendiga

Todos – Amén

Rezadora – También vamos a ofrecer este santo rosario por San Antonio, como un pedido especial de algunas vecinas de la comunidad que ya están dejando su juventud, Que el señor se apiade de ellas y las libre de la soledad, el frío, y las malas tentaciones. (Se escucha un murmullo) Shhhh. Hoy que se acerca el final de un año, lleno de enredos y cuentos, pa que el señor nos libre de las brujas del Jardín de Dota y nos proteja, pa que nuestros esposos, allá en la montaña el resguardo no encuentre las sacas ni los alambiques. (De nuevo el murmullo,) Shhhh. Librálos señor de las fieras hambrientas, de los malos pensamientos y sobre todo de los malos deseos. Por San Dimas, pa que no aparezca la chiquita de la llorona y nos deje dormir en paz. Por San Cristóbal, el cuidandero de los chóferes pa que los proteja del güla que les aparece en media noche en la carretera Interamericana. (Tercer murmullo. Todos) shhhhhhhhhhhhh.

Talado- Puta!

Silencio.

Rezadora – Como todos los años te pedimos perdón por las ofensas y apodos a nuestros vecinos, por los chismes y cuentos en que nos hemos visto enredados, por eso hoy ante la presencia del niño Jesús cada uno de nosotros va ha pedir perdón a todo aquel que considere

lo ha ofendido, pa que empecemos un año en paz y armonía (se miran entre todos) ¡El que quiera empezar puede hacelo! (se hincan)

Concha - Yo pido perdón porque he sido una ignorante. He blasfemado contra mi Diosito ya que yo no sabía que la Santísima Trinidad no es una Virgen... Perdóname señor.

Todos – Perdónala Señor

La amiga- Yo pido perdón porque me gusta samueliar por las rendijas de mi casa cuando la hija de don cholo se está besando con el novio.

Todos- Perdónala Señor

Don Cholo – Porque el Señor me de suficientes fuerzas pa no espedazarle la jeta a ese desgraciao que llega aprovechase de mi hija.

Todos – Perdónalo Señor.

Jeferson A- Yo ante todos aquí, te quiero pedir perdón por,haberte dado la vuelta, le juro y rejuro que no sabía que era su amiga, estaba muy oscuro y con la tanda que me tenía, pos llay yo le entré, seguro le gustó, porque a ella yo le hacía y le hacía y no me dijo nada, y es que se parecen tanto.

*Todos se quedan esperando...*

Todos – Perdónalo Señor

Cantinero – Yo quiero pedirle a niño Dios que algunos que tienen cuentillas pendientes en la cantina se acerquen a pagarme. (Nadie contesta)

Cantinero – Escúchame señor

Talao Calderón – Yo quiero dar gracias por tener un gran amigo como Don Cholo quien con su gran corazón donó el terreno donde está el Cementerio, sin cobrar un cinco, además, prometo a partir de este momento no volver a decirle “misingo” nunca más. (Carcajadas de todos)

Don Cholo– ¡Como dice desgraciao, ah!... con que es usted el que me dice “misingo”. A ver si es tan hombre como pa que me lo repita en la cara y espérese porque voy a traer el cuchillo y aquí mismo vamos arreglar cuentas....(sale. Talao sale corriendo. Las mujeres reaccionan preocupadas. Aníbal regresa con cutacha en mano) ¡Donde está ese infeliz de Talao!

Rezadora – Ya se fue.

Don cholo- Que no se me ponga en mi camino porque lo hago pedacitos y de hoy en adelante les juro que todas las noches le voy a pedir a Dios que me dé vida pa que ese desgraciao se muera primero. Les aseguro que ahora no les voy a entregar la escritura del terrenillo donde está el cementerio, con tal de que a ese tal por cual no lo entierren en mi propiedad y se lo tengan que comer los zopilotes!!!

Rezadora – Cállese Don Cholo, que es de gente civilizada perdonar, no ve que no importa si el tal Talao ese se muere primero que uste. Acuértese que en el cementerio los pobres van atrás y nosotros los de plata vamos adelante, por eso no se preocupe que hasta en la eternidá van a estar separaditos.

Don Marcial— Calma, calma todo el mundo, aquí no ha pasao nada, si esos dos se tienen clavo que se vayan a peliar a otro lao. Esto no es una vela como pa que se quieran volar de mecos. ¡Esta casa se respeta!, porque en este rezo del niño ningún condena me lo va a echar a perder.

Éntrele muchachos que arranque la música y todos los que quieran se pueden cuadrar a bailar.  
(Se escucha música de la época. Algunas parejas bailan)

(En medio baile ingresa Talao Calderón)

La amiga- Ay Talao pa que vino de nuevo no ve que Aníbal está jurioso y si lo ve se a enojar más.

Talao- ¡¡A mi que me lo echen chingo de por sí no le tengo miedo!!

Don Cholo– Ajá pedazo de desgraciao, que dicha que Dios es tan bueno y muy rapiditico me lo puso al frente ahora si a quien le dicen misingo ah... (Inicia el pleito).

Fin.

## **Anexo 2. Video de la presentación final.**

### **Parte 1 El Rezo.**



### **Parte 2 El Rezo.**



## **Anexo 3. Música utilizada en la puesta.**

**Cómo yo soy tan raro. Gildardo Montoya.**



**El pato y la pata. Clímaco Sarmiento.**



**Anexo 4. Drive con registro fotográfico del proceso. Ensayos. Videos de ensayos. Presentación final.**

.

**[https://drive.google.com/drive/folders/1DLFqpGt3yviAsvFOt0wkY\\_9ugViZwnxv?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1DLFqpGt3yviAsvFOt0wkY_9ugViZwnxv?usp=sharing)**

## Referencias.

- Argüello, C. (2016). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México, D.F.: Paso de Gato.
- Cafiero, C. (6 de septiembre de 2010). De Monstruos y Prodigios. [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HCvMExgEt80>
- Ciertos Habitantes. (25 de Julio de 2011). Documental: ¿Dónde estaré esta noche? - Teatro de Ciertos Habitantes[Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zsxDb4ztqww>.
- Eco, U. (1988). *De los Espejos y otros ejemplos*. Barcelona: Lumen.
- Escuela de Arte Escénico Universidad Nacional. (3 de marzo de 2015) Ramón Griffiero en la Universidad Nacional [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=p6mHTYlufNo>
- Espinoza, M. (2017) *Teatro reconsiderado. Cinco ensayos interdisciplinarios*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Every Bodys Tool Box (25 junio de 2022) ejercicio “10 x 10” <http://everybodystoolbox.net/index.php?title=Accueil>
- Fried, M. (2000). Capítulo II. *Hacia una Ficción Suprema. En el lugar del espectador. Estética y Orígenes de la pintura moderna* (pp. 91-129). Madrid, España: Antonio Machado.
- Fumero, A.P. (2015). *Cultura y sociedad en Costa Rica: 1914 -1950*. Costa Rica: Edit. UCR.
- Griffiero, R. (2011). *La Dramaturgia del Espacio*. Santiago, Chile: Frontera Sur.
- Hormigón, J.(1991). *Trabajo Dramatúrgico y Puesta en Escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de España.
- Huizinga, J. (2007). *Homo Ludens*. Alianza Editorial, S. A., Madrid.
- Marín, M. (2014). *Lo sublime en la composición escénica*. Santiago: Universidad de Chile.
- Sánchez, J. (2002). *Dramaturgias de la Imagen*. España: Ediciones De la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez, J. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Santangelo, N. (16 de mayo de 2014). Entrevista a Cipriano Arguello Pitt [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zdEnJCKvy0A>
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la Representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Talwar, N. (11 de junio de 2015). *In Conversation with Richard Schechner*[Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=zhmI9IUwsog&t=596s>



Vigotsky, L.S. (2018 ). *La imaginación y el arte en la infancia*. España: Editorial Akal.

<https://hemisphericinstitute.org/es/hidv1-collections/itemlist/category/387-rschechner.html>