



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Gestión y Emprendimiento de
Proyectos Culturales

Propuesta de producción y gestión del
espectáculo *Wale 'Kerü, La Araña que
Tejió al Mundo* en formato de teatro de
sombras

Trabajo fin de estudio presentado por:	Abel Anselmo Ríos Carmona
Tipo de trabajo:	Intervención
Director:	Dr. Diego Palacio Enríquez
Fecha:	

Resumen

Este trabajo de intervención explora la definición y alcances del teatro de sombras contemporáneo, además de otras posibilidades técnicas relacionadas con la óptica, las fuentes de luz, el teatro de objetos o marionetas, y la puesta en escena en general para este tipo de montajes. A partir de la propuesta de producción de un espectáculo sobre mitos de creación (*Wale 'Kerü. La Araña que Tejió al Mundo*) y la exploración del trabajo de otros creadores, con énfasis en las múltiples configuraciones del teatro de sombras contemporáneo, se plantean alternativas que permitan el aprovechamiento de las posibilidades técnicas y poéticas de estos tipos de formatos. La propuesta de montaje se concibe de manera que el espectáculo pueda circular en todo tipo de escenarios y condiciones sin detrimento de la calidad escénica. Además de una aproximación histórica, teórica y técnica al teatro de sombras, se da cuenta de sus alcances como técnica, formato y lenguaje. Adicionalmente, se presenta y analiza un modelo de producción, gestión y circulación de espectáculos muy común en Colombia y Latinoamérica en complemento con la presencia de teatro, salas y espacios de circulación y la diversidad de eventos de artes escénicas en el territorio colombiano. Este contexto permite proponer una alternativa de producción y gestión de bajo costo que permite la circulación del montaje objeto del proyecto tanto en escenarios bien dotados, como en espacios alternativos de las distintas geografías de Colombia, con proyección a Suramérica y el planeta.

Palabras clave: (Máximo 5 palabras)

Teatro de Sombras, Mitos de Creación, Producción Escénica, Teatro de Objetos, Gestión de artes escénicas.

Abstract

This applied research work explores the definition and scopes of contemporary shadow theatre, scouting other technique potentialities of optics, light sources, object puppetry, and, in general, staging of this kind of plays. Based on the production proposal for a show about creation myths (*Wale 'Kerü. La Araña que Tejió al Mundo -Wale 'Kerü. The Spider who Wove the World-*), besides the work of other scene creators, focused on multiple arrangements of contemporary shadow theater, alternatives that allow take advantage of technic and poetic potentialities of these forms are brought up, to make possible the show can circulate around all kind of sceneries and environments, avoiding, anyway, to impair the scene quality.

On addition to an historic, conceptual and technical approach on shadow theater, its scopes as technique, format and language are introduced. Furtherly, a production, management and circulation of performing arts model is proposed. This model is widely spread in Colombia and Latin America, working together with the broad presence of theaters, theater rooms and other scenic stages, as well as with the diversity of festivals and performing arts events in Colombia.

Shadow theater possibilities connected with this model of performing arts management allow to propose a low-cost alternative for the circulation of a show like this, either on large format stages as in alternatives places in different territories in Colombia, South America and the world.

Keywords:

Shadow Theatre, Creation Myths, Stage Production, Object Puppetry, Performing Arts Management.

Índice de contenidos

1. Introducción	9
1.1. Justificación.....	10
1.2. Objetivos del TFM	11
1.3. Metodología de Investigación	12
2. Marco teórico.....	13
2.1. Teatro de Sombras: Origen, Definiciones y Alcances	14
2.1.1. Teatro de Sombras ¿Técnica, lenguaje, o forma?.....	16
2.1.2. Campos de acción del teatro de sombras.....	18
2.1.3 Formas tradicionales del teatro de Sombras.	22
2.1.4 Teatro de Sombras Contemporáneo.....	24
2.1.4.1 Divergencias entre el teatro de sombras tradicional y el contemporáneo.	28
2.1.4.1. Teatro de sombras contemporáneo en el mundo.	28
2.2. Aproximación al teatro indígena y de temas indígenas en américa latina	32
2.2.1. Influencia del teatro indígena y de temas indígenas en la identidad del teatro latinoamericano	33
2.2.2. Mitos de creación y mitos de origen	37
2.3. Aproximación a las dinámicas de circulación escénica en Colombia	38
2.3.1. Salas de teatro y otros espacios para la circulación en Colombia	39
2.3.2. Eventos culturales teatrales con presencia de espectáculos teatrales en Colombia: festivales, ferias y mercados, encuentros, temporadas, agendas y programación de artes escénicas.....	46
3. Diseño metodológico del proyecto de montaje	49
3.1. Objetivos del proyecto de montaje	49
Objetivo General	49

Objetivos Específicos.....	49
3.2. Elementos generales del proyecto de montaje.....	50
3.2.1 Objetivos del montaje: Núcleo de convicción dramática, objetivo de la escenificación y estrategia estético-estilística.....	50
3.2.1.1. Núcleo de Convicción Dramática	51
3.2.1.2. Objetivos de la escenificación.....	51
3.2.1.3. Estrategias estético-estilísticas	52
3.2.1.3.1. Estructura narrativa-dramatúrgica	52
3.2.1.3.2. Formato escénico.....	53
3.2.2 Propuesta estética y técnica del montaje.....	54
3.2.2.1 Aproximación dramatúrgica.....	54
3.2.2.2. Luz, sombra y objetos.....	56
3.2.2.3 Propuesta escenográfica	60
3.2.2.4 Pantalla(s): consideraciones técnicas y semióticas.....	61
3.2.2.5 Actuación (Categorías o Modalidades Actorales)	62
3.2.2.6 Vestuarios, Maquillajes y otros elementos.....	64
3.2.2.7. Músicas y ambientes sonoros	65
3.3. Propuesta de gestión del proyecto de montaje.....	66
3.3.1. Análisis y propuesta de gestión desde un modelo particular de creación y circulación.....	67
3.3.2. Elementos de gestión del montaje <i>Wale 'Kerü. La Araña que tejió al mundo</i>	71
3.3.2.1. Ficha técnica o instrumento síntesis del proyecto de montaje y circulación.	74
3.3.2.2. Presupuesto.....	76
3.3.2.3. Cronograma.....	79
3.3.2.4. Fuentes de financiación y viabilidad.....	81
3.3.2.4.1. Fuentes de financiación para el desarrollo del montaje.	81

3.3.2.4.2. Fuentes de financiación para la circulación del montaje y retorno económico a partir de la venta, exhibición y explotación de la creación escénica finalizada.....	83
3.3.2.5. Análisis de Viabilidad.....	85
3.3.3. Circulación y proyección.....	88
3.3.4. Organigrama / Distribución de Actividades.....	89
3.3.5. Seguimiento, control y evaluación del proyecto.....	91
3.3.5.1. Instrumentos de seguimiento, control y evaluación.....	93
4. Conclusiones.....	94
5. Limitaciones y Prospectiva.....	99
5.1. Beneficiarios potenciales.....	101
Referencias bibliográficas.....	106
Anexo A. Ejemplos del teatro de sombras contemporáneo en el mundo.....	116
Anexo B. Tipología de Mitos de Creación y Mitos de Origen en Latinoamérica.....	118
Anexo C. Aproximación a una tipología de escenarios teatrales presentes en Colombia..	120
Anexo D. Modelos de instrumentos de seguimiento, control y evaluación.....	126
d.1. Seguimiento general a partir de la ficha sintética del proyecto.....	126
d.2. Seguimiento a partir de actividades.....	127

Índice de figuras

Figura 1. Organigrama o distribución de actividades.....	90
--	----

Índice de tablas

Tabla 1. Elementos Básicos del Teatro de Sombras.....	18
Tabla 2. Divergencias entre las formas de teatro de sombras tradicional y el teatro de sombras contemporáneo.....	29
Tabla 3. Categorías de salas independientes definida por el Ministerio de Cultura para las convocatorias de Salas Concertadas. (Programa Reactivarte, 2020).....	40
Tabla 4. Caracterización de salas de teatro independientes en Colombia.....	44
Tabla 5. Descripción de fases de la idea a la realidad. Ciclo de Actividades.....	71
Tabla 6. Ficha Sintética del Proyecto de Montaje.....	74
Tabla 7. Presupuesto de producción y montaje.....	77
Tabla 8. Cronograma del proyecto.....	80
Tabla 9. Costos y gastos para la realización de funciones.....	86

1. Introducción

Este Trabajo de Fin de Máster (TFM) para la Maestría en Gestión y Emprendimiento de Proyectos Culturales de la UNIR, en la modalidad de Trabajo de Intervención, plantea una propuesta de producción y gestión escénica para la creación de un espectáculo de teatro de sombras contemporáneo que gira en torno a los mitos de creación de cinco pueblos originarios de Colombia. En adición a esta propuesta de producción y gestión, el trabajo reflexiona sobre las condiciones de los teatros, salas y espacios de exhibición de las artes escénicas en Colombia y Suramérica, así como de los necesarios lugares y dinámicas alternativas para la circulación de las artes escénicas en territorios rurales y apartados del país.

Con base en un análisis de los territorios, sus condiciones, carencias y formas de proyección del teatro y las artes escénicas en el país y la región, en complemento con las variables técnicas, físicas y poéticas del denominado teatro de sombras contemporáneo, se discuten y analizan maneras de creación y circulación que facilitan la creación escénica y sus dinámicas de circulación. Estas propuestas deben construirse sin que se sacrifiquen en su totalidad las múltiples posibilidades técnicas y poéticas del estudio de las variables que influyen en la proyección teatral.

El trabajo plantea una exploración adicional, aunque somera, a los múltiples usos del lenguaje y técnicas del teatro de sombras en la escena contemporánea, así como de las tecnologías mediáticas y de la imagen, llamando la atención sobre el hecho de que el teatro y las artes escénicas siempre han utilizado (incluso impulsado) herramientas tecnológicas de cada época, si bien, paradójicamente, algunos creadores planteen que los lenguajes escénicos constituyen una forma de rebeldía frente a algunas dinámicas tecnológicas y mediáticas. Se hace necesario, además, reflexionar e intentar plantear una discusión sobre el alcance de aquello que se denomina multimedia, recordando que tal condición no debe entenderse limitada a los medios digitales, en una acepción amplia de las condiciones mediáticas de la comunicación.

Adicionalmente, este TFM esbozará aproximaciones etimológicas, filosóficas y técnicas a partir de la investigación y análisis crítico de los elementos tecnológicos, antropológicos y poéticos involucrados en el teatro de sombras a partir del montaje *Wale 'Kerü, La araña que tejió al mundo*, propuesto para “hilar” el desarrollo y alcance de los objetivos del trabajo.

De esta manera, a partir del planteamiento de los alcances, metodologías y diversas posibilidades del teatro de sombras y otras técnicas escénicas fundamentadas en el uso de la luz, los objetos, los cuerpos, los sentidos y la actuación, este trabajo intentará reunir el adelanto de procesos de gestión, producción y propuestas de circulación de un espectáculo teniendo en cuenta los contextos territoriales de Colombia, Suramérica y el planeta.

1.1. Justificación

En medio de las múltiples opciones y vertientes estéticas de la creación escénica, y del enriquecimiento permanente que la tecnología pone al servicio de las artes y la cultura, se ha considerado válido e interesante hacer una reflexión sobre la permanente relación entre los desarrollos técnicos de todo nivel y el crecimiento de los lenguajes artísticos.

Con la excusa de un proyecto de intervención alrededor de una creación teatral fundamentada en las diversas posibilidades creativas y poéticas del teatro de sombras, este trabajo final de estudios se plantea presentar la vigencia y posibilidades inexploradas de un lenguaje expresivo que se fundamenta en la interacción poética de fenómenos físicos cotidianos. A partir de esta reflexión será posible también explorar formas de creación que sin limitar variables que permiten la espectacularidad teatral puedan circular por diversos territorios y espacios de exhibición teatral. Se propone la hipótesis de que, al no limitar la circulación a teatros y salas tecnificadas, normalmente exclusivos de grandes ciudades, nuevos escenarios de sostenibilidad económica y social surgen haciendo viable la circulación y vigencia de un espectáculo y la proyección de los resultados creativos en otros escenarios, sin dejar de lado el equilibrio económico necesario para hacer posible el acto creativo. Esta hipótesis, en realidad, se construye con base en la realidad teatral colombiana y su extensa oferta de salas de teatro independientes e institucionales ubicadas, precisamente, tanto en ciudades como en provincias y zonas rurales del país.

De esta manera, desde una propuesta de intervención, se hace una considerable revisión teórica, con propuestas conceptuales y metodológicas a partir del teatro de sombras, añadiendo al componente teórico y estético una revisión de opciones de circulación que permite llegar a nuevos mercados en territorios con menor oferta de artes escénicas, tanto en Colombia como en otros territorios de Suramérica y el mundo.

1.2. Objetivos del TFM

Objetivo General

Desarrollar una propuesta de producción y gestión para un espectáculo escénico a partir de la cual sea posible indagar sobre técnicas, lenguajes y recursos para la creación escénica, teniendo en cuenta los contextos territoriales y poblacionales que condicionan la circulación teatral en Colombia, así como las alternativas a las tecnologías y herramientas mediáticas permanentemente presentes en las artes escénicas contemporáneas.

Objetivos Específicos

-Explorar el estado del arte de técnicas, lenguajes, formatos y tendencias de las artes escénicas que involucran tanto las tecnologías como las herramientas lumínicas actuales, principalmente en el campo del teatro de sombras, sin perder de vista la permanente relación entre los desarrollos tecnológicos, las condiciones multimediales y la capacidad de exploración de los creadores que han definido la evolución técnica y poética de las artes escénicas a lo largo de su historia.

-Analizar las condiciones y dinámicas de los teatros, salas y espacios de exhibición de artes escénicas en Colombia, desde las grandes ciudades hasta las zonas rurales y apartadas, como escenario de contexto a la hora de emprender un proyecto de creación que pretenda circular en teatros, salas, escenarios alternativos e incluso espacios no convencionales de Colombia, Suramérica y el mundo. Aproximarse además a los tipos de eventos y espacios en los cuales podría circular un espectáculo sin requerimientos técnicos limitantes.

-Profundizar los adelantos tecnológicos y creativos del teatro de sombras contemporáneo, tanto en lo relacionado con los dispositivos e instrumentos de luz, como con las posibilidades técnicas y estéticas de la puesta en escena, buscando alternativas de implementación en todo tipo de escenarios de manera que sean asequibles para los escenarios, creadores y espectadores de diversos territorios.

-Desarrollar una propuesta de producción escénica del espectáculo *Wale 'Kerü, La araña que tejió al mundo*, considerando los recursos humanos, técnicos, escénicos y artísticos, así como

la proyección de sostenibilidad y circulación del espectáculo para diversas condiciones y escenarios, inicialmente en el territorio colombiano.

-Realizar una aproximación al desarrollo dramaturgico, estético, técnico y de la puesta en escena y montaje de la obra propuesta.

-Diseñar un plan de gestión integral del montaje que incluya la viabilidad de la producción, primera fase de circulación y/o socialización, y posicionamiento hacia la continuidad de la circulación nacional e internacional de la obra. Plantear este modelo con base en el análisis de un modelo de producción, gestión y circulación de bajo costo muy extendido en Colombia y Latinoamérica.

-Plantear metodologías de evaluación cuantitativas y cualitativas de la propuesta de producción y gestión.

1.3. Metodología de Investigación

Si bien, se trata de un TFM de intervención, es necesario plantear una metodología de investigación y un marco teórico. Este marco debe dar cuenta de los referentes teóricos, las fuentes de información de base y contexto para la propuesta de intervención, y la delimitación de conceptos y términos utilizados. De esta manera, el discurso y las propuestas terminológicas y metodológicas que eventualmente se plantearán mantengan correspondencia con los antecedentes y estado del arte de los temas tratados en el TFM.

En un primer momento se delimitarán las terminologías utilizadas, tanto desde las acepciones generales del diccionario, como desde la literatura teórica alrededor de los conceptos que se trabajan. En este TFM se plantea que la manera de comprender un fenómeno como el teatro de sombras repercute directamente en su uso y crecimiento. Como se verá, si se limita el teatro de sombras a una forma tradicional, o a una simple técnica de la que echar mano en una puesta en escena, se corre el riesgo de desaprovechar sus potencialidades incluso en los casos en los que efectivamente se use únicamente como recurso puntual en una creación con múltiples recursos escénicos.

Será necesario, también, delimitar y referir los conceptos y terminologías que serán utilizadas a la hora de plantear otros componentes del proyecto de montaje en cuanto a la gestión

cultural, las estrategias de sostenibilidad y circulación del espectáculo y, en general, los aportes al campo de la gestión y emprendimiento de proyectos culturales desde esta propuesta de intervención.

Resulta esencial tomar en cuenta fuentes primarias de información sobre los escenarios de proyección teatral en Colombia para el cumplimiento del objetivo de plantear un montaje que logre una sostenibilidad económica y social a partir de una circulación lo menos limitada posible. El proyecto se ha planteado entre sus objetivos el de generar un montaje que pueda adaptarse a diversos escenarios convencionales y no convencionales para teatro, inicialmente en el contexto territorial colombiano. Se hace necesaria entonces la consulta o levantamiento de información que permita reconocer las condiciones de estos escenarios, de manera que la circulación no se vea limitada y el espectáculo pueda ser compartido en ciudades, pueblos y zonas rurales. En adición a la indagación sobre espacios para la proyección, resulta pertinente plantear un acercamiento a los tipos de eventos de artes escénicas o con presencia de artes escénicas en los cuales el espectáculo tendría potencial de circular.

Finalmente, con el reto de que esa circulación no afecte las posibilidades estéticas y tecnológicas necesarias para la presentación óptima de un espectáculo fundamentado en el teatro de sombras contemporáneo, será necesario hacer una revisión de alternativas tecnológicas disponibles para llevar a cabo el proyecto tanto en el plano estético como en el de su circulación posterior.

2. Marco teórico

A continuación, se presenta una aproximación teórica, así como un esbozo del estado del arte sobre los lenguajes, técnicas, temáticas y circunstancias que se abordan en el TFM y/o que conciernen al desarrollo del proyecto de creación escénica *Wale 'Kerü, La araña que tejió al mundo*. Se incluyen el teatro de sombras y su evolución reciente, el teatro indígena y/o sobre temas indígenas, los mitos de creación, las tecnologías y la multimedia al servicio de las artes escénicas.

Por su relevancia para el planteamiento de las variables relacionadas con la producción y gestión del montaje, se presenta un informe sobre la situación de los teatros, salas y espacios alternativos para la exhibición de artes escénicas en el territorio colombiano, el cual, a su vez,

justifica la pertinencia de proyectar una circulación en los diferentes tipos de territorios (urbanos y rurales) donde existen este tipo de espacios, teniendo en cuenta las capacidades y limitaciones de los mismos.

Se definen, adicionalmente, otras referencias teóricas desde las cuales se desarrolla la propuesta en cuanto a conceptos de puesta en escena, discurso narrativo y estético, metodologías de gestión cultural, terminologías tecnológicas relacionadas con el teatro de sombras y estrategias de circulación, proyección, mercadeo y posicionamiento del montaje.

2.1. Teatro de Sombras: Origen, Definiciones y Alcances

La definición del teatro de sombras, idealmente, debería dar cuenta de los múltiples técnicas, lenguajes y condiciones a los cuales se asocia por su formato y resultados escénicos. No es fácil encontrar una definición precisa en la literatura sobre el término “teatro de sombras”, pues cuando se las menciona suelen estar asociadas a prácticas o formas determinadas de esta técnica-lenguaje, o a delimitaciones formales o conceptuales del teatro en las cuales se enmarcan. Esto es: mientras algunas definiciones suelen limitarse a describir formas “tradicionales” de su ejecución, otras asociaciones lo enmarcan en el teatro de títeres, teatro de objetos y/o el teatro de imagen, a pesar de que el teatro de sombras podría perfectamente ser mucho más antiguo que estos conceptos.

Se ha especulado que los primeros acercamientos al teatro de sombras pudieron darse en la prehistoria, a partir de los juegos entre el fuego y la proyección de sombras en las cavernas. De hecho, se llega a mencionar que el teatro de sombras podría representar la manifestación más antigua de las artes escénicas. Sin embargo, cuando se buscan referencias sobre este origen que estén fundamentadas en algún tipo de soporte o evidencia, la aparición documentada del teatro de sombras parece un poco más reciente. De acuerdo con revisiones de María Caudevilla Rodríguez (2019) quien resume las tesis de Pablo Iglesias Simón (2008) y Fan Pen Chen (2003) “Los primeros referentes escritos se remontan a finales del primer milenio antes de nuestra era en los textos budistas del *Siksa Samuccaya*, el *Mahavastu* o el *Jataka*, en los que ya se hacía mención a una suerte de manipuladores de figuras denominados en sánscrito *Sobhikas*” (Rodríguez, 2019. p. 58).

Fan Pen Chen (2003) realiza una revisión a varias de estas especulaciones, proponiendo la teoría de que el teatro de sombras pudo consolidarse hacia el primer milenio antes de nuestra

era en Asia Central, influenciando posteriormente La India, Europa, El Medio y el Lejano Oriente. Según Fan Pen Chen, la asociación de textos como La Caverna de Platón en la que se describen como parte del mito representaciones de marionetas y sombras, así como la famosa historia del emperador Wu o Wudin del siglo II a.c. no soportan una evidencia suficiente que permita determinar prácticas relacionadas con el teatro de sombras propiamente dicho. Tanto los textos budistas mencionados como hallazgos arqueológicos de tribus nómadas escitas en Asia Central soportan la evidencia de que el teatro de sombras, como mínimo, ya se practicaba de alguna manera hacia el siglo X o IX antes de nuestra era. (Pen Chen. 2003. p. 25-29)

Suele asociarse el origen del teatro de sombras al territorio de la actual China. Sin embargo, las evidencias que dan testimonio de artesanos, intérpretes, compañías y técnicas asociadas al teatro de sombras apenas obedecen al siglo VII d.c. en China, mientras que, de acuerdo con Pablo Iglesias (2008) y Carmen Luz Maturana (2009) sobre el denominado Yingxi o Piyingshi solo existen evidencias a partir del siglo X. Excepto por las referencias escritas y arqueológicas de India y Asia Central del primer milenio antes de nuestra era, la documentación de prácticas sistemáticas de teatro de sombras tradicional es más notoria a partir del primer milenio de nuestra era, de nuevo, principalmente en Asia (India, Indonesia, China, Camboya), Medio Oriente-África (Países Árabes y Egipto) y Asia Central-Europa (Turquía, Grecia, Italia).

Los creadores y teóricos Kathy Foley y Rainer Reusch (2010) proponen la idea de que el interés tardío por el teatro de sombras en Europa, apenas a partir del siglo XVIII, pueda adjudicarse a la diferencia del pensamiento europeo cotidiano, en general, respecto a aspectos religiosos y rituales, en contraste con la mística de las culturas asiáticas. Esta visión podría ser debatida si se tiene en cuenta el gusto y desarrollo del teatro de sombras que el mundo árabe logro introducir en la península ibérica durante su presencia previa a la expulsión. Este desarrollo incluyó algunos adelantos técnicos y dramáticos considerados erróneamente recientes y que serán presentados posteriormente a través de los trabajos de autores como Federico Corrientes (2014) y Shafik (2021).

Hacia finales del siglo XIX, de forma paralela al desarrollo del cinematógrafo, en conjunción con artefactos como la denominada linterna mágica (Rodríguez, 2019. P. 60), se fortalece en Europa el interés hacia esta técnica-lenguaje. Sin embargo, los desarrollos del teatro de sombras contemporáneo, que serán presentados posteriormente, no se correlacionan directamente con el desarrollo de la luz eléctrica cuyas propiedades lumínicas resultan

esenciales para la generación de nuevas posibilidades del teatro de sombras. Como se verá, la intensidad y el carácter “puntual” de una nueva fuente de luz permitiría nuevos escenarios para el desarrollo del teatro de sombras, pero este aprovechamiento se hace efectivo en Europa, Norteamérica Australia y Japón apenas a partir de finales los años 70. (Foley & Reusch, 2010, <https://wepa.unima.org/es/teatro-de-sombras/>).

2.1.1. Teatro de Sombras ¿Técnica, lenguaje, o forma?

Si bien, Fabrizio Montecchi (2016) en varios textos e intervenciones reclama que el teatro de sombras no es únicamente una técnica, sino un lenguaje en sí mismo, conviene plantear una definición diferente según cada una de estas dos opciones, y aun una nueva: el teatro de sombras como formato.

Al definirlo como técnica (Conjunto de procedimientos o recursos que se usan en un arte, en una ciencia o en una actividad determinada, en especial cuando se adquieren por medio de su práctica y requieren habilidad, según la definición de la RAE), el teatro de sombras se convierte en una herramienta de la cual echar mano en diversos espectáculos de artes escénicas, de manera que puede usarse como solución estética-estilística de forma exclusiva o circunstancial. De esta manera, el fenómeno óptico a partir del cual la luz interactúa con objetos que se interponen en su trayectoria (siendo absorbida, reflejada, refractada, porlizada o difractada) se convierte en una nueva posibilidad técnica que al plasmarse en una superficie o pantalla da lugar a esto que llamamos teatro de sombras.

Ampliando el alcance del teatro de sombras a un lenguaje, se hace necesario reconocer que los diversos resultados de la interacción entre la(s) fuente(s) de luz, los objetos y la pantalla, en medio de las múltiples posibilidades que ofrece esta interacción, se convierten en sí mismos en códigos de comunicación o, de nuevo, interacción de sentidos. Así, de los fenómenos físicos, como en la mayoría de los lenguajes, surgen formas de comunicar que se valen de colores, formas, porcentajes de luz y de sombra, así como ritmos, tonos, intensidades y niveles de definición de las formas. Al respecto, conviene pensar como lenguaje artístico a “los códigos comunicativos que usa un artista [o formato artístico] para transmitir su mensaje. Parte de este mensaje es estético, pero también provoca sentimientos, reflexiones y otras interpretaciones consideradas por el autor” (Montano. 2018. p. 1)

Por último, cuando el teatro de sombras, tanto tradicional como contemporáneo, adquiere el carácter de formato o de forma, es decir, de modo concreto de presentación del hecho escénico y de manera específica de expresión escénica y/o poética, se abre otro abanico de posibilidades técnicas y semióticas a las cuales pueden unirse otras técnicas y lenguajes. Esta manera de comprender el teatro de sombras, además de otorgarle un carácter único que invita a un estudio detallado de sus estrategias técnicas y lingüísticas, podría antojarse un poco más justa tanto con las implicaciones históricas de esta práctica, como con el nivel de esfuerzo y cuidado que conlleva un espectáculo concebido como teatro de sombras.

Vale la pena recordar la diferencia entre formato y forma en el campo artístico y escénico. Mientras el formato se refiere a los soportes y herramientas de una creación artística, el segundo da cuenta de formas específicas de representación, e incluso de propósito y resolución escénica. En el caso del teatro de sombras existen formas tradicionales como el *Wayang* de Indonesia, el *Karagöz* de Turquía y otras tradiciones similares, en las cuales tanto los formatos como los temas y las estructuras dramáticas están predefinidas, en parte por su carácter ritual en el primer caso, o por la presencia de arquetipos, a la manera de la *commedia dell'arte* en el segundo. Como se verá, el teatro de sombras contemporáneo se permitió también aprovechar el rompimiento de estas formas tradicionales.

Entonces, el teatro de sombras puede definirse como una técnica, lenguaje, formato y forma escénica que aprovecha escénicamente las propiedades de la luz al plasmar sobre una pantalla o superficie los resultados de la interacción entre una o varias fuentes de luz y los objetos que se interponen entre esta(s). Nora Lía Sormani (2016), con base en textos de Fabrizio Montecchi presenta un resumen por extensión de los cinco elementos básicos que constituyen el aparato creativo del teatro de sombras: La luz. La sombra. El dispositivo material sobre el que se proyecta. El cuerpo-objeto del cual se informa. El cuerpo-performer. (Sormani, 2019. p. 4.). Sobre esta lista, conviene aclarar que, en el teatro de sombras, paradójicamente, no debe definirse a la sombra como nivel básico imprescindible teniendo en cuenta que el resultado de la interacción entre luz y objetos no siempre deviene en sombra, en tanto interrupción total de la luz, pues deben ser considerados los efectos de los objetos translúcidos, los filtros, y el concepto de penumbra. Adicionalmente, otros fenómenos ópticos como la reflexión, la refracción, la difracción y la polarización de la luz ofrecen resultados

adicionales con los que se ha venido experimentando principalmente en el denominado teatro de sombras contemporáneo.

De vital importancia resulta el elemento del cuerpo-*performer*, pues, como reclama Fabrizio Montecchi, “El Teatro de Sombras es Teatro” toda vez que mantiene, a través del *performer*, la condición del teatro de ser un “acontecimiento que le sucede al actor y al espectador en el “aquí y ahora” de la representación” (Montecchi, 2016, pag.35).

Tabla 1. Elementos Básicos del Teatro de Sombras¹

Cinco Elementos Básicos del Teatro de Sombras	
➤ La luz	[Fuente o fuentes de luz]
➤ La sombra ²	[Resultado(s) de la interacción física entre la fuente de luz y el cuerpo-objeto]
➤ El dispositivo material sobre el que se proyecta	[Pantalla(s), pared, piso, techo, etc.]
➤ El cuerpo-objeto del cual se informa	[Objeto que se interpone entre la fuente de luz y el dispositivo sobre el cual se proyecta]
➤ El cuerpo- <i>performer</i>	[Actor-titiritero-manipulador-animador. Manipula los objetos interpuestos] y puede también convertirse en cuerpo-objeto.

2.1.2. Campos de acción del teatro de sombras

Finalmente, además de la diferencia entre considerarlo como una técnica, un lenguaje, un formato o una forma, puede ser ilustrativo revisar los campos de acción escénica en los cuales se ha incluido o podría incluirse el teatro de sombras.

En primer lugar, se ha incluido tradicionalmente el estudio del teatro de sombras como parte del mundo del teatro de títeres y marionetas, y, recientemente, en la comprensión más amplia del teatro de objetos. Este campo o campos, que también obedecen a técnicas, lenguajes y

¹ (Elaborado a partir de Sormani, 2019, quien a su vez reúne conceptos de Moantecchi (2019). En corchetes, aclaraciones propias)

² Los resultados de esta interacción física no se limitan a la sombra.

formatos, incluyen al teatro de sombras entre sus maneras específicas teniendo en cuenta que en la mayoría de sus formas tradicionales se hace uso de marionetas, normalmente bidimensionales, que son animadas por intérpretes-titiriteros. Desde este punto de vista, el teatro de sombras puede comprenderse como una forma de teatro de marionetas que añade al objeto animado y al intérprete animista una relación espacial en la que influye la interacción con la luz en relación con una superficie de proyección. Debe tenerse en cuenta que la acepción del término teatro de objetos, en algunos casos, se aleja de la marioneta como caracterización humana, y da relevancia al general de lo que puede denominarse y sus amplias posibilidades poéticas, conviene reconocer que el teatro de sombras también logra inscribirse en las posibilidades de animación y/o reflexión poética-escénica alrededor del objeto. (Grazioli, 2009., Zamorano, 2009. p. 197).

Otro de los campos a los que puede asociarse el teatro de sombras es el denominado “teatro de la imagen” a partir de discusiones y teorizaciones que buscan recalcar el papel esencial de la imagen en los fenómenos teatrales, y que toma mayor fuerza en las denominadas eras de la imagen. Como contraste al hecho de que el teatro se ha considerado un arte de la palabra, y la concepción, en cierto modo de ver insuficiente, de que en épocas anteriores el teatro descuidaba la imagen (los tantos mecanismos de imagen), para enfatizar en el texto dramático. El llamado actual a la atención en la imagen conlleva a que el teatro de sombras, en el que la imagen posee un lugar privilegiado como continente de sentido deba considerarse como una de las formas por ser estudiadas y desarrolladas.

Acaso pueda incluirse en este mismo campo la intersección entre el cine de animación y el teatro de sombras, invocado por la animadora alemana Lottie Reginier quien en 1926 creó la primera película animada de larga duración con su técnica de animación por siluetas, en la que mezclaba elementos del teatro de sombras con el cinematógrafo. Además de esta referencia no es ingenua la asociación que puede presentarse entre animación cinematográfica y teatro de sombras, mucho más si se tienen en cuenta los ejemplos de productos televisivos y cinematográficos creados directamente desde la filmación de pantallas de teatro de sombras tradicionales y contemporáneos. (Montecchi, 2016. p. 65). No obstante, Fabrizio Montecchi (2016, 2018) reclama insistentemente, el teatro de sombras es teatro, pues, como se verá más adelante, cumple con todas las características para delimitarlo dentro de las artes escénicas teatrales.

Caso aparte, pero no menos importante, es el necesario estudio de la luz como instrumento esencial de las artes escénicas, no solo como mecanismo para enfatizar o intensificar estrategias estéticas-estilísticas, sino como portadora, en sí misma, de respuestas escénicas, semióticas y poéticas. La luz y su tratamiento constituye un lenguaje en sí misma, al punto de que puede hablarse también de teatro o espectáculos de la luz y de la sombra. Por supuesto los desarrollos tecnológicos y poéticos del uso de la luz escénica han contribuido a facilitar nuevas posibilidades técnicas y estéticas en el teatro de sombras, en adición a otros formatos como el teatro negro.

Más allá de esta evolución conjunta, tanto la estrecha relación del teatro de sombras con las fuentes de luz, como los desarrollos tecnológicos de la iluminación para la escena y por fuera de ella, dan fe de una consciencia, relativamente reciente, sin que deban olvidarse los desarrollos en la iluminación escénica en el periodo barroco (Rinaldi, 2014 p.1), sobre las herramientas que brinda el aprovechamiento para la escena de las características de la luz (temperatura, color, intensidad, fuente, dirección, ángulo, enfoque, etc.), así como del potencial, menos explorado, de la ausencia o falta de luz (la sombra, la oscuridad, la penumbra).

En su tesis doctoral, Ignacio Javier Castillo Martínez de Olcoz (2005), plantea en su capítulo 3 un listado de los que denomina *Espectáculos de Luz y de Sombra*. Este recorrido histórico y de posibilidades del uso de la luz en la escena, de nuevo, configurando técnicas, lenguajes y formatos posibles, sitúa al teatro de sombras como una de muchas formas en las que la luz es sustrato esencial de la creación escénica. No es ilógico, entonces, plantear un campo de teorización y experimentación que podría denominarse “teatro de la luz” en el que otras técnicas, desde la iluminación con fuego, hasta la interacción con proyecciones digitales enmarcan un amplio abanico de opciones estéticas-técnicas. Los elementos básicos que definen por extensión al teatro de sombras (Sormani, 2019. p. 4), y que los diferencia, por ejemplo, del teatro negro y otras técnicas y lenguajes llaman la atención acerca de que, no obstante la importancia genérica de la luz en todo el aparataje técnico y semiótico del teatro, sus formas de aprovechamiento dan lugar a nuevas categorías o formatos de acuerdo a límites y objetivos técnicos y estéticos de su uso (Rinaldi, 2017, p. 67).

Por último, se presenta al teatro de sombras desde una concepción multimedial del teatro. Acerca del denominado teatro multimedia conviene plantear una breve discusión acerca del

término, pues, aunque se asocia directamente con el uso en escena de las nuevas tecnologías de comunicación no debe olvidarse que la primera acepción de multimedia (RAE) se refiere a un producto que “utiliza conjunta y simultáneamente diversos medios, como imágenes, sonidos y texto, en la transmisión de una información.” En este sentido, el teatro es multimedial por definición. Aunque el término proviene del inglés, en ese idioma la definición se delimita de forma explícita a los ordenadores y el entretenimiento: “Uso de una combinación de imágenes en movimiento o estáticas, sonido, música y palabras, especialmente en computadores y entretenimiento”. Con esto en mente, sin profundizar en un debate innecesario, es válido tener en cuenta ambas acepciones a la hora de relacionar el teatro de sombras con los conceptos y herramientas del teatro multimedia y del concepto amplio de lo multimedial.

Al respecto, José Gabriel López Antuñano (2014), presenta un recorrido histórico por posibilidades de un teatro multimedia, ligándolo incluso al teatro de sombras milenario. Si bien, presenta rápidamente la evolución del uso de tecnologías que pueden denominarse multimediales a lo largo de la historia, su visión separa el concepto de las tecnologías contemporáneas haciendo un recuento de antecedentes técnicos que han sido usados en la creación teatral (López. 2014 p. 168-180).

Por otro lado, para Adriana del Carmen Hernández de Lago “Teatro Multimedia es un lenguaje audiovisual que posee características específicas para vincular el arte dramático con las nuevas tecnologías de comunicación” (Hernández de Lago. 2015. p. 1). Frente a esta visión es posible insistir en que el teatro es multimedial por antonomasia pues no solo el mensaje, sino los diversos medios lingüísticos de los que se vale definen sus particularidades y su complejidad. Sin embargo, hablar de un teatro multimedial llama la atención acerca de que los medios no solo se usan para contener al mensaje, sino que hacen parte esencial de los propósitos discursivos, estéticos e inclusive comerciales de las artes escénicas. Se construyen incluso sintaxis mediáticas al superponer varios medios o continentes simbólicos, pues el uso de varios medios de emisión del mensaje deja de ser meramente comunicativo y trasciende a planos sinestésicos. Parafraseando al creador y pensador Cristóbal Peláez, el arte -y los lenguajes artísticos- no se hace tanto para comunicar un mensaje, como para compartir estremecimientos. Las estrategias multimediales, entonces, favorecen las posibilidades

sinestésicas del hecho artístico, reforzando la idea de que la forma y los medios son el contenido.

Respecto al teatro de sombras, bien cuando hablamos de un espectáculo basado únicamente en sombras, bien cuando es usado como técnica complementaria en una puesta en escena, es evidente su carácter multimedial, al reunir códigos visuales (cromáticos, topológicos, cinéticos, etc.), sonoros y muchas veces textuales. La proyección sobre pantallas o superficies, inherentes al teatro de sombras, lo ubican también en este campo multimedial.

2.1.3 Formas tradicionales del teatro de Sombras.

Como se ha mencionado, más allá del debate sobre el origen y primeras manifestaciones del teatro de sombras, existen varias tradiciones en el Lejano Oriente, Medio Oriente y Europa que comparten varias características formales y relacionadas con su valor cultural. De hecho, en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (LRPCIH) definida por la UNESCO se ubican varias de estas formas tradicionales.

A continuación, se presentan los formatos de teatro de sombras tradicionales incluidos en la LRPCIH en su orden de inclusión.

2008. El teatro de marionetas wayang: Indonesia, Isla de Java. Archivo N° 00063 -Proclamado Originalmente en 2003. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-teatro-de-marionetas-wayang-00063>

2008. El Sbek Thom, teatro de sombras Jémer: Camboya. Archivo N° 00108 -Proclamado Originalmente en 2005. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-sbek-thom-teatro-de-sombras-imer-00108>

2009. El Karagöz. Turquía. Archivo N° 00180. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-karagz-00180>

2011. Teatro de Sombras Chino. China. Archivo N° 00421. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-teatro-de-sombras-chino-00421>

2018. Teatro de Sombras. República Árabe Siria. Archivo N° 01368 (Inscrito en la lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia). <https://ich.unesco.org/es/USL/teatro-de-sombras-01368>

Estas manifestaciones, varias de las cuales mantienen formas y técnicas centenarias y algunas presumiblemente milenarias, comparten una variable determinante en lo relacionado con los elementos básicos del teatro de sombras. Debido a que las fuentes de luz no son puntuales (originariamente surgían del fuego a partir de lámparas de aceite, cera u otros combustibles), las marionetas o siluetas siempre se ubican en contacto o a muy poca distancia de la pantalla, con el fin de evitar distorsiones y efectos de penumbra, favoreciendo así la mayor nitidez posible en las representaciones. Actualmente, y a pesar de los avances tecnológicos y el uso de bombillas eléctricas de varios tipos, se mantiene esa configuración tradicional, la cual, afortunadamente está siendo protegida a partir de su inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO.

Además de estas manifestaciones inscritas, vale la pena mencionar que existen o se han documentado formas tradicionales en países como China, Tailandia, Camboya, Indonesia, Grecia, Turquía, Irán, Siria, Iraq, India, Túnez, Egipto, España -por influencia árabe- entre otros. De acuerdo con el sombrista Argentino Gabriel Von Fernández, en la mayoría de estos países las formas tradicionales aún se practican y tienen circulación, mientras que en Europa y América predominan las exploraciones del denominado teatro de sombras contemporáneo. (Von Fernández. 2020)³

Si bien la “limitación” a una fuente de luz no puntual y la cercanía de las siluetas a la pantalla define la única variable común entre todas estas tradiciones, varios elementos técnicos, formales y narrativos permiten evidenciar otras similitudes y diferencias. Entre las demás variables de las formas tradicionales de teatro de sombras se pueden mencionar:

-Las siluetas o marionetas de luz son siempre bidimensionales, en la mayoría de los casos construidas con cuero y/o en papel, con la introducción esporádica de materiales contemporáneos como acetatos, acrílicos, vinilos y cueros sintéticos. Además de estos objetos, el cuero del performer, cuando es visible, suele cumplir con el rol de soporte de los objetos, a excepción de las formas japonesas del teatro de sombras de mano (*kage-e*), en las cuales las manos y otras partes del cuerpo son utilizadas para reflejar otras formas.

³ Von Fernández hace esta declaración en un video que hace parte de la iniciativa “Cartografía de las Sombras” de la revista Filamento. <https://youtu.be/GbJZXPkHrkk>

-Mientras algunos de estas tradiciones mantienen su carácter ritual y sagrado, no obstante los elementos narrativos de los espectáculos (China, Indonesia, India, Bangladesh, entre otros), en países como Turquía, Túnez, Irán, Egipto y Siria se ha consolidado una forma arquetípica representada por el Karagöz, relacionado con Turquía, y que presenta semejanzas con la comedia del arte: Karagöz (Ojos Negros), es un personaje con características más o menos definidas que interactúa con otros personajes arquetípicos dentro de formas dramáticas normalmente cómicas.

-En las formas del teatro de sombras tradicional la proyección siempre se realiza sobre una pantalla de tela, papel u otros materiales, y con la fuente de luz y las siluetas, marionetas y objetos detrás de esta pantalla respecto al público. En algunos casos solo se realizan los espectáculos en los recintos destinados para tal fin, pero en otros pueden tener un carácter itinerante y el espectáculo puede representarse prácticamente en cualquier sitio donde se cuente con las condiciones adecuadas en cuanto a fuentes de luz externas, sin que sea necesaria una oscuridad total. En todo caso no se usan pantallas múltiples, proyección frontal ni otras exploraciones respecto de la superficie de proyección.

-En el teatro de sombras tradicional prima la animación directa ejercida por el *performer* sobre el títere de sombras, o los objetos que dan lugar a la interacción fuente-objeto-pantalla. Desde títeres estáticos que se desplazan sobre la pantalla hasta marionetas articuladas, esta manipulación de los títeres o marionetas no se diferencia demasiado de la animación de un títere en técnicas diferentes de teatro de marionetas u objetos.

-Aunque las formas tradicionales evidentemente se originaron con fuentes de luz que dependían del fuego (Lámparas de aceite, velas, entre otras). Actualmente es común el uso de fuentes de luz eléctrica.

2.1.4 Teatro de Sombras Contemporáneo

Posiblemente la variable que mayor repercusión pudo tener en el desarrollo de nuevas formas de teatro de sombras está relacionada con la aparición de fuentes de luz puntuales, inicialmente representadas en las bombillas de filamentos. De acuerdo al sombrista Rainer Reusch, apenas a partir de finales 1970 se inicia una nueva experimentación de forma más o menos simultánea, pero independiente, por parte del físico Rudolf Stoessel en Suiza, Luc

Amoros en Francia y Fabrizio Montecchi en Italia (Foley and Reusch, 2010, <https://wepa.unima.org/es/teatro-de-sombras/>). La aparición de las lámparas halógenas y las nuevas posibilidades de manipulación de estas nuevas fuentes de luz permitieron, además de la posibilidad de mantener sombras bien definidas, sin que fuese necesario mantener las siluetas unidas a la pantalla, la posibilidad de explorar la tridimensionalidad y otros efectos ópticos en la interacción.

Sin embargo, como reclaman el mismo Fabrizio Montecchi y el cultor Gabriel Von Fernández, la aparición del teatro de sombras contemporáneo obedece a otras dinámicas tanto técnicas como de la concepción de los fenómenos físicos y lingüísticos que intervienen en esta forma de teatro. Para Montecchi, la verdadera revolución surge de una suerte de cambio de roles, pues mientras en el teatro de sombras tradicional el *performer* está supeditado a la fuente de luz y los demás elementos y dispositivos técnicos que intervienen, en el teatro de sombras tradicional todos estos elementos se encuentran al servicio y la potestad del *performer*, quien hace uso de ellos para la creación poética y es, en efecto, responsable de esta. En el mismo sentido, y sin que configure una contradicción, nacen nuevas y diversas posibilidades en el momento en el que el *performer* se hace responsable de la fuente de luz y puede manipularla, regularla, reubicarla, etc. (Montecchi, 2016. Pag. 63).

Al respecto, no solo es determinante la exploración de fuentes de luz puntuales y con nuevas dinámicas, para Gabriel Von Fernández otro elemento esencial de esta revolución técnica y lingüística está cimentada en desarrollos previos relacionados con la animación de los objetos y las variaciones en la dependencia del *performer* y, posteriormente, de las nuevas interacciones del *performer* como objeto del cual se informa, o que produce la sombra.

Montecchio, mientras reclama la independencia del teatro de sombras con el cine, reafirmando su pertenencia al teatro por una serie de argumentos ya expuestos, menciona la importancia de los espectáculos del cabaret parisino de finales del siglo XIX *Le Chat Noir*. Esta experiencia de proyección sobre una superficie plana (muro), de lo cual se infiere la asociación al cinematógrafo que también se inauguraba en la misma época, mantiene varios de los elementos del teatro de sombras con la excepción de que ya no se proyectan siluetas animadas por un espectador, sino mecanismos cinéticos y dispositivos ópticos prediseñados y operados por un *performer*. (Montecchi, 2016. Pag. 63-67). Además de estos espectáculos del cabaret *Le Chat Noir*, otros dispositivos como la linterna mágica, y el mismo cinematógrafo

en las exploraciones de la visionaria Lotte Reiniger definieron, presumiblemente, nuevas posibilidades técnicas y lingüísticas que caerían en una suerte de olvido hasta finales de los años 70. (Montecchi, 2016. Pag. 63-67). Sin embargo, elementos como la proyección sobre superficies alternativa a la retroproyección, el uso de mecanismos y dispositivos preelaborados, y la posibilidad de proyectar imágenes -a partir, por ejemplo, de materiales translúcidos- y no solo sombras, dan pie a nuevas posibilidades que serían aprovechadas en las exploraciones del teatro de sombras contemporáneo. Por esta razón, para Von Fernández, no solo el uso de fuentes halógenas, sino las nuevas interacciones entre fuente, *performer*, objetos y superficies de proyección dan lugar al teatro de sombras contemporáneo, esencialmente diferente a las formas tradicionales de las cuales surge.

Para la discusión, varios autores dan por hecho que Europa apenas exploró el teatro de sombras hacia finales del siglo XVII y que apenas se ha insertado en el panorama de su desarrollo propiamente dicho desde las exploraciones que han conducido a la aparición del teatro de sombras contemporáneo, citando algunos sombristas notables, pero aislados. Al respecto se refiere Rainer Reusch: “Con las notables excepciones del teatro Séraphin, maestro francés de “sombras chinecas” (1770), del cabaré del Chat noir (1887) en Francia y, en el siglo xx, del Schwabinger Schattenspiele (Teatro de Sombras de Schwabing) de Otto Kraemer y Lotte Reiniger, en Alemania, de Jan Malik en Checoslovaquia o de Frans ter Gast en los Países Bajos, el teatro de sombras no fue considerado en Europa como un arte en sí mismo. Como mucho fue un simple teatro muy naturalista de siluetas de cartón recortadas y proyectadas sobre una pantalla rectangular que ofrecía un espectáculo de una gran simplicidad y que no podía tener ningún futuro.” (Foley & Reusch, 2010).

Si bien, estos autores no desconocen las dinámicas de intercambio entre Asia Central, Medio Oriente e incluso el Lejano Oriente con Europa, se privilegia la idea de que Europa, contribuyó presumiblemente con el desarrollo de tradiciones como el Karagöz en Turquía a partir de la circulación de técnicas orientales por parte de marionetistas italianos (Reusch, 2012. Montecchi, 2016. p. 64. Pinto Moya, 2020, p. 4). Un enfoque distinto, con mayor concordancia con los nuevos descubrimientos sobre el posible origen del teatro de sombras, y que además da cuenta de desarrollos técnicos y lingüísticos de estas técnicas se ofrece en el trabajo del filólogo Federico Corriente *Del “teatro de sombras” islámico a los títeres, pasando por los “retablos de maravillas”* publicado en 2014.

Sin el objetivo de controvertir las ideas sobre la presencia del teatro de sombras en Europa, este artículo de Corriente (2014) da cuenta de una notable existencia y desarrollo de este lenguaje en España y otros países a partir de la influencia y asentamiento árabe en el continente. El filólogo indaga sobre la etimología de palabras castellanas como títere y titiritero, y vocablos catalanes como *babastell* a través de una valoración de los aportes de la cultura Mudéjar-Morisca a través del seguimiento del desarrollo de los “juegos de sombras” y el teatro de sombras. Además de la mención de una tradición de teatro de sombras extendida en la península por cuenta de la presencia árabe, se invocan textos dramáticos escritos para teatro de sombras, así como tratados con consideraciones lingüísticas y técnicas realizadas por escritores árabes en los que se hacen evidentes no solo la importancia de estos juegos de sombras, sino diversos avances que los teóricos del teatro de sombras solían atribuir a épocas posteriores. (Corriente, 2014. p. 40-55)

Como se ha mencionado, no solo el uso de fuentes halógenas puntuales, sino las nuevas configuraciones de los demás elementos que intervienen en el teatro de sombras dan lugar al teatro de sombras contemporáneo y sus múltiples posibilidades. Sin embargo, con la mención del trabajo de Federico Corriente, y de otros estudiosos del teatro de sombras en Egipto y España desde el medioevo hasta el siglo XX, como Ahmed Shafik, de la Universidad de Oviedo (2021) se presentan escenarios de discusión acerca de la presencia y desarrollo del teatro de sombras en Europa y de prácticas de finales del siglo XIX que se consideran novedosas y precursoras del teatro de sombras contemporáneo, pero que pudieron darse en épocas anteriores. (Shafik, 2021, p. 306-330), En efecto, los conocidos “retablos de maravillas” mencionados, por ejemplo, en *El Quijote*, pueden considerarse precursores de técnicas que se consideraban inauguradas por *Le Chat Noir*, a saber, los dispositivos con secuencias de imágenes prediseñadas.

Queda también para la discusión el uso de juegos de sombras en representaciones de obras del teatro isabelino, así como en montajes de ópera y ballet, y sus eventuales aportes a las nuevas maneras. (Rinaldi, 2017, p. 43). Sin ser este el objetivo de este TFM, vale la pena llamar la atención acerca de cómo el cambio de enfoques y metodologías en la investigación histórica puede aportar nuevas luces en el entendimiento de la evolución de los fenómenos, como bien lo señala Federico Corriente en su artículo.

2.1.4.1 Divergencias entre el teatro de sombras tradicional y el contemporáneo.

A continuación, se presentan, por extensión, algunas de las diferencias entre las prácticas tradicionales y las formas contemporáneas de teatro de sombras. Como se verá, en general estas diferencias corresponden a una concepción más amplia de los fenómenos técnicos y semánticos que intervienen en el lenguaje, así como a la noción de libertad estética y técnica que surge tanto de las posibilidades técnicas como de la no pertenencia a una tradición específica.

La elaboración de la tabla es propia, pero tiene en cuenta los trabajos de sombristas e investigadores como Rainer Reusch, Fabrizio Montecchi, Gabriel Von Fernández, Mauricio Rinaldi, entre otros (UNESCO, Revista Filamento, *World Encyclopedia of Puppetry Arts, Magical Journey*, y otros mencionados). Estos trabajos se usan como fuente tanto en lo referente a las formas tradicionales como al teatro de sombras contemporáneo. A partir de estas fuentes se tuvo acceso a fotografías, presentación de imágenes y vínculos a grupos de todo el planeta. Las comparaciones entre ambas vertientes generalizadas del teatro de sombras también tienen en cuenta experiencias de creación propias y la interacción, en febrero y marzo del año 2016, con el sombrista y teórico argentino Gabriel Von Fernández en su taller de creación de teatro de sombras contemporáneo en las Ciudades de Medellín y La Ceja, en Antioquia.

2.1.4.1. Teatro de sombras contemporáneo en el mundo.

De acuerdo con Foley & Reusch (2010) "...El teatro de sombras contemporáneo tiene sus principales centros en Europa, Norteamérica, Japón y Australia; aunque se están dando a conocer nuevos trabajos el Corea, China, y el sur y el sudeste asiático...". Sin embargo, suramérica se ha venido sumando a la exploración, en la búsqueda, adicionalmente, de una identidad propia en sus formas técnicas y lingüísticas.

Tabla 2. Divergencias entre las formas de teatro de sombras tradicional y el teatro de sombras contemporáneo.⁴

ELEMENTO	DESCRIPCIÓN	TEATRO DE SOMBRAS TRADICIONAL	TEATRO DE SOMBRAS CONTEMPORÁNEO
La luz	[Fuente o fuentes de luz]	-Fuente de luz no puntual (Lámparas de aceite, cera y combustibles o bombillas eléctricas a partir de su invención).	-Fuente de luz puntual (Halógena, led y otros). -Uso de fuentes de luz no puntuales para la generación de otros efectos. -Otros tipos de luz (láser, modificaciones en proyectores y otros)
		-Colores, temperaturas e intensidades sin posibilidad de variación.	-Colores, temperaturas, intensidades y ángulos de proyección de la luz variables.
		-Una única fuente de luz.	-Se utilizan varas fuentes de luz.
		-La fuente de luz permanece estática.	-La fuente de luz es móvil, el <i>performer</i> puede desplazarla, manipularla e incluso puede darle a la fuente de luz el rol de objeto o marioneta de luz. -Eventual uso de lentes para aprovechamiento de efectos ópticos.
		-La luz está al servicio exclusivo de la proyección de sombras e imágenes.	-La fuente de luz puede obedecer a otros dispositivos de proyección de imágenes. (Cinematógrafos, <i>video beams</i> y proyectores, proyectores de acetatos y de opacos, etc.).
		-Pueden existir fuentes de luz adicionales usadas para ambientar los espacios escénicos o de los espectadores, pero que no poseen interacción con los juegos de sombras ni influyen en la creación escénica.	-Pueden existir fuentes de luz adicionales usadas para ambientar los espacios escénicos. Estas luces pueden hacer parte integral de la poética de los espectáculos.
		Óptica fija de la fuente de luz.	-Uso de lentes que permiten cambiar las formas y cualidades de la proyección de la fuente de luz -Uso de filtros y otras formas de polarización, sustracción y aprovechamiento de fenómenos ópticos. -Cambios en la intensidad de la fuente de luz como elemento expresivo.
	La interacción entre la fuente de luz, el objeto y la pantalla se limita a la generación de sombra por absorción total o parcial del objeto.	Otros fenómenos físicos y ópticos de la interacción entre la luz, los objetos y las pantallas se utilizan en la creación (Polarización, refracción, reflexión, difracción, distorsión, lentes, hologramas, entre muchos otros) ⁵	
La sombra / Imagen	[Resultado(s) de la interacción física entre la fuente de luz y el cuerpo-objeto]	-Conceptualmente se proyectan sombras (Interrupción de la luz por un objeto opaco o translúcido).	-Se proyectan imágenes (Interacción física de la luz con objetos que se interponen entre la fuente y la pantalla -difracción, refracción, reflexión, absorción, etc.).

⁴ Elaboración propia con base inicial a partir de Sormani, 2019 (Tabla 1). Se tienen en cuenta referencias de Montacchio, 2016, Rinaldi, 2017 y Von Fernández -2016-2020-, así como exploraciones propias.

⁵ Algunos ejemplos pueden visualizarse desde el trabajo de la compañía Alemania *Theater der Schatten* de Norbert Götz. <https://www.theater-der-schatten.de/en/accessories/miscellaneous/>

		-Se buscan sombras prolijas, con la menor distorsión y áreas de penumbra posibles.	-Las distorsiones, áreas de penumbra y duplicaciones de imagen pueden ser utilizadas en la construcción poética.
		-El lenguaje se construye a partir de la ocupación de sombras sobre un área iluminada.	-El lenguaje se construye a partir del complemento entre luz e interacción con la luz.
		-La totalidad de la pantalla permanece iluminada a excepción de los momentos de <i>blackout</i> .	-Las áreas iluminadas cambian de tamaño, dando lugar a extensas zonas oscurecidas.
		-En general, predomina la luz sobre la sombra.	-En general, predominan los espacios oscuros sobre los iluminados.
El dispositivo material sobre el que se proyecta	[Pantalla(s), pared, piso, techo, etc.]	-Telas, papel y otros materiales orgánicos y/o materiales sintéticos que los imitan.	-Telas, papel, materiales sintéticos, materiales reciclables, superficies y todo tipo material que permita proyectar la interacción de la luz y los objetos.
		-La configuración fuente de luz-pantalla obedece siempre a una retroproyección.	-La configuración fuente de luz-dispositivo de proyección es variable: proyección frontal, retroproyección, mixta.
		-Pantalla frente al público.	-Disposición variable de la pantalla en relación con el público: frente al público, detrás del público, por encima, en el piso, lateral, etc.
		-Normalmente una sola pantalla sobre la que tiene lugar la representación.	-Uso eventual de varias pantallas o dispositivos de proyección.
		-Pantallas móviles o que se instalan en el lugar de representación.	-Tanto pantallas móviles y que se instalan, como aprovechamiento de superficies que hacen parte del lugar de representación.
		-Configuración rectangular-horizontal o cuadrada.	-Configuraciones rectangulares horizontales, verticales y en otras direcciones, todo tipo de figuras geométricas (círculos, óvalos, rombos, trapecios, etc.).
		-Pantallas de color blanco y excepcionalmente tonos de grises claros.	-Posibilidad de uso de colores en las pantallas, incluyendo colores oscuros y negro.
		-Pantallas bidimensionales.	-Configuración bidimensional o tridimensional de pantallas.
		-Normalmente un solo cuerpo de pantalla.	-Pantallas únicas o articuladas.
		-Decoraciones que enmarcan la pantalla frente a esta o realizadas con sombras.	-Todo tipo de decoraciones frente a la pantalla o detrás de esta.
		* Para retroproyecciones una variable determinante está representada en la visibilidad de las fuentes de luz. El papel y otros textiles sintéticos polarizan la luz de manera que la fuente no es visible para el espectador, mientras que con el uso de telas el espectador puede ver la fuente. Algunos textiles, además de permitir ver la fuente de luz se comportan como materiales semitransparentes. En el teatro de sombras contemporáneo esta propiedad, evitada en técnicas tradicionales, también es susceptible de ser aprovechada con fines poéticos.	
El cuerpo-objeto del cual se informa	[Objeto que se interpone entre la fuente de luz y el dispositivo sobre el cual se proyecta]	-Objetos bidimensionales (Siluetas).	-Objetos bidimensionales y tridimensionales (Se logra proyectar la tridimensionalidad a partir de dinámicas ópticas, uso de varias fuentes de luz, propiedades ópticas del material con el que se construyen o estructura de los objetos).

		-Los objetos o siluetas siempre se disponen cerca a la pantalla para evitar distorsiones y penumbras. Los vectores de movimiento de los objetos, por tanto, son bidimensionales.	-Los objetos pueden desplazarse, alejándose o acercándose a la pantalla, con lo cual cambia su tamaño y disposición. Los vectores de movimiento son tridimensionales.
		-Escenografías o decorados de sombra (paisajes, recintos, etc.). En varias tradiciones no se generan escenografías ni decorados, en otras se construyen decorados estáticos y en otras las escenas incluyen cambios de escenarios y decorados.	-Escenografías o decorados de sombra (paisajes, recintos, etc.) e imagen (objetos translúcidos, proyecciones de transparencias y opacos o de imágenes cinéticas). Desde pantallas "limpias" hasta decorados dinámicos que cambian constantemente.
		-Ambientes invariables.	-Ambientes de luz a partir del color, la temperatura, la textura, entre otros.
		-Uso eventual (documentado históricamente) de dispositivos con movimiento propio.	-Objetos estáticos, manipulables o autómatas -movimientos programados-
		-Marionetas o títeres estáticos o manipulables a través de articulaciones móviles.	-Marionetas o títeres estáticos o manipulables a través de articulaciones móviles, mecanismos mecánicos y efectos ópticos, entre otros.
		-El movimiento de los objetos es directo, es decir, para que se genere su movimiento el objeto debe ser movido.	-El movimiento aparente de los objetos puede producirse a través del movimiento de las fuentes de luz.
		La luz siempre está al servicio de los objetos sobre los que interactúa.	Las fuentes de luz y su interacción directa o indirecta (a través de fenómenos ópticos) con la pantalla pueden tomar el lugar del objeto. La luz es también el objeto y la marioneta.
El cuerpo- <i>performer</i> .	[Actor-titiritero-manipulador-animador. Manipula los objetos interpuestos] y puede también convertirse en cuerpo-objeto.	-El <i>performer</i> es siempre manipulador. En unas tradiciones el <i>performer</i> jamás está visible, y en otras el <i>performer</i> es visible, pero únicamente desarrollando su rol como manipulador de los objetos.	-El <i>performer</i> no solo es manipulador. El cuerpo del <i>performer</i> se puede convertir en "objeto del cual se informa".
		-El movimiento de los objetos y eventuales dispositivos depende exclusivamente del <i>performer</i> .	-El cuerpo del <i>performer</i> se representa a sí mismo como cuerpo, o se usa para crear otras imágenes (Decorados, figuras, etc.) tanto con la totalidad del cuerpo (teatro de sombras corporal), como con partes del mismo (teatro de sombras manuales) (Reusch, 2012).
		-Normalmente los <i>performer</i> dan voz a las marionetas, ejercen como narradores o como intérpretes de sonidos y músicas.	-Sin que el <i>performer</i> deje de ser indispensable para la realización del hecho escénico en el teatro de sombras (de lo contrario estaríamos en terrenos de una animación cinética cercana al hecho cinematográfico), los movimientos de los objetos y dispositivos no deben depender exclusivamente del <i>performer</i> . Adicionalmente, luces, objetos, dispositivos y sonidos pueden estar sistematizados y poseer movimiento programado. Sin embargo, los ritmos y, en general, el desarrollo del espectáculo sigue dependiendo de los <i>performer</i> .
		-Los <i>performer</i> jamás son visibles por fuera de la pantalla. Como máximo es visible su sombra.	-Los <i>performer</i> pueden ser visibles por fuera de las pantallas, e incluso asumir roles como actores-personajes en complemento con los personajes o situaciones escénicas de los espectáculos.

Entre los elementos que pueden contribuir con esta identidad pueden señalarse el uso de materiales reciclables y “basura” como materias primas para la elaboración de objetos, pantallas e incluso fuentes de luz. En efecto, incluso con las actuales tecnologías de diodos emisores de luz (LED), con sus avances en cuanto a luminosidad, eficiencia eléctrica y temperatura, así como a las prohibiciones y limitaciones extendidas para las tecnologías halógenas, se mantiene un uso regular de instrumentos de luz basados en “bipines” halógenos (luces de filamento tipo b-pin). Esta preferencia obedece a la intensidad de la fuente, la temperatura cálida de la luz, su carácter puntual y la posibilidad de regular de forma dinámica la intensidad de la luz a través de la “dimerización” con dímers o resistencias eléctricas. A pesar de que estas fuentes de luz normalmente implican el uso de transformadores de voltaje y que producen altas temperaturas durante su manipulación, su uso se encuentra extendido y otras fuentes de luz, así como las posibilidades de la tecnología LED resultan en muchos casos complementarias.

Ahora, esta prevalencia de la construcción artesanal de fuentes de luz no es exclusiva de Suramérica y, más allá de la inclusión de tecnologías de iluminación comercial (desde proyectores, linternas de alta intensidad, proyectores láser y toda la gama de luces de iluminación artística), en la mayoría de los casos los investigadores y cultores del teatro de sombras suelen construir sus propios artefactos de luz o modificar tecnologías preexistentes para la evolución del lenguaje y sus técnicas.

En el Anexo A pueden consultarse los nombres e hipervínculos al trabajo de algunos cultores, grupos y procesos de investigación representativos del teatro de sombras contemporáneo en Asia, Europa y América.

2.2. Aproximación al teatro indígena y de temas indígenas en américa latina

Sin profundizar demasiado sobre el tema, se mencionan algunos elementos básicos acerca de la relación del teatro con las culturas indígenas históricas y actuales. Debe aclararse que el proyecto incluye en sus propósitos la divulgación de algunos mitos de creación de naciones indígenas colombianas tanto actuales como desaparecidas. Sin embargo, guardando el mayor de los respetos por el carácter sagrado que poseen algunos elementos de la tradición oral de

estos pueblos, el montaje no se plantea la reproducción o seguimiento de estándares de tipo ritual que puedan asociarse a algunas prácticas escénicas indígenas. En general, la propuesta implica la presentación de historias de la tradición oral de distintos pueblos hiladas a partir de técnicas y formas contemporáneas, en este caso con base en el teatro de sombras.

Se comparten algunas discusiones sobre la presencia de manifestaciones indígenas cercanas al teatro practicadas en épocas precolombinas, en la época colonial y en la actualidad. Adicionalmente, se describen otras manifestaciones teatrales actuales que, sin ser necesariamente desarrolladas por pueblos indígenas, se remiten a la tradición, las cosmogonías y las realidades actuales de estos pueblos. Queda para la discusión la pregunta sobre las posibles influencias ejercidas en el desarrollo del teatro latinoamericano por las manifestaciones escénicas y teatrales precolombinas y/o autóctonas. En la actualidad, sin embargo, es indiscutible el papel de la diversidad étnica en las temáticas, formas y técnicas del teatro latinoamericano, así como el interés por llevar a la escena las realidades indígenas.

2.2.1. Influencia del teatro indígena y de temas indígenas en la identidad del teatro latinoamericano

La pregunta sobre esa posible influencia remite a una pregunta esencial que suele tener, *a priori*, respuestas contrastantes. Se puede pensar que con la colonización todo vestigio de manifestaciones escénicas cercanas al teatro practicadas por las culturas indígenas precolombinas fue erradicado. En otros extremos se tiende a pensar que ninguna de esas manifestaciones poseía el desarrollo para ser consideradas relevantes. Además de la necesidad de plantear un enfoque para la pregunta, que permita definir a qué podemos referirnos con teatro, un análisis basado en hechos y evidencias rastreables puede dar paso a una comprensión mejor tanto de la presencia del teatro en momentos históricos antes y después de la conquista. Adicionalmente, el continente ha experimentado una constante evolución en su relación con los pueblos indígenas que, por supuesto, ha influido en cada etapa en la influencia de estas culturas en la identidad latinoamericana y de cada uno de sus países y territorios culturales, así como en los sectores artísticos, en este caso el teatral.

Al respecto existen 2 trabajos complementarios que llaman la atención acerca de evidencias indirectas de un posible desarrollo teatral que puede considerarse relevante. En primer lugar, Alberto Roblest (2018) señala que cronistas de la colonia como Hernán Cortés y Fray

Bernardino de Sahagún atestiguaron y describieron una forma de teatro azteca diseñado para divertir, educar y transmitir los mitos y valores de su cultura. Por su parte Fray Diego de Landa relata sobre el teatro maya aspectos relacionados con sus temáticas y con las infraestructuras para la representación. (Roblest, 2018).

En segundo lugar, el Doctor Osvaldo Obregón (2004) reseña los trabajos de los cubanos José Juan Arrom, e Ileana Azor. El primero tiene en cuenta nuevas evidencias de conquistadores y cronistas como Hernán Cortés, Fray Bartolomé de las Casas, Fernández de Oviedo, Diego Durán, Jerónimo de Mendieta, José de Acosta, Juan de Tovar, Cieza de León, Juan Polo de Ondegardo y otros. Además de abarcar los testimonios de nuevos territorios de Suramérica, estos cronistas describen una variedad de manifestaciones cercanas al teatro, valorando sus aspectos técnicos (actuación, vestuarios, temáticas, etc.), pero desdeñando su carácter “idólatra”, posiblemente en referencia a sus temáticas religiosas y míticas. La Segunda, Ileana Azor, realiza sobre el trabajo del primero y el estudio en detalle de los cronistas y conquistadores una elaborada clasificación sobre el alcance de estas manifestaciones a la luz de criterios relacionados con el desarrollo dramático de sus temáticas. La autora, citada por Obregón, menciona términos como *predrama* y *liturgia protodramáticas*, definiendo un estado final o *drama* para obras que desarrollan un elemento conflictual interno. (Obregón, 2004, p. 122-124).

Una descripción más abierta sobre las manifestaciones escénicas indígenas precolombinas y de la época de la colonia puede encontrarse en el trabajo de la filóloga Patricia Henríquez (2009) y en el trabajo colectivo *Escenarios de Dos Mundos, Inventario Teatral de Iberoamérica* relacionado con el Festival de Teatro de Cádiz (1988) (Obregón, 2004, p. 123). En ambos trabajos, además de una aproximación descriptiva a otros posibles géneros dramáticos para las manifestaciones teatrales descritas por los cronistas y conquistadores, (farsa, comedia, tragedia, etc.), se tienen en cuenta otras manifestaciones reseñadas: danzas, rituales, ceremonias religiosas y “profanas”, así como eventos festivos.

Estos trabajos reconocen que la influencia indígena en una identidad teatral y escénica latinoamericana no debería limitarse a los hallazgos específicos de piezas teatrales, pues otras realidades culturales, festivas y rituales, cargadas de “teatralidad” en el sentido del término

desarrollado por Evreinov⁶, construyen esa identidad. Como ejemplo, a géneros y formas con evidente origen ibérico, como el sainete, extendido en todo el continente americano, se le sumaron elementos típicos de las costumbres y prácticas festivas de los pueblos indígenas y afros.

Como posibles ejemplos del desarrollo de manifestaciones precolombinas son famosas las piezas teatrales *Rabinal Achí* (Maya, escrita en lengua Quiché) y *El Güegüense* o *Bailete del Macho Ratón*, escrita en Lengua Náhuatl (declaradas por la Unesco, en 2005, como Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad). *Rabinal Achí* o *Danza del Tun* es posiblemente la única pieza dramática precolombina de la cual se conserva una versión escrita original, y cuya aparición posiblemente se remonta al Siglo XIII (Henríquez, 2009, p. 81). Por su parte *El Güegüense* o *Bailete del Macho Ratón* apenas fue trasladada a un documento escrito en el siglo XIX en Nicaragua, a partir de su rescate de la tradición oral, pero está documentado que fue transmitida de generación en generación desde épocas precolombinas, por supuesto con una cantidad considerable de modificaciones que obedecen, entre otras, a una estrategia de supervivencia por adaptación. Esto es, para poder preservar la tradición de esta obra que puede denominarse contestataria y crítica, se recurrió a la inclusión de formas y estrategias escénicas-dramáticas aceptadas por la censura de los nuevos habitantes del territorio (Henríquez, 2009, p. 81), no obstante, el carácter contestatario y crítico que siempre ha conservado la obra, comúnmente representada en formato callejero (Velásquez. 2001. p. 132).

Otros ejemplos como el famoso *Ollantay* y *La Tragedia de Atahualpa*, si bien fueron escritas en los siglos XVIII y XIX, respectivamente, están basadas en fábulas prehispánicas o relacionadas con el descubrimiento y la conquista (Obregón, 2004, p. 123). Sobre la primera aún no existe consenso sobre la posibilidad de que también haya sido escrita antes de la llegada de los españoles. (Henríquez. 2009. p. 81).

Por supuesto, el estudio de la influencia indígena en el teatro latinoamericano -e iberoamericano- no puede reducirse a un sondeo histórico sobre la eventual supervivencia de los desarrollos teatrales precolombinos. Adicional al seguimiento de manifestaciones

⁶ "...concepto de teatralidad [de Evreinov] en el sentido de una cualidad universal, un instinto de transfiguración que es propio de toda vida humana primitiva o refinada." (Araiza, 2009. p. 107)

teatrales cultivadas por los pueblos indígenas luego de la colonización, tanto por iniciativas propias como por efectos de la campaña evangelizadora, es necesario reconocer que las temáticas relacionadas con las culturas, costumbres, cosmogonías e imaginarios indígenas también ocuparon a dramaturgos y creadores teatrales desde la época de la conquista. Ambas realidades han tenido una constante evolución, no necesariamente lineal, hasta nuestros días.

En primer lugar, al respecto del teatro y las manifestaciones teatrales de los pueblos indígenas a partir del periodo colonial, se conoce del uso del teatro como estrategia de evangelización, así como el fomento por parte de algunos evangelizadores del cuidado de la tradición oral y la eventual representación y transmisión de historias y prácticas relacionadas. Como se señalaba anteriormente algunas obras prehispánicas apenas fueron transcritas en sus lenguas originales y en español después del siglo XVIII, pero existe evidencia de que se continuaron o se adoptaron prácticas escénicas y teatrales o cargadas de teatralidad que han sobrevivido hasta nuestros días, no solo como representaciones teatrales, sino como elementos distintivos de formas como el sainete, las diabladas, las pastorelas, las comedias, los coloquios, entre otros, pese a que para algunos pueblos indígenas estas prácticas no deben considerarse estrictamente teatrales (Araiza, 2009. Obregón. 2004. P. 126).

En la actualidad, además de la conservación de algunas prácticas ancestrales, es cada vez más común la presencia de grupos teatrales pertenecientes a resguardos, pueblos o comunidades indígenas, pero ahora con las características y prácticas y comprensión del teatro en la que podríamos llamar su forma occidental. Este fenómeno, pudo surgir de forma contemporánea a la inserción de estrategias culturales híbridas para la preservación de las tradiciones y las lenguas, a las que se suman el auge de emisoras, canales, productoras audiovisuales, orquestas, periódicos y escuelas indígenas que, adoptando estrategias “occidentales” se proponen y adoptan como herramientas para proteger y difundir las lenguas y la cultura. En países como México, Perú, Bolivia, Chile, Brasil, Guatemala y Colombia, políticas públicas institucionales o comunitarias han dado lugar a la creación de estas estrategias, permitiendo un crecimiento relativo de grupos de teatro indígena que de alguna manera representan a sus comunidades. Por supuesto el teatro se presenta como una de las alternativas entre las demás mencionadas, siendo adoptada por algunos tipos de comunidades e ignorada por otras.

Otro campo de reflexión es el del papel de las temáticas indígenas en el desarrollo del teatro iberoamericano. Un seguimiento de la inserción de temáticas relacionadas con los indígenas,

entre otras, permite reconocer parte de la percepción que se ha tenido a lo largo de la historia, desde la colonia, sobre las culturas y los pueblos indígenas. Al respecto, Mächler Tobar resume en una conferencia una línea de evolución sobre la referencia a los indígenas en el teatro escrito en Colombia. Desde las dramaturgias del periodo colonial, hasta la segunda mitad del siglo XX el conferenciante divide seis periodos, de los cuales, solo a partir de los años sesenta del siglo XX el tema indígena es introducido desde la necesidad de reconocer sus diversas riquezas culturales y las condiciones de exclusión a las que han sido sometidos históricamente. (Mächler Tobar, 2018.).

En línea con la promulgación de la Constitución Política de 1991, el cambio de valoración de lo indígena ya no solo es asumido desde el compromiso de defenderlos de las situaciones sociales que los aquejan, y se da paso a una nueva forma de diálogo creativo en la dramaturgia nacional, dotando de voz al indígena incluso en sus propias lenguas, así como asumiendo nuevas estructuras dramáticas, temáticas y estrategias estéticas con base en la cotidianidad y ritualidad indígena. Esto coincide con la aparición de agrupaciones teatrales creadas por indígenas y no indígenas que, independientemente de su pertenencia a una comunidad indígena, asumen una postura estética que aprovecha la riqueza del pensamiento de las comunidades originarias, ya no solo para denunciar los atropellos a los que se ven sometidos por su condición, sino para dar a conocer sus lenguas, sus patrimonios culturales y la riqueza estética que puede surgir desde su propia comprensión del mundo.

Así, además de las temáticas indígenas, son las formas y exploraciones estéticas que surgen de los mundos indígenas las que toman una nueva posición dentro de la diversa identidad teatral latinoamericana, dando origen a experiencias que pueden considerarse de vanguardia, o subrayando la influencia que el componente indígena ha sostenido desde siempre en el desarrollo del teatro latinoamericano y sus múltiples formatos y vertientes.

2.2.2. Mitos de creación y mitos de origen

Se denominan mitos de creación o mitos de cosmogonía a narraciones simbólicas acerca de cómo se creó el mundo o cómo los seres humanos llegaron al mundo o a sus territorios. Suelen transmitirse a través de tradición oral lo que hace que se creen diversas versiones entre los grupos o poblaciones que los crean y transmiten (Womack, 2005 p. 81). Por su parte los mitos

de origen se refieren a las historias simbólicas que relatan el origen de fenómenos naturales o sociales o, en general, a las explicaciones míticas de los elementos y los fenómenos naturales y culturales importantes para una comunidad.

Los mitos, en general, se atribuyen a las culturas indígenas o aborígenes, así como a las culturas y civilizaciones desaparecidas, aunque la aparición, circulación y vigencia de la creación de mitos no es ajena al mundo contemporáneo. En los pueblos indígenas, además del carácter sagrado y ritual de la transmisión de los mitos a partir de la tradición oral, se los considera como una de las formas esenciales para la transmisión de los valores y las señales de identidad de las culturas. (Villa, 1987 p. 41). Así, los mitos de origen como parte de la tradición oral constituyen uno de los patrimonios culturales inmateriales más importantes de las culturas indígenas.

El psicoanalista Juan Carlos Alonso publicó en 2019, en su blog de divulgación de mitos latinoamericanos, un interesante artículo sobre la riqueza y algunos de los elementos más o menos comunes en los mitos de creación y mitos de origen de los pueblos indígenas latinoamericanos. (Alonso. 2019. en <http://mitosla.blogspot.com/2019/10/mitos-de-creacion-en-latinoamerica.html#more>). En su análisis, basado en la corriente junguiana que considera a los mitos como “historias de encuentros arquetípicos” y como manifestaciones de un Inconsciente Colectivo (discusiones en las que no corresponde ahondar en este TFM), Alonso define algunas tipologías, o mejor, elementos distintivos de algunos mitos de creación -y mitos de origen- en pueblos indígenas de América Latina. Esta clasificación fenomenológica se basa en los trabajos de Marie-Louis Von Franz y Severino Croato y diferencia los mitos de creación según el creador, según situaciones especiales de la creación, y según los elementos creados (Alonso, 2019). En el Anexo B se comparte esta clasificación a partir de Alonso (2019), con la inclusión de algunos aportes propios.

2.3. Aproximación a las dinámicas de circulación escénica en Colombia

Uno de los objetivos principales de este proyecto de montaje plantea la revisión de los tipos de escenarios con los que cuenta ahora el país en todos los contextos territoriales, de manera que se maximice la capacidad de circulación del producto final. Esta revisión permite ir más allá de la creación de un espectáculo de fácil circulación, pues en realidad se busca tener en

cuenta las condiciones generalizadas de los escenarios para que las técnicas y herramientas escénicas del montaje sean óptimas. Este conocimiento permitirá que no se incluyan limitaciones innecesarias en el espectáculo, y que no se dependa de condiciones excepcionales exclusivas de algunos grandes teatros. Se puede lograr así una alternativa que permita la sostenibilidad económica y social del montaje basada en la mayor circulación posible sin detrimento de la calidad estética.

Aunque Colombia posee dinámicas de gestión de teatro, salas y espacios de exhibición particulares, estos no difieren mucho de las dinámicas de circulación de los países occidentales. Por esta razón se presentan las terminologías características de Colombia, procurando siempre definir sus alcances de manera que puedan ser asociados a sus respectivos equivalentes en otros territorios. Como ejemplo, mientras se habla en Colombia de “teatro para espacios no convencionales” en España y otros países este término abarca, entre otras opciones el *site-specific theatre*, los espacios no acondicionados, entre otros.

La presentación de las dinámicas colombianas, además de convertirse en insumo esencial para el proyecto y sus objetivos de circulación y sostenibilidad, permitirá una revisión de afinidades y oportunidades de estos modelos respecto a los de otros países, sin olvidar que varias de esas dinámicas poseen antecedentes directos e indirectos en España, México, Argentina y otros países de habla no hispana.

2.3.1. Salas de teatro y otros espacios para la circulación en Colombia

Se toma como base la información recopilada tanto por el Ministerio de Cultura de Colombia y su programa Nacional de Salas Concertadas (creado en 1993), como por el actual Grupo Nacional de Salas de Teatro de Colombia, una red espontánea que ha reunido a las salas de teatro del país, principalmente las beneficiarias de este programa.

Con base en la propia terminología de la convocatoria, se abarca en el término sala de teatro o espacios no convencional a todos los “...espacios que tienen como misión la circulación de las artes escénicas, y que de acuerdo con la modalidad en la que se clasifica, desarrollan estrategias de comunicación, creación, formación de públicos, investigación y formación disciplinar, que propenden por la ampliación y el desarrollo de audiencias.” (Mincultura, 2019. p. 3. Mincultura, 2021. p. 4).

Además de las salas que han logrado concertación o subvención del Ministerio de Cultura, es necesario tener en cuenta otros teatros y espacios que no hacen parte de estos programas, bien porque se encuentran financiados por entidades como universidades, entes territoriales, fundaciones u organismos independientes, bien porque por su aforo de más de 700 butacas no pueden acceder a las subvenciones, o bien porque su funcionamiento es totalmente comercial y no requieren de estos apoyos del estado. En el otro extremo, existen espacios que por ser recientes o por no poseer características mínimas de funcionamiento o capacidad, no tienen acceso a estos apoyos.

El Ministerio de Cultura de Colombia ha delimitado tradicionalmente para los efectos de su convocatoria de salas concertadas, los siguientes términos o definiciones (Mincultura, 2021. p. 7).

Tabla 3. Categorías de salas independientes definida por el Ministerio de Cultura para las convocatorias de Salas Concertadas. (Programa Reactivarte, 2020)

Salas Históricas	Son las que cuentan con 35 años o más de trayectoria al momento de la apertura de una presente convocatoria. El ministerio tiene en cuenta el aforo al momento de asignar los estímulos con base en las denominaciones siguientes (salas grandes, salas medianas, salas pequeñas y espacios no convencionales)
Salas Grandes	Salas con aforo de 301 a 700 espectadores.
Salas Medianas	Salas con aforo de 101 a 300 espectadores.
Salas Pequeñas	Salas con aforo de 30 a 100 espectadores.
y espacios no convencionales.	Espacios que descentralizan las prácticas escénicas y contribuyen a la pluralidad de las artes y la cultura en el territorio Nacional, a través de infraestructuras que no plantea una clara distinción entre el lugar dispuesto para el público y el escenario como ocurre en los espacios tradicionales que cuentan con proscenio y tras-escenas. Estos equipamientos se caracterizan por permitir modificaciones espaciales mediante infraestructura y tecnología específica para habilitar diferentes acomodaciones del público, itinerar y permitir la presentación de diversos lenguajes, formatos y géneros.

Esta delimitación obedece a criterios prácticos para la destinación de recursos por convocatoria. Más adelante se presentará una tabla correspondiente a una encuesta realizada por iniciativa de la Comisión Nacional de Salas con algunas delimitaciones complementarias definidas para salas independientes.

En el año 2021, en medio de las dinámicas atípicas de la pandemia por COVID-19 el Ministerio de Cultura cambió ostensiblemente los requisitos y proceso para acceder al apoyo o concertación. Este cambio se fundamentó en la Ley 2070 del 31 de diciembre de 2020 o Ley

REACTIVARTE, formulada como respuesta a la pandemia. El cambio, a pesar de ofrecer un presupuesto mayor para una gran mayoría de las salas, así como una bolsa que permitía un aumento considerable del número de salas beneficiarias, generó un estado de alarma entre la mayoría de las salas del país. Las preocupaciones principales consistían en la idea de que el cambio de nombre y dinámicas podía obedecer a un desmonte del programa nacional de Salas Concertadas, esencial para el funcionamiento de muchos de estos espacios. El sector teatral, además, reclamó que no se establecieran diálogos previos para este cambio.

Pese a los reclamos el programa arrojó resultados interesantes, pues se incrementó el número de espacios apoyados y se incluyó la subvención de carpas de circo. Los resultados de esta convocatoria aportan una importante fuente de información, no solo por la comparación entre los años 2020 y 2021, sino, principalmente para este proyecto, porque permite estructurar una proyección sobre la distribución de espacios para el teatro en el país.

En 2021 fueron apoyadas 214 salas de teatro, en contraste con 116 del año inmediatamente anterior. Si bien, la flexibilidad de la versión 2021, con contraste con la rigurosidad de los años anteriores, pudo contribuir a que accedieran muchos espacios con condiciones técnicas deficientes, se debe tener en cuenta la lectura de que existían muchas salas que no lograban acceder al programa por los cupos disponibles, con lo cual se configura una visión de mayor precisión de las salas independientes del país.

Entre los datos importantes se menciona que el programa está llegando a 22 de los 32 departamentos del país, además del distrito capital, aunque únicamente cubre 66 de los 1025 municipios colombianos⁷. Además, de las 214 salas apoyadas, 127 se encuentran concentradas en los departamentos de Antioquia (53), valle del Cauca (26) y la capital, Bogotá (56). Esa concentración en ciudades y departamentos con mayor índice de desarrollo no impide que las salas estén distribuidas en diferentes contextos territoriales (96 de las 214 salas están concentradas en las ciudades de Bogotá, Cali y Medellín). Las salas del programa se ubican en ciudades capitales, ciudades intermedias, municipios pequeños y zonas rurales, en ese orden.

7

<https://mincultura.gov.co/prensa/noticias/Paginas/Estos%20son%20los%20beneficiarios%20de%20la%20convocatoria%20ReactivArte%202021.aspx>

Además de esta fuente de información, en el segundo semestre de 2021 se creó una comisión nacional de salas independientes de teatro. La misión de esta delegación consistió en entablar una conversación activa con el Ministerio de Cultura para el mejoramiento del Programa Nacional de Salas Concertadas. Una de las tareas previas a esa conversación, que permitió un primer encuentro hacia finales del mes de noviembre de 2021, fue el levantamiento autónomo de un censo sobre el número de salas independientes y algunas variables determinantes.

Se comparten los resultados de este censo con la debida aclaración sobre algunos de los términos utilizados en el mismo.

Es necesario insistir en que, si bien este listado es muy representativo, no incluye la totalidad de espacios independientes del país teniendo en cuenta que existen escenarios que no cumplen con los requerimientos para acceder al apoyo del programa nacional de salas concertadas y que, con algunas excepciones, la Comisión Nacional de Salas Independientes se basó en la información de esta convocatoria. Además de las salas nuevas, sobresale la ausencia de teatros que cuentan con una capacidad mayor a 700 butacas. Sin embargo, para el propósito de esta parte del proyecto esta tabla constituye un importante insumo a la hora de visualizar parte de las dinámicas de circulación teatral en el país lideradas por compañías, colectivos y grupos independientes de teatro.

Cabe señalar que la tabla anterior no incluye un importante número de escenarios y teatros públicos y privados que, excepto por algunas salas de teatro públicas municipales no hacen parte del programa ni suelen hacer parte de las redes de salas independientes. Acerca de esta presencia importante no es viable ni necesario presentar un listado extensivo, pero pueden mencionarse, por extensión los tipos de escenarios de este tipo existentes en el país. Al respecto se plantea la siguiente tabla que toma en cuenta algunas variables propuestas en la literatura para la clasificación de salas, por ejemplo, el trabajo de Rafael Morales Astola quien propone una división según aspectos como los contenidos exhibidos, el presupuesto anual, la titularidad y modelo de gestión y el número de habitantes (Morales, 2010 p.5-20). La siguiente tabla, de elaboración propia, tiene en cuenta otras variables desde la experiencia y la diversidad de espacios en Colombia.

Tabla 4. Caracterización de salas de teatro independientes en Colombia.⁸

DATOS GENERALES DE LA CARACTERIZACION SALAS INDEPENDIENTES DE COLOMBIA		
FECHA DE TABULACIÓN	21-11-2021	RESPONSABLES:
		COMISION NACIONAL DE SALAS INDEPENDIENTES DE COLOMBIA
Número de Salas que diligenciaron el formato: 218		
Variable	Valor	Porcentaje (Cuando aplica)
ACTIVIDAD		
Sillas de la totalidad de las 218 Salas que contestaron el formulario.	22551	
Promedio de número de sillas por Sala	103	
Actividades anuales promedio por sala	480	
Actividades mensuales promedio por sala	40	
Promedio de personas impactadas anualmente	872000	
RECURSO NACIONAL		
Promedio anual del recurso del Programa nacional de Salas concertadas asignado por sala	\$20,000,000 COP 4500 € aprox.	
Promedio de recurso del Programa destinado por Actividad	500,000 112 € aprox.	
CONDICIONES Y UBICACIÓN		
Salas Cerradas	4	2%
Salas ubicadas en ciudades capitales	131	61%
Salas ubicadas en municipios no capitales	58	26%
Salas rurales	28	13%
Salas históricas (con más de 30 años de funcionamiento)	39	18%
Salas con entre 15 y 29 años de funcionamiento	70	32%
Salas con entre 3 y 14 años de funcionamiento	101	47%
Salas con menos de 3 años de funcionamiento	7	3%
Salas de teatro “convencionales”	175	80%
Espacios no convencionales	44	18%

⁸ Esta tabla fue elaborada por la comisión Nacional de Salas Independientes de Teatro de Colombia por iniciativa propia. Los resultados obedecen a un formulario Google diligenciado por 218 salas del país. Su tabulación inicial fue entregada el 25 de noviembre a la actual ministra de cultura en un encuentro nacional de delegados de salas concertadas.

Teatros Rodantes	2	1%
Carpas de Circo	3	1%
Sede alquilada	94	43%
Comodato	48	22%
Sede propia	72	33%
Pública (Que pertenece y es gestionada por una entidad pública)	4	2%
Salas con grupo de teatro de planta	205	94%
Salas que no tienen grupo de planta	13	6%
Salas sin Programa de Salas concertadas en su municipio	98	45%
Salas sin Programa de Salas concertadas en su Departamento	124	57%
Porcentaje de apoyo para el funcionamiento de la sala representado por el recurso del Programa Nacional de Salas Concertadas del Ministerio de Cultura		10% al 20%
Salas que no han sido beneficiadas por la LEP (ley del Espectáculo Público)	142	66%

En el Anexo C se comparte para consulta y como contexto para las conclusiones de este TFM una aproximación a los tipos de escenarios teatrales presentes en Colombia. Este anexo, junto con las tablas 3 y 4 se presentan con el ánimo de dar cuenta de la diversidad de escenarios existentes en Colombia y, con mayor interés para el proyecto, en la presentación de una línea de base sobre el potencial de circulación con el que se cuenta. Algunos aspectos a tener en cuenta se plantean a continuación:

-Un alto porcentaje de salas independientes cuentan con dotaciones técnicas (Principalmente luces y sonido y en menor medida equipos de proyección) así como técnicos encargados y un grupo de planta encargado de programar las salas. La certeza sobre este porcentaje obedece a que se trata de uno de los criterios tenidos en cuenta a la hora de la asignación presupuestal del Programa Nacional de Salas Concertadas que reúne un grupo muy representativo y activo de estas salas independientes. Las redes de salas a niveles nacional, departamental y local (distritos y municipios), así como los canales de comunicación constante entre las salas permiten hablar de una primera base de circulación que abarca territorios ciudadanos, de pueblos y de zonas rurales y/o de difícil acceso. Las dotaciones de estas salas suelen variar, desde tecnologías de iluminación y sonido actuales de gama media a baja (con caso

excepcionales de gama alta) hasta tecnologías precarias o desactualizadas (iluminación halógena de construcción artesanal, controles de dimmers análogos no programables...).

-Entre las diversas tipologías de teatros y auditorios diferentes a estas salas independientes existen verdaderos abismos que no siempre se correlacionan con la ubicación territorial o la naturaleza de estos escenarios de acuerdo a las variables de caracterización: Por ejemplo, los teatros de titularidad pública incluyen desde grandes teatros dotados con tecnologías de punta hasta teatros sin ningún tipo de dotación y serios problemas de funcionamiento. Dejando de lado los grandes teatros nacionales o distritales, se pueden encontrar teatros muy bien dotados y con actividad permanente en municipios de baja categoría administrativa, hasta teatros de importancia nacional cerrados y sin actividad como el teatro Amira de la Rosa, en Barranquilla, cerrado desde 2016. Esta heterogeneidad aplica para las demás tipologías.

Se ha presentado esta presencia y diversidad de escenarios teatrales con el ánimo de presentar un contexto nacional que será clave en un momento posterior del TFM. Este contexto se permite plantear las siguientes conjeturas, fundamentadas en parte en los datos previamente incluidos:

-En todos los niveles territoriales existen escenarios adecuados para la distribución de montajes teatrales. Sin embargo, pueden existir diversas limitaciones técnicas y logísticas difíciles de delimitar o generalizar. En el caso de querer plantear un proyecto que tenga la mínima cantidad de obstáculos técnicos y logísticos son recomendables dos caminos: plantear la menor cantidad de exigencias limitantes o incluir en la circulación, como dotación directa del espectáculo que circula, los elementos técnicos y logísticos críticos que impedirían la realización de funciones. Aunque esto parece obvio, mucho más para el contexto latinoamericano, son comunes los montajes que hacen a las entidades programadoras o a los eventos exigencias difíciles de cumplir, lo que impide que cualquier tipo de escenario o festival pueda recibirlos. Esto en ningún momento es negativo, pero definitivamente debe ser tenido en cuenta como elemento importante en los planes de circulación y sostenibilidad de los espectáculos cuando están concebidos para una circulación amplia.

2.3.2. Eventos culturales teatrales con presencia de espectáculos teatrales en Colombia: festivales, ferias y mercados, encuentros, temporadas, agendas y programación de artes escénicas.

Colombia, como muchos países latinoamericanos, posee una dinámica amplia y diversa de eventos culturales de todo tipo y que involucran la circulación de espectáculos teatrales. Se encuentra muy extendido el uso del término festival, aunque, como menciona Bonett, «...es un concepto polisémico utilizado de forma icónica por un gran número de manifestaciones, artísticas y no artísticas, gracias a su asociación positiva con la idea de celebración colectiva de fisonomía festiva.» (Bonett, 2011. p. 2).

Dejando de lado la discusión sobre un uso preciso para este y otros términos, en este apartado se presentarán de forma general los tipos de eventos culturales que se dan en el país pues, como se desarrollará más adelante, esta dinámica, en conjunto con la de la presencia de salas y escenarios teatrales activos, se convierte en uno de los principales escenarios de circulación del espectáculo *Wale 'Kerü*. En general, y sin entrar en materia de análisis del número de grupos teatrales del país, esta presentación general de los escenarios y eventos del país da cuenta de un considerable potencial de circulación que de alguna manera plantea un escenario de viabilidad para los objetivos de circulación de cualquier agrupación nacional o extranjera, sin olvidar, por supuesto las demás variables que intervienen en la programación. Otra de las variables esenciales está representada por los requerimientos técnicos y de otros tipos, por lo cual se justifica que el espectáculo objeto del TFM resuelva de forma definitiva todas las necesidades especiales como alternativa para ampliar en la mayor medida posible las posibilidades de circulación sin sacrificar el logro de los objetivos de escenificación a través de las estrategias estético-estilísticas que serán definidas.

En términos generales, Colombia cuenta con los siguientes tipos de eventos culturales teatrales o con presencia de espectáculos teatrales:

-Festivales (o Grandes Eventos Artísticos). Los festivales se definen «...paquetes condesados de actividad artística, con una logística compleja, y un bien orquestado sistema de financiación basado en las sinergias entre subvención pública, patrocinio empresarial y recursos propios.» (Klaic, 2006, p. 54-55). Adicionalmente se pueden vincular las características invocadas por Bonett (2011) que incluyen: ofrecer una programación artística singular, ser un

acontecimiento público, tener carácter periódico y una duración temporal limitada y ser reconocidos por un nombre de marca específico (Bonett, 2011. p.5). Finalmente vale la pena añadir una última característica, que los convierte en grandes acontecimientos o eventos en el orden territorial, poblacional o sectorial: que ejerzan influencia directa en las políticas públicas culturales⁹. Se hace este énfasis en el término pues, a diferentes escalas, Colombia cuenta con un amplio y diverso número de eventos que cumplen esta característica a niveles nacionales, regionales (varios departamentos), departamentales, locales e incluso rurales. (Se pueden mencionar, desde el Festival Iberoamericano de Teatro con un amplio reconocimiento mundial -a pesar de las discusiones sobre su positiva incidencia real en el sector teatral colombiano- a festivales realizados en la capital como el Festival Alternativo al Iberoamericano (FESTA), el Festival Internacional de Teatro de Manizales en una ciudad intermedia, el FIT el Gesto Noble en un municipio de apenas 50.000 habitantes y el Festival Selva Adentro al interior de la selva del Chocó. Más allá de estos ejemplos, muy reconocidos, el número de festivales que cumplen las características citadas es amplio y distribuido en todas las regiones y tipos de ciudades y municipios.

Ferias y Mercados. En contraste con el número y distribución de festivales, en Colombia prácticamente no existen ferias y mercados de artes escénicas, por lo menos en comparación con el número de estos eventos en otros países. Entre los eventos recientes encaminados a los intercambios de artes escénicas, incluyendo aquí teatro, danza y música, podemos mencionar la Rueda de Negocios de las Industrias Culturales (en Bogotá) Ventana Internacional de las Artes (Via) del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, el Bogotá Music Market de la Cámara de Comercio, Eje Escena, en el marco del Festival de Teatro de

⁹ Debe tenerse en cuenta que las políticas públicas pueden ser institucionales o ciudadanas, esto es, definidas o asumidas de forma casi tácita por una comunidad o sector. Esta afirmación, acaso un poco temeraria, se basa en una interpretación propia de autores como Jenkins (1978) según el cual la política pública es «...un conjunto de decisiones interrelacionadas, tomadas por uno o varios actores políticos, con relación a la selección de objetivos y de los medios para alcanzarlos, dentro de una situación específica, donde aquellas decisiones deberían, en principio, estar dentro del ámbito de competencia de aquellos actores». Se asume entonces que la ciudadanía hace parte de estos actores políticos. Al respecto se plantea una definición propia de política pública con base en planteamientos escuchados a un profesor de la Escuela Superior de Administración Pública (ESAP) de Colombia. «Las políticas públicas son acuerdos ciudadanos que determinan de forma ya sea concertada, impuesta o incluso espontánea el rumbo de las actuaciones de una comunidad alrededor de un tema o aspecto de interés general». Como ejemplo se plantea que un carnaval como el de Oruro en Bolivia o el de Negros y Blancos en Pasto, Colombia, define de forma indiscutible muchos aspectos de la vida de sus habitantes y, más allá de la acción de las autoridades gubernamentales, su presencia e influencia fue determinada por la decisión de las comunidades de prolongar esas tradiciones de origen ancestral.

Manizales; el Mercado Insular de Expresiones Culturales, en San Andrés; el Mercado Musical del Pacífico y la plataforma Palco, impulsada por el Ministerio de Cultura y el Circulart, de Medellín. (Periódico El Tiempo, 2018 -página de Cultura, 28 de octubre-). Recientemente, como parte de la política pública de orden nacional encaminada al fortalecimiento de la denominada economía naranja, han surgido nuevas ferias y mercados, en proceso de consolidación. Adicionalmente se ha fomentado y apoyado la participación de artistas de danza, música y teatro en mercados y ferias internacionales.

-Encuentros, intercambios, congresos y otros eventos. Se propone esta agrupación de eventos para incluir aquellos que a pesar de su relevancia carecen de algunas de las características que los convierten en festivales o grandes eventos. En muchos de los casos el interés de estos eventos se centra en el intercambio de experiencias y conocimientos de los participantes con la debida exhibición de los productos artísticos. Este tipo de eventos son esenciales para el crecimiento del sector y brindan oportunidades para organizaciones, colectivos y agrupaciones *amateur* así como para muestras de proceso de formación formal e informal en teatro. Pueden incluirse aquí festivales y encuentros de teatro universitario e intercolegiados. Sobresalen también los encuentros de redes teatrales, si bien algunas logran trascender a la modalidad de festival o gran evento.

-Agendas y programación de salas y teatros. Además de que las salas y teatro promueven varias de las modalidades anteriormente descritas, se incluyen aquí las temporadas, franjas y ciclos, así como las agendas permanentes de actividad pública. Complementaria a la actividad abierta, las salas y teatros ofrecen funciones exclusivas para públicos cautivos (población estudiantil, sectores poblacionales, públicos invitados) de acuerdo a estrategias de formación de públicos, tal cual se denomina en el país. Se suman a estas funciones exclusivas las de tipo empresarial o institucional contratadas por empresas, organizaciones privadas o dependencias públicas. Estas funciones exclusivas normalmente se realizan con espectáculos de los grupos de planta, pero en ocasiones también suelen subcontratarse agrupaciones invitadas. Son comunes, además, convocatorias periódicas, normalmente publicadas al inicio del año, para seleccionar espectáculos interesados en circular por las salas y teatros que convocan. En estos casos las convocatorias aclaran si se compra la función, se entrega un porcentaje o la totalidad de la boletería, el número de funciones, aspectos logísticos y las demás condiciones de la convocatoria.

3. Diseño metodológico del proyecto de montaje

El diseño metodológico del proyecto de montaje se divide en 2 momentos. En un primer momento se mantiene la conexión entre el carácter académico de este trabajo y el desarrollo de la propuesta de montaje, de manera que la propuesta creativa y de intervención puedan contribuir con el estado del arte y la reflexión sobre el uso de las herramientas a utilizar en el campo de la creación teatral y la gestión y emprendimiento de proyectos culturales. En un segundo momento se planteará una metodología concreta de realización, producción y gestión del producto final de creación resumiendo la propuesta específica de intervención desde la creación escénica.

3.1. Objetivos del proyecto de montaje

A continuación, se plantean los objetivos del proyecto de Montaje. Estos objetivos son diferentes de los objetivos del TFE descritos en el numeral 1.2.

Objetivo General

Producir un espectáculo teatral sobre los mitos de origen de pueblos indígenas colombianos a partir de las posibilidades del teatro de sombras contemporáneo teniendo en cuenta el uso de tecnologías y herramientas técnicas que permitan condiciones de circulación adecuadas a las dinámicas de las salas de teatro colombianas y sus diversas configuraciones.

Objetivos Específicos

- Planificar y ejecutar todos los procesos creativos del montaje incluyendo la definición de las temáticas e historias a ser compartidas, la dramaturgia del montaje, la definición de rutas estéticas y la puesta en escena actoral y escenográfica-técnica.
- Diseñar y adquirir o construir un adecuado equipamiento de teatro de sombras contemporáneo que permita el aprovechamiento estético de las propiedades físicas de la luz, los objetos y los cuerpos de los actores-manipuladores sin que se generen limitaciones técnicas en los espacios de circulación colombianos.

- Elaborar un plan de comunicaciones del espectáculo para lograr su posicionamiento a nivel local, regional, nacional e internacional, aprovechando las características especiales de la temática y el tratamiento estético y técnico del montaje.
- Definir un plan de circulación de la obra que aproveche la atención ofrecida a la versatilidad técnica de la propuesta, de manera que la capacidad de circular sin demasiadas limitaciones contribuya con la sostenibilidad económica y social de la proyección del montaje.

3.2. Elementos generales del proyecto de montaje

Se plantean a continuación los aspectos estéticos y técnicos de la propuesta de montaje. Vale la pena aclarar que efectivamente existe la intención de llevar este espectáculo a escena como parte de los proyectos creativos de una corporación teatral colombiana con experiencia previa en la exploración del teatro de sombras contemporáneo. Para efectos del TFM, sin embargo, el desarrollo del proyecto se presenta con fines académicos, así que en algunos apartes no se definirán de forma estrictamente precisa los detalles de la propuesta escénica y de gestión, por lo cual se hace una aproximación al eventual desarrollo y alternativas de montaje. Se propone una tendencia dramática y una posible estructura dramática, técnica y estilística, pero no se parte de una dramaturgia escrita y definida. Esto obedece a que en la fase creación final se utilizarían metodologías cercanas a la creación colectiva, y que son muy bienvenidas no solo para la construcción dramática final y su correspondiente puesta en escena, sino para la exploración con las alternativas del teatro de sombras contemporáneo. Por supuesto, se delimitarán aspectos relacionados con los recursos técnicos, logísticos y estéticos que hacen posible la descripción del proyecto en cuanto a la propuesta estética, técnica y de gestión.

3.2.1 Objetivos del montaje: Núcleo de convicción dramática, objetivo de la escenificación y estrategia estético-estilística

Con el propósito de definir las metas a nivel conceptual y estético del proyecto escénico se presentan a continuación los planteamientos para delimitar estos objetivos y sus respectivas estrategias. Se usan los conceptos “núcleo de convicción dramática” para definir lo que se quiere contar, incluyendo la temática principal y la(s) secundaria(s) y “objetivo de la escenificación” como aproximación a lo que se busca conseguir con el montaje, conceptos

elaborados por Hormigón, J. A. (2002), en su libro *Trabajo dramático y puesta en escena*. Se desarrolla también el concepto de “estrategia estético-estilística”, que da cuenta de las formas y métodos técnicos y estéticos para el logro de los objetivos de la escenificación, término acuñado por Martínez-Valderas, J. (2014), en su artículo, *Aproximación al concepto de espacio escénico desde un planteamiento dramático*, en el cual se reúnen en una sola estrategia los términos “estética” y “estilística” precisamente con base a la presentación de Hormigón sobre estos términos. (Martínez-Valderas, 2014. p.108)

3.2.1.1. Núcleo de Convicción Dramática¹⁰

Teniendo en cuenta el tipo de espectáculo propuesto, se buscará presentar en escena cómo los pueblos originarios elaboraban mitos y leyendas sobre el origen del mundo, de las cosas y de los fenómenos a partir de una amalgama entre la observación y la imaginación. A partir de un tejido de mitos de creación de varias culturas indígenas, algunas desaparecidas y otras vigentes, se compartirá con los espectadores esa diversidad en las maneras en las que las culturas interactúan con el entorno desde el pensamiento mágico, místico y estético.

3.2.1.2. Objetivos de la escenificación

Además de la temática sobre los pueblos indígenas y sus mitos de creación, el formato del espectáculo posee una gran importancia para el proyecto, así que se pueden mencionar 2 frentes complementarios en los objetivos de escenificación. De un lado se busca llamar la atención acerca de la riqueza de la tradición oral y cultural de los pueblos y naciones indígenas. Del otro lado se busca sorprender y asombrar al espectador con las posibilidades técnicas y estéticas del teatro de sombras o, para ser más preciso, de la interacción de las fuentes de luz con objetos opacos y translúcidos y las múltiples posibilidades expresivas de estas técnicas. Se han elegido mitos de creación que, además, llamen la atención acerca del rol de la luz y la oscuridad en las cosmogonías indígenas.

De este modo, los objetivos de escenificación no se centran en la temática “literaria” o “dramática” del montaje, sino que también se valen del formato como continente y contenido, por lo cual compartir las sorpresas y asombros del mundo del teatro de sombras

¹⁰ Núcleo de Convicción Dramática (NCD) y Objetivo de la Escenificación son una terminología propuesta por Hormigón J.A.(2002) en su libro *Trabajo dramático y puesta en escena*. (p. 155-56)

hace parte de los objetivos de escenificación. Si bien, sonaría lógico pensar que el uso del teatro de sombras contemporáneo define en sí mismo las estrategias estético-estilísticas del montaje, es necesario reiterar que este proyecto escénico también busca presentar las posibilidades del teatro de sombras como parte de sus objetivos de escenificación.

3.2.1.3. Estrategias estético-estilísticas¹¹

Por supuesto, una de las estrategias estético-estilísticas es el uso del teatro de sombras, principalmente a partir de formas contemporáneas de esta técnica de animación teatral. A pesar de que no se trata de un lenguaje muy extendido, es necesario recordar que existe una cantidad considerable de formas de utilización de esta técnica presentadas en el marco teórico de este TFM, así que vale la pena delimitar las posibilidades de esta técnica-lenguaje que serán usadas. Por otro lado, el tipo de narratividad utilizada también es determinante tanto para el logro de los objetivos de escenificación, como para la definición del carácter estético del montaje.

Al respecto se mencionan los siguientes aspectos estético-estilísticos.

3.2.1.3.1. Estructura narrativa-dramatúrgica

En este apartado se menciona el estilo formal del discurso narrativo. Con base al trabajo de Van Dijk puede hablarse de una macroestructura y una superestructura discursiva (Van Dijk, 1980. p. 52). La macroestructura engloba la presentación de los mitos de origen como forma de construcción cosmogónica de los pueblos originarios, mientras la macroestructura se define por una fragmentación de cuatro mitos de origen que se van presentando entretejidos alrededor de un quinto mito de origen (el origen del tejido wayúu) y se valen de diversas técnicas y formas del teatro de sombras para condensar el discurso narrativo. Desde un punto de vista literario puede hablarse de un género narrativo fantástico relacionado con los mitos, la tradición oral y la fantasía.

La narrativa escénica, plantea una narración general, alrededor de la araña *Wale 'Kerü* sobre la cual se teje la presentación de otros cuatro mitos de creación. Con base en la tradición oral

¹¹ El término Estrategias Estético-Estilísticas fue propuesto por Jara Martínez-Valderas (2014), en su artículo, *Aproximación al concepto de espacio escénico desde un planteamiento dramatúrgico* (p. 108). La construcción del término retoma a Hormigón (2002, p. 166-167) quien aborda los planos estéticos y la estilísticos de una creación.

indígena se echa mano del formato escénico de la narración oral o “cuentaría” a partir de la cual se plantea una estructura narrativa similar a la de un juglar que teje varias historias alrededor de una historia que las cohesiona. La elección de este entretendido de historias obedece, como se dijo, a la conexión entre la tradición oral de los pueblos indígenas y los formatos de la narración oral. Al respecto, Francisco García Céspedes (1995) realiza una diferenciación entre oralidad, narración oral y narración oral escénica, reclamando que la última es en sí misma un formato escénico independiente del teatro que se vale de los valores de la oralidad o tradición oral de los pueblos, así como de las prácticas tradicionales de la narración oral para dar forma a un formato que puede dar lugar por sí mismo a espectáculos completos. (García-Céspedes, 1995. p.7) Al igual que ocurre con el teatro de sombras, la narración oral escénica, con sus antecedentes milenarios, también posee elementos que la convierten en lenguaje, técnica y formato.

El hecho de que la estructura narrativa-dramática da cuenta de cuatro momentos para cada uno de los cuatro mitos, además del mito de la araña que tejió el mundo -que hilvana estas historias- permite formular un espectáculo con por lo menos cuatro momentos en el que podrán usarse distintas estrategias estético-estilísticas que finalmente construyen la dinámica total. Esta estrategia de historias múltiples se relaciona con el objetivo de escenificación que plantea llamar la atención sobre la riqueza cultural y estética de los diversos pueblos y naciones indígenas.

3.2.1.3.2. Formato escénico

En busca de una definición práctica se plantea que todo el montaje será abordado desde el formato-lenguaje del teatro de sombras contemporáneo. Esta definición, sin embargo, implica una amplitud considerable, pues además de las libertades del teatro de sombras contemporáneo en cuanto a la ubicación de pantallas, fuentes de luz y objetos que se interponen entre la luz y la pantalla, existen otras licencias relacionadas, por ejemplo, con la posibilidad de incluir actores en escena, así como otros tipos de herramientas de animación e interacción escénica. Según esta amplitud, sería difícil entonces diferenciar entre un espectáculo teatral en el que se utilizan elementos del teatro de sombras y uno de sombras propiamente dicho. Puede convenirse en que dado que los elementos del lenguaje del teatro de sombras serán los más usados el espectáculo efectivamente corresponde a uno de teatro de sombras.

Cada uno de los cuatro momentos del montaje, de acuerdo a la estructura narrativa, permitirá explorar diferentes formas de aprovechamiento estético de la interacción entre la luz y los cuerpos opacos o translúcidos, lo cual coincide con el objetivo de escenificación según el cual busca compartir las múltiples sorpresas y asombros del teatro de sombras. Entre los momentos de estas estrategias se menciona que uno de los cuadros será construido desde la configuración del teatro de sombras tradicional (Las figuras opacas en contacto con la pantalla y una fuente de luz estática), otro mantendrá los objetos y fuentes de luz detrás de la pantalla, pero en este caso las fuentes de luz no permanecerán fijas. En otro momento se realizarán proyecciones frontales de manera que los espectadores podrán visualizar la manera en la que se consiguen los efectos del lenguaje de sombras. Otro momento incluirá interacción entre actores, marionetas y animación a partir de luz y sombras. Finalmente, para la historia de la araña *Wale 'Kerü* se utilizarán pantallas móviles y proyección sobre otras superficies alternativas.

Esta variedad de técnicas y herramientas del teatro de sombras constituye, entonces, otra de las estrategias estético-estilísticas que, se pretende, permitirán alcanzar las metas del núcleo de convicción dramática y los objetivos de la escenificación.

3.2.2 Propuesta estética y técnica del montaje

A continuación, se definen los principales elementos característicos del proyecto de montaje en cuanto a la puesta en escena, variables estéticas, herramientas tecnológicas, estrategias de gestión y circulación y tiempos esperados de ejecución. Se comparte al final una propuesta metodológica con las fases del desarrollo del montaje y su posterior circulación.

3.2.2.1 Aproximación dramática

A continuación, se presenta un esbozo de la posible estructura narrativa que tendría el tejido de historias. Únicamente se mencionan los bloques narrativos sin definir en ningún momento las estrategias escénicas que se usarán en la puesta en escena. La dramaturgia final será también resultado del proceso de creación y puesta en escena y que hará parte de una fase de proyecto posterior a este TFM.

Wale 'Kerü: La Araña que tejió al mundo. Sinopsis de la obra y acercamiento a la estructura narrativa: A manera de preámbulo, y en medio de una música basada en vientos y percusiones indígenas, se presenta el mito de creación del pueblo Kuiba, que, en forma sintética, relata

cómo en un mundo en el que sólo existían los animales, los hombres surgieron de una tormenta eléctrica en la que un trueno causó una herida al firmamento, cuya sangre, al coagularse y caer sobre la tierra dio origen a los hombres. Estos hombres, luego de aprender a habitar la tierra son visitados por la Diosa Daimú, quien les baja los párpados y les enseña a dormir, tarareando una canción de cuna.

Esa misma canción de cuna, es recibida por 2 mujeres Wayúu, quienes, al terminarla, entre diálogos, comparten con sus nietos (el propio público), algunas de los principales métodos que deben tener en cuenta para aprender el arte del Tüü a'anaakat: el tradicional tejido Wayúu. Al hacerlo insisten con orgullo en lo importante que es saber tejer, pues es símbolo de buen juicio, creatividad, inteligencia y sabiduría. En medio de su conversación una de las abuelas recuerda que no saber tejer puede compararse con no saber contar historias, lo cual puede llegar a ser muy triste para una abuela, por no poder regalar juguetes, mochilas o historias entretenidas para sus nietos. La otra abuela, con el hilo de la conversación decide contar a sus nietos cómo nació el tejido Wayúu.

Su primera historia se relaciona precisamente con la Araña *Wale 'Kerü*, la primera que enseñó a tejer a los Wayúu. Esta primera versión de cómo nació el tejido Wayúu, termina con la araña *Wale 'Kerü*, siendo tomada delicadamente por un niño Puinave. El niño se presenta como hijo de los pueblos del Puinawai y Makú, recordando con orgullo que hace parte de los primeros pobladores de la tierra. -Puinawai en lengua puinave significa “Madre de la Humanidad” y puinave, “Primeros Hijos” (Colparques, 2009¹²)- Relata que estuvo presente en el momento en que se formó la tierra, y cuenta cómo se dio la creación, y cómo el sol y la luna son dos dioses que fueron castigados, incendiados por los seres humanos, quienes decidieron emboscarlos para que no siguieran comiéndoselos por diversión. De allí que el sol y la luna alumbran el día y la noche como penitencia consciente por sus crímenes contra los hombres.

Una vez termina el relato del niño puinave, la otra abuela Wayúu contradice la versión de su amiga, y relata, aprovechando el parecido con el cuento infantil cenicienta, la historia de Irunu, un joven cazador que encontró una niña huérfana y la llevó con sus hermanas. La niña huérfana, en las noches, tejía desde su boca artículos de tejido Wayúu, pero las hermanas del

¹² <https://web.archive.org/web/20090406040949/http://www.colparques.net/PUINAWAI.htm>

cazador, quienes la insultaban o humillaban en secreto, se atribuían la fabricación de los tejidos. Finalmente, el cazador descubre las cualidades de la huérfana, pero al abrazarla, se convierte en araña. Esta misma araña, ahora, recorre un ambiente de aguas del que emergen una mujer: Bachu, y su hijo, quienes juegan cariñosamente con la araña. Madre e hijo, posteriormente, ascienden a un paisaje verde y comienzan a poblar la tierra de hombres y mujeres, quienes edifican un poblado Chibcha. Madre e hija regresan al agua y se convierten, primero en serpientes acuáticas, y luego en fibras de colores, que finalmente comienzan a tejerse entre sí formando patrones de tejido Wayúu.

Las abuelas Wayúu terminan su conversación sin ponerse de acuerdo con su versión sobre el origen del tejido Wayúu, añadiendo nuevos elementos y relaciones entre sus propias versiones. Finalmente, reinician la canción de cuna y se quedan dormidas con la luz.

3.2.2.2. Luz, sombra y objetos

Como se mencionaba en el apartado sobre el teatro de sombras contemporánea, uno de los avances tecnológicos que permitió nuevas posibilidades técnicas-expresivas para este lenguaje es la bombilla eléctrica y la posibilidad de contar con fuentes puntuales de luz. Este tipo de fuentes permiten que las sombras no se distorsionen cuando los objetos están a diferentes distancias de la pantalla. La aparición de bombillas de filamentos delgados y puntuales de alta potencia, y los recientes desarrollos de fuentes led permitieron un nuevo desarrollo en las técnicas de este lenguaje, en contraste con las técnicas antiguas en las que las siluetas o marionetas de luz debían ubicarse siempre prácticamente en contacto con la pantalla y muy pocas veces se aprovechaban las zonas de penumbra o las deformaciones propias de fuentes de luz no puntuales.

Con el desarrollo de estas fuentes de luz puntuales no solo se dio un avance en la nitidez sin que importara la distancia entre objetos, pantallas y fuente de luz. Adicionalmente el lenguaje comenzó a incorporar las deformaciones o resultados de la interacción entre fuente, objeto y pantalla que se consideraban menos prolijos. Así, las proyecciones de sombras a partir de fuentes múltiples (comunes en los instrumentos de tecnología led), las fuentes alargadas, y la yuxtaposición de varias fuentes de luz desde diferentes posiciones fue incorporada, ampliando las posibilidades expresivas del lenguaje. En resumen, al permitirse el aprovechamiento de nuevas fuentes de luz, nuevos tipos de objetos y superficies y, en general,

de un mayor espectro de fenómenos físicos presentes en la técnica se dio paso a una diversidad de opciones estéticas mayor. En cuanto a las pantallas, no solo la diversidad de materiales, sino de nuevas ubicaciones respecto a los espectadores, también contribuyen a una mayor oferta de opciones técnicas que repercuten en la diversidad de herramientas poéticas.

Al respecto, vale la pena mencionar una frase escuchada en un taller del sombrista argentino Gabriel Von Fernández en el Centro Cultural de Moravia de Medellín en el año 2016 “ahora la fuente de luz es el títere” en contraste con la concepción de que el títere corresponde a los objetos opacos o translúcidos que interrumpen o interactúan con la luz y cuya interacción se proyecta en una pantalla. Esta frase, de hecho, podría ampliarse aún más, pues el rol del títere como objeto animado y, desde esta nueva concepción, también puede recaer en la pantalla o en el manipulador o titiritero. En La Tabla 2 se resumen las múltiples diferencias entre las formas del teatro de sombras tradicional y estas nuevas opciones del teatro de sombras contemporáneo.

Fuentes de Luz: A continuación, se plantea una serie de fuentes de luz que podrían ser utilizadas en el espectáculo, principalmente para la animación con sombras. Se incluyen también los instrumentos o fuentes de luz para la iluminación general de los espacios escénicos del montaje. Teniendo en cuenta la propuesta de circulación todos los elementos de luz que se utilicen en el espectáculo, así como los implementos para su manipulación y/o control serán tenidos en cuenta como parte de la escenografía-utilería del montaje, así que en ningún caso serán solicitados a los encargados de los espacios, eventos o lugares de presentación.

Por las dinámicas normales del teatro de sombras contemporáneo, varios de estos elementos serán fabricados de forma artesanal¹³ teniendo en cuenta el mayor rigor técnico y de seguridad posible, por lo cual, en muchos casos ni siquiera se trata de instrumentos de luz que puedan conseguirse en el mercado, lo cual suele ser común en el campo del teatro de sombras.

¹³ Esta construcción artesanal se refiere tanto al ensamble de componentes lumínicos, eléctricos y/o electrónicos como a la instalación

Iluminación para Teatro de Sombras:

- Instrumento de luz (“tache”, como se les conoce en países del sur de Suramérica) Bulbo de fuente puntual, tipo proyector, -BiPin- 30Wattios (W), 50W y 100W (12 V, desde 220V), con Dimmer y potenciómetro auxiliar. Conos largos (extendibles) y cortos.
- Luces led dimmerizables de 30W, 50W y 100W, Temperatura de luz fría y cálida drivers y dimmer desde 120V. Conos largos (extendibles) y cortos.
- Luces led RGB dimmerizables de 30W, 50W y 100W, drivers y dimmer desde 120V. Conos largos (extendibles) y cortos.
- Luces led tipo COB tanto de blanco variable como de protocolos Tri, Quad, o Penta Led o tipo RGB, RGBW, RGBA, RGBL, RGBUV, o las demás combinaciones que ofrece el mercado. Control DMX portátil instalado.
- Linternas de alta potencia Led.

Luces tradicionales:

- Luces halógenas de 150, 300, 500 o 1000W led (Si bien, se tienen en cuenta las limitaciones y prohibiciones, para este formato sigue siendo necesario el uso de algunas fuentes halógenas)
- Pares 16 de 50W
- Luces led tipo wash, cree y cob
- Seguidores (50W y 100W Led)
- Mini Elipsoidales Led de 20W, 30W o 50W.
- Elipsoidales de construcción casera (1 y 2 lentes, bulbo halógeno o led).

Otras Fuentes de Luz

- Video Beam de 3000 lumens en adelante para proyección frontal
- Video beam de 500 a 2500 lumens para retroproyección
- Proyector de diapositivas para retroproyección y técnicas especiales
- Proyector de opacos
- Fuentes de luz laser y otras
- Luces de neón

Objetos lumínicos, lentes y filtros: En adición a las fuentes de luz, se mencionan otros tipos de elementos que podrían ser utilizados como objetos para la interacción con las superficies

de proyección y que generan diversos efectos, en este caso se trata de objetos que emiten luz propia o funcionan se convierten en objetos lumínicos a partir de la interacción con la fuente de luz primaria. Entre estos objetos pueden mencionarse:

- Fuego controlado
- Lámparas eléctricas, de combustible y de dispersión por gas.
- Dispositivos electrónicos.
- Filtros y gelatinas para luces halógenas y luces led.
- Prismas
- Lentes y Espejos diversos
- Materiales translúcidos
- Recipientes translúcidos y Líquidos
- “Gobos”, objetos y Micromarionetas para trabajo con retroproyecciones.

Objetos, siluetas y Marionetas: Se menciona a continuación algunos de los posible objetos y elementos susceptibles de ser animados o manipulados para el trabajo de sombras.

- Calados en madera (Ambientes, marionetas y objetos)
- Calados en cartón
- Marionetas de papel para sombras
- Marionetas para sombras en vinilos, maderas, cuero, papiro, polímeros, vinilos/acrílicos y otros materiales semirrígidos (técnicas tradicionales y técnicas con materiales contemporáneos).
- Máscaras.
- Objetos diversos
- Tejidos
- Telas y textiles
- Vestuarios
- Utilerías para teatro de sombras y para escenas frontales

Otros Objetos:

- Marionetas y títeres tradicionales
- Vestuarios
- Instrumentos musicales indígenas

- Tejidos y otros objetos propios de las culturas indígenas incluidas
- Utilerías y escenografías para el desarrollo de escenas frente a las pantallas.

3.2.2.3 Propuesta escenográfica

Como se aprecia en la tabla 1, en el teatro de sombras la superficie de proyección constituye uno de los elementos esenciales desde el punto de vista funcional. Adicionalmente, con las múltiples posibilidades que supone la exploración del teatro de sombras contemporáneo, esta importancia asume nuevos niveles y permite convertir a la misma pantalla en un portador de sentido. Esta consideración se tiene en cuenta para la propuesta de que las pantallas sean móviles y permitan nuevas configuraciones espaciales que guarden concordancia con las cosmogonías y mitos de origen que tomen lugar como parte del montaje. Además, como parte de la estrategia estético-estilística se ha planteado que el montaje permita presentar varias de las técnicas y posibilidades del teatro de sombras tradicional y contemporáneo, lo que justifica una necesidad de escenario dinámico y de un uso amplio de las posibilidades de las pantallas como escenografía y como utilería manual (Para el caso de pantallas plegables tipo reflectores-difusores flex).

En congruencia con la propuesta de mantener un montaje que pueda circular de forma ágil y que no se presente dificultades al realizar exigencias a las salas o espacios donde vaya a realizarse la función, se plantea una propuesta escenográfica dinámica y que sea fácilmente transportable.

Se propone un escenario básico que será construido a partir de un arreglo de pantallas móviles que evoque un rancho o casa wayuu. Las pantallas móviles funcionarán como superficies a manera de muros del rancho, pero que podrán ser desplazados con facilidad dentro del escenario permitiendo nuevas opciones escenográficas. Un mínimo de tres pantallas será suficiente para lograr esta evocación. Para asegurar la facilidad de desplazamiento de las pantallas estas serán completamente desarmables. Existen opciones en el mercado de soportes de pantallas desarmables, pero de ser necesario también pueden construirse de forma directa de manera que correspondan a las necesidades técnicas y estéticas precisas del proyecto. Adicionalmente podrán usarse pantallas manuales o de utilería construidos con la lógica de los reflectores (difusores) *flex* de fotografía.

No se utilizará ninguna estructura ni elemento escenográfico adicional. En cuanto a los fondos y laterales de los escenarios se preferirán fondos oscuros y no será necesaria la exigencia de ningún tipo de arreglo especial de telonería. Como parte de la dotación base de circulación del montaje se incluirán telas negras livianas para los casos en los que los espacios no cuenten con fondos adecuados, sin embargo, salvo casos excepcionales, se considera que por la oscuridad (esa sí necesaria para la representación), el *background* de los escenarios no será problemático. En el caso de proyecciones de sombras frontales serán utilizadas las mismas pantallas.

3.2.2.4 Pantalla(s): consideraciones técnicas y semióticas.

Como se aprecia en la tabla 1, en el teatro de sombras la superficie de proyección constituye uno de los elementos esenciales desde el punto de vista funcional. Adicionalmente, con las múltiples posibilidades que supone la exploración del teatro de sombras contemporáneo, esta importancia asume nuevos niveles y permite convertir a la misma pantalla en un portador de sentido. Esta consideración se tiene en cuenta para la propuesta de que las pantallas sean móviles y permitan nuevas configuraciones espaciales que guarden concordancia con las cosmogonías y mitos de origen que tomen lugar como parte del montaje. Además, como parte de la estrategia estético-estilística se ha planteado que el montaje permita presentar varias de las técnicas y posibilidades del teatro de sombras tradicional y contemporáneo, lo que justifica una necesidad de escenario dinámico y de un uso amplio de las posibilidades de las pantallas como escenografía y como utilería manual (Para el caso de pantallas plegables tipo reflectores-difusores flex).

A nivel técnico, en términos generales, existen 3 posibilidades de material: textiles en general, textiles especiales para retroproyección y papel, en todos los casos de color blanco o gris. La primera opción, de uso extendido y válido en el teatro de sombras plantea, una dificultad: la mayoría de las telas y textiles permiten que las fuentes de luz sean visibles como puntos o zonas de mayor luminosidad y en ciertas ocasiones dan lugar al efecto de veladura (algunas telas terminan comportándose como materiales semitransparentes y no solo translúcidos). En varias configuraciones o estilos esto no supone ningún problema, pues es posible ocultar la fuente de luz de la visión del espectador, se aprovecha la visión de la fuente de luz o la semitransparencia, o se asume como un mal menor este detalle. Tanto la segunda como la

tercera opción permiten corregir esta dificultad pues su fábrica de alguna manera polariza y distribuye la luz sobre su superficie de manera que esta no traspasa, impidiendo que sea visible la zona puntual de emisión de luz y evitando el efecto de veladura¹⁴.

Pantallas propuestas:

Pantallas móviles que hacen parte de la escenografía.

- 1 pantalla rectangular móvil y desarmable de 4,5m (ancho) x 3m(altura). Textil especial para retroproyecciones o papel
- 1 Pantalla móvil trapezoidal o pentagonal de 2m x 4m de alto (triángulo o cuadrilátero superior de 1m de altura) Textil especial para retroproyecciones o papel
- 1 pantallas móvil rectangular de 2m x 3m. Tela translúcida con eventual semitransparencia para generación de efecto veladura.

Pantallas plegables que hacen parte de la utilería (los(as) intérpretes las pueden manipular y ocultar de forma sencilla)

- 1 a 2 pantallas plegables de textil especial para retroproyección o de tela translúcida. Sistema similar al de los reflectores-difusores *flex* de fotografía y cine.

3.2.2.5 Actuación (Categorías o Modalidades Actorales)

Con base a la propuesta de Jean-Frédéric Chevallier (2012) quien define unas “modalidades actorales o maneras de estar presente” en la interpretación actoral contemporánea, a saber: *cuerpo coreográfico o coreografiado, cuerpo cotidiano, cuerpo lúdico, cuerpo disonante, cuerpo aminorado, cuerpo singular y cuerpo sobrecodificado* (Chevallier, 2012. p. 2-11) se plantea el uso de esta misma caracterización o definición de “modalidad” o “categoría” para designar diferentes formas de actuación. El mismo autor cita a Gilles Deleuze para definir que el actor es también un “operador” (Chevallier, 2012. p. 2), definición que resulta particularmente útil en el espectáculo *Wale 'Kerü* en el que los(as) intérpretes deberán

¹⁴ Este efecto, por supuesto, también permite posibilidades poéticas y técnicas que pueden ser aprovechadas y suelen usarse en el teatro de sombras contemporáneo. Para el proyecto de montaje no se excluirá directamente la posibilidad de utilizarlo, bien sea en alguna de las pantallas móviles o en una pantalla plegable y manual.

cumplir roles de actuación -en diferentes categorías o modalidades- y manipulación u “operación” de la escena.

El uso de la calidad de modalidades o categorías, sin embargo, no se ceñirá a la clasificación de Chevallier, sino que se clasifican formas más “tradicionales” de estar en el escenario y asumir la interpretación de acuerdo a criterios relacionados tanto con las modalidades de actuación de los géneros, como de los tipos de interacción con la palabra, los recursos-misiones técnicas de los actores, la relación de compromiso o desentendimiento de la “verdad escénica” y el carácter ritual que puede adquirir por momentos el montaje.

Se ha mencionado que la estrategia estético-estilística plantea una diversidad de momentos estéticos, a partir de estilos diversos de aprovechamiento del teatro de sombras y los recursos escénicos. Por lo tanto, los actores-manipuladores (operadores, al decir de Deleuze) deberán entonces abordar diversas categorías o modalidades tanto de actuación y de animación-caracterización de marionetas u objetos de sombras. Estas modalidades o categorías comprenden:

Narración Oral

Esta propuesta se valdrá de elementos de la narración oral, en este caso a través de la interacción de 2 tejedoras Wayuu que irán conduciendo el tramado de historias, desde su conversación, pero con intervenciones de otros personajes cotidianos dentro de sus pueblos indígenas, o fantásticos, que también toman el rol de narradores y conductores de la narrativa del espectáculo. Al uso de técnicas de la narración oral y la juglaría, se suma el hecho de que el espectáculo se basa precisamente en la tradición oral de los pueblos indígenas.

Naturalismo y realismo mágico

En ocasiones los personajes obedecerán a códigos naturalistas de la cotidianidad indígena actual o histórica recordando que se tiene acceso a la realidad de los pueblos indígenas Wayúu actuales. Debe hacerse énfasis en que el montaje, al configurarse dentro del campo del Teatro de Sombras Contemporáneo contará con la aparición de actores y actrices por fuera de la dinámica de la proyección de sombras. Este contraste de actuación y animación también permite, al final, provocar divergencias entre los momentos naturalistas del montaje y la narración, y los espacios fantásticos y mitológicos presentados a partir del lenguaje del teatro de sombras. Esto es, el hecho de que por momentos se reproducirán escenas fantásticas

desde las mitologías no impide retratar de forma naturalista a personajes indígenas dentro de su cotidianidad. Al final, la suma del naturalismo y la fantasía plantea una ecuación que se acerca a la de un tipo del realismo mágico en la que puede inscribirse al mundo indígena y su experiencia mágica con la realidad.¹⁵

Personajes fantásticos

Teniendo en cuenta que se compartirán mitos de origen, varias situaciones y personajes están relacionados con situaciones mágicas, místicas y extracotidianas, así que estarán presentes este tipo de personajes y caracterizaciones. Esta categoría o modalidad de actuación y operación tendrá cabida tanto en la manipulación y animación de las sombras como en el plano actoral.

Clown y Bufón Sagrado

Uno de los elementos a estudiar es el de la figura del payaso o clown sagrado. Se conocen este tipo de personajes en las mitologías indígenas del norte de América, sin embargo, también están presentes en Suramérica. Precisamente en la cultura Wayúu del norte de Colombia algunas veces los Dioses y las entidades fantásticas asumen actitudes asociables al clown y al bufón. No sobra recordar, sin embargo, que estas formas del clown o bufón sagrado presentan grandes diferencias respecto a las también contrastantes modalidades actorales del clown y el bufón.

3.2.2.6 Vestuarios, Maquillajes y otros elementos

De acuerdo a la propuesta dramatúrgica 2 personajes Wayúu conducen el hilo narrativo del montaje. Por esta razón los vestuarios y maquillajes de los(as) intérpretes-manipuladores mantendrán conexión con esta etnia indígena del norte de Colombia. De igual manera el maquillaje, accesorios y eventuales utilerías para la escena mantendrán relación con esta

¹⁵ Al respecto vale la pena dejar abierta la discusión sobre el contraste entre dos posibilidades del realismo mágico. Una, normalmente atribuida a Latinoamérica en la que, dentro del plano literario, la cotidianidad y la fantasía se confunden y permiten metaforizar de alguna manera la vida y los fenómenos cotidianos y poéticos. La otra, también literaria, se basa en el retrato de cotidianidades que realmente están determinada por un límite difuminado entre lo natural y lo fantástico, como ocurre en aldeas africanas, la ruralidad japonesa y, precisamente, algunas comunidades indígenas, todas estas retratadas por escritores considerados dentro del realismo mágico, pero sobre los que valdría la pena definir estas diferencias.

cultura. Todos los demás objetos y elementos relacionados con el trabajo de teatro de sombras fueron descritos anteriormente.

Aunque se contará con 3 intérpretes-operadores en escena, por lo menos uno(o) de ellos(as) únicamente cumplirá el rol de manipulador de luz y sombras, así que en su caso contará con un vestuario básico de color negro o gris que le permita el mejor desempeño en la manipulación.

No obstante, se recuerda que los cuerpos de los *performer* hacen parte de los objetos que posiblemente interactúen con la luz, así que para los tres manipuladores será necesario que se tengan facilidades de cambios de vestuario en los caso en los que sea necesario, partiendo de la base de vestuarios tipo body, leotardo o *unitardo*¹⁶ a partir de los cuales pueda aprovecharse el trabajo corporal, con los eventuales complementos de vestuarios y accesorios necesarios para el desempeño poético e interpretativo entre la fuente de luz y la superficie de proyección.

3.2.2.7. Músicas y ambientes sonoros

Teniendo en cuenta la capacidad de circulación del montaje no se realizaría la música en vivo, aunque se realizará e incluirá música original creada y grabada expresamente para el montaje que será reproducida en dispositivos adecuados y prácticos. Además de la música se incluirán foleys y apoyos sonoros ambientales pregrabados. Otras interacciones musicales y sonoras serán ejecutadas en vivo y de forma orgánica por los actores-manipuladores. Se incluye la posibilidad de cantos y eventual interpretación de instrumentos, sin embargo, y a pesar de la posible destreza musical de los(as) intérpretes no se planteará una responsabilidad musical y sonora considerable. Esta decisión puede parecer inapropiada, pues la organicidad de la musicalidad y sonoridad en vivo resultaría más congruente con la temática del montaje. La razón para optar por este camino se justifica en el nivel de concentración y precisión que

¹⁶ Término no incluido en el Diccionario de la RAE. Mientras una de las acepciones de leotardo es “Prenda de vestir de tejido fino y elástico que cubre el tronco y las piernas y se ajusta y adapta perfectamente al cuerpo; es utilizada por deportistas, bailarines o acróbatas”, coloquialmente suele atribuirse a *unitardo* esta definición, y a leotardo una prenda similar pero que no cubre las piernas, tal cual el significado de body: “Prenda femenina de una sola pieza, elástica y ajustada, que cubre el tronco y que generalmente se abrocha en la entrepierna”

implican varias de las técnicas del teatro de sombras. Como se justificará más adelante, una de las variables esenciales para la viabilidad y sostenibilidad del proyecto descansa en que el menor número de personas lo haga posible, por supuesto, sin afectar las necesidades de la estrategia estético-estilística del montaje y de los requerimientos de gestión del proyecto.

3.3. Propuesta de gestión del proyecto de montaje

En esta etapa, conviene definir el sentido de proyecto y gestión de proyectos asumida para el desarrollo de este TFM, así como los alcances del proyecto de montaje. De acuerdo con el Project Management Institute (PMI) (2008), un proyecto “es un esfuerzo [e inversión] temporal emprendido para crear un producto, servicio o resultado”. Por su parte, de acuerdo también al PMI (2013) la gestión de proyectos “es la aplicación de conocimientos, habilidades, herramientas y técnicas a las actividades del proyecto con el fin de satisfacer sus necesidades”. Adicionalmente la norma ISO 10006, define que el manejo o gestión de un proyecto del proyecto “incluye la planificación, organización, supervisión y control de todos los aspectos del proyecto en un proceso continuo para lograr sus objetivos”. (Terribili, Bartoleto & Betancor, 2015. p.5).

Para este caso de estudio y esta etapa del TFM el proyecto de montaje se refiere a los esfuerzos e inversiones temporales para la creación y circulación de la obra “*Wale 'Kerü. La Araña que tejió al Mundo*” y la gestión del proyecto debe incluir esas etapas de planificación, organización, supervisión y control.

Con base en los trabajos de María Soledad Rojo Barría y Luis Alvarado Acuña (2007), y de Miguel Ángel Pérez Martín (2002), serán definidas una serie de actividades que no necesariamente se corresponden con las etapas planteadas en sus trabajos, pero que mantienen la lógica expuesta sobre las etapas de un proyecto escénico a la luz de las metodologías de gestión de proyectos y las definiciones mencionadas. Se tiene en cuenta que el de este TFM corresponde a un proyecto general de intervención, nutrido por la investigación sobre experiencias históricas y actuales del teatro de sombras y a un subsiguiente proyecto de montaje enfocado a la producción y explotación-circulación de un montaje. Se hace esta aclaración de acuerdo al llamado de atención sobre los diversos

segmentos de actividad de los proyectos escénicos consignada en el texto *Manual de Proyectos Escénicos* (Pérez, 2002).

A continuación, se delimita un escenario de gestión que toma en cuenta dinámicas particulares de creación y circulación muy extendidas en Latinoamérica. La propuesta de delimitar el proyecto de gestión del montaje alrededor de esta práctica es que el TFM sirva como presentación académica de una práctica común y a partir de la cual se da la creación y circulación de una buena cantidad de montajes teatrales en la región, sin que eso signifique que no ocurra en Europa, África y otros continentes.

3.3.1. Análisis y propuesta de gestión desde un modelo particular de creación y circulación

Como se mencionó en otro apartado de este documento, existe la intención de que el proyecto de montaje planteado en este TFM de intervención sea llevado a cabo por el grupo de teatro al que pertenece el autor.¹⁷ Sin embargo el objetivo académico del trabajo está determinado por la intención de presentar ejercicio de creación que da cuenta de procesos estéticos (teatro de sombras contemporáneo), y procesos particulares de gestión y circulación relativamente sostenibles que se dan de forma extendida en Latinoamérica.

El modelo por presentar es el de un grupo escénico y de gestión constituido por pocas personas (entre 2 y 5 personas como máximo) entre las cuales se divide la realización de la mayor cantidad de actividades inherentes al proyecto de montaje y circulación-explotación de un producto escénico. Además, el montaje escénico resultado del proyecto de montaje, en esta modalidad, se distingue por plantear requerimientos sencillos tanto para el grupo creador como para las organizaciones o espacios receptores lo que asegura una fácil circulación. No se tendrá en cuenta la práctica, también extendida, de trabajos unipersonales en los que únicamente intervino y circula una persona.

¹⁷ El autor se ha desempeñado como dramaturgo, actor y director de algunos montajes teatrales de la Corporación Teatro Bitácoras de La Ceja, Antioquia, Colombia, así como gestor de recursos para los proyectos de esta corporación artística. La corporación lidera proyectos de creación, formación, investigación, circulación y proyección de otros grupos del país y otros países y pertenece a redes nacionales y regionales de teatro. Si bien su trabajo escénico principal no se relaciona con los títeres ni el teatro de sombras ha realizado montajes que involucran estas técnicas y lenguajes.

Este modelo se encuentra muy extendido en Latinoamérica y ha permitido una circulación e intercambio permanente entre varios países, así como la circulación de espectáculos a escala nacional, regional e incluso local. Estos proyectos son emprendidos por grupos, compañías, o segmentos de grupo -integrantes de un grupo que deciden emprender un proyecto por sí solos, normalmente como parte del proyecto grupal-. Al respecto, y como un tema de discusión entre el sector teatral colombiano, se delimitan los alcances de estos conceptos.

Se denominará aquí grupo de teatro a la reunión de teatristas cuyo objetivo es la creación de un proyecto teatral a largo plazo, normalmente en la búsqueda de varios montajes y un eventual estética o estilo propio. Los grupos suelen poseer una sede propia, bien sea una sala de exhibición o un laboratorio de creación, pero no se trata de una característica determinante. Además de la creación, los grupos definen en su interior dinámicas de investigación, creación y experimentación y buscan incidir en varias actividades de la escala de valor de la gestión teatral. Aunque en Colombia existe una suerte de nostalgia por la permanencia de los grupos, alimentada por la cantidad de grupos representativos en la historia teatral del país, muchos de los cuales aún están vigentes (Teatro La Candelaria, Teatro Matacandelas, Teatro Libre, entre otros), se trata de una nostalgia en parte injustificada, pues en las ciudades, pueblos e incluso zonas rurales existen grupos vigentes, muchos con más de 30 y hasta más de 50 años de trayectoria, sin que deje de darse de forma relativamente permanente la aparición de nuevos grupos.

Por su parte, las compañías de teatro obedecen aquí a estructuras conformadas por un pequeño grupo artístico, técnico o comercial que convoca actores y técnicos para determinados proyectos, sin una permanencia o proyección de futuro. La posible nostalgia de algunos creadores acerca de la dinámica de los grupos puede obedecer al auge relativamente nuevo de este tipo de estructuras, las cuales, sin embargo, también hacen un aporte significativo a la dinámica teatral permanente. Además de proyectos estrictamente artísticos, con objetivos estéticos, técnicos y filosóficos definidos por una motivación poética, las compañías suelen realizar con mayor frecuencia proyectos de un denominado teatro empresarial, pedagógico o *BTL (Below the Line)*, si bien los grupos también las realizan.

A medio camino entre las dos opciones anteriores se habla de grupos de teatro que acostumbran a invitar de forma no permanente a actores, técnicos y otras profesiones en determinados proyectos creativos, manteniendo un grupo base o grupo de planta.

Adicionalmente, existen grupos que generan a su interior subgrupos o proyectos especiales de montaje que solo involucran a algunos de sus integrantes. En este último caso esos proyectos guardan relación con los propósitos estéticos sociales o comerciales del grupo.¹⁸

El modelo particular de creación y circulación extendido en la región y sobre el cual se desarrolla el ejercicio de este TFM tiene las siguientes características:

-Proyectos ejecutados (desde la fase de ideación hasta su circulación – explotación) por grupos de entre 2 y 5 personas como máximo. Esto independientemente de que se trate de grupos, de una reunión de algunos integrantes de un grupo que posee un número mayor de miembros, o de una compañía que crea un proyecto con una meta de permanencia de por lo menos un año en circulación.

-Proyectos en los que los participantes o integrantes deben resolver las actividades estéticas (creativas, investigativas y de producción técnica y estética) así como de gestión (administrativas, prospectivas, de comunicación y marketing, y de producción desde el punto de vista económico y administrativo). Por el número reducido de integrantes esto significa una carga de trabajo exigente y una preparación ecléctica que no siempre ostentan los integrantes, así que se asume, en muchos casos, de forma intuitiva. Esta dinámica ha respondido a las dificultades de financiación comunes a la mayoría de los proyectos artísticos colombianos y en gran parte de Latinoamérica. Como ejemplo de un fenómeno de interés, la profesión (o práctica empírica) de la gestión cultural en la región suele ser asumida por los artistas de las diversas manifestaciones como forma de suplir las necesidades, más allá del arte y la cultura, implícitas en un proyecto o iniciativa cultural.

-Proyectos que no dependan de exigencias técnicas y logísticas limitantes. Esto es, proyectos que permitan una fácil circulación. Esta condición se cumple cuando, precisamente, el número de personas involucradas es bajo, cuando las necesidades técnicas y logísticas son sencillas y pueden ser asumidas por la mayor cantidad de espacios y organizaciones, y cuando los

¹⁸ Una clasificación más amplia puede encontrarse en el Diccionario Akal de Teatro de Manuel Gómez García (1998). Allí toda la clasificación surge desde el término compañía (un grupo, desde este punto de vista, sería unacompañía estable). Entre los tipos de agrupaciones de teatro o compañías son de interés: Compañía estable, Compañía fija, Compañía nacional, Compañía de aficionados, Compañía de teatro escolar, Compañía de teatro universitario, Compañía ambulante, Compañía comercial. (Gómez, 1997. P.206-207)

implementos o recursos especiales propios del estilo, técnica, lenguaje o apuesta escénica son proveídos por el grupo o compañía que circula.

-Una de las variables determinantes para la sostenibilidad de los proyectos es su circulación y/o constante proyección. Así, estos proyectos se diseñan para circular y ser proyectados con la mayor cantidad de funciones. Aquí también se hace esencial la facilidad técnica del montaje (no solo a nivel de recursos técnicos, sino del esfuerzo físico del montaje y el espectáculo). En la gran mayoría de ocasiones estos proyectos poseen un carácter deambulante, pues su objetivo es visitar la mayor cantidad de espacios.

-Tanto la recuperación de los costos y gastos de montaje, como la permanencia del espectáculo dependen de 3 variables determinantes: la facilidad de circulación, la asequibilidad en precios y logística del espectáculo por parte de los espacios receptores y, por supuesto, la calidad del montaje. Adicional a estas variables la pertenencia o la generación de una red, circuito o plataforma de circulación, a la escala proyectada (local, regional, nacional o internacional) y un plan de posicionamiento y mercadeo en esa escala también se convierten en apoyos complementarios que fortalecen esa sostenibilidad.

-En cuanto a los tipos de escenarios, muchos de estos proyectos están concebidos para la mayor diversidad posible de escenarios. Varios pueden presentarse indistintamente en espacios abiertos y cerrados (con el cuidado que esto representa desde la etapa de concepción, la puesta en escena y la exhibición). Sin embargo, lo más común es que se planteen como espectáculos bien para espacios cerrados, bien para espacios abiertos, o para espacios no convencionales con algunas características mínimas, lo menos limitantes posibles.

Estas variables: bajo número de integrantes, versatilidad de los participantes, facilidad de circulación, carácter deambulante y adaptabilidad desembocan en una variable final que define estos montajes desde la viabilidad y sostenibilidad: bajos costos, en relación a espectáculos de mayor dificultad, que permiten realizar un mayor número de funciones en un campo de acción amplio.

Hasta finales de 2019 en Colombia era común tanto la presencia y circulación de grupos o montajes nacionales con estas características, como una dinámica permanente de recepción de agrupaciones, principalmente argentinas, que circulan por el territorio y los varios espacios y eventos en todos los ámbitos territoriales. Además de los grupos argentinos se da la

circulación de grupos mexicanos, chilenos, ecuatorianos, peruanos, brasileños y españoles, y en menor medida otros países suramericanos y centroamericanos, grupos norteamericanos y grupos europeos y africanos. La dinámica de salas independientes, la diversidad de festivales de teatro o con presencia de teatro, y la presencia de escenarios de artes escénicas de todo tipo a lo largo del país hacen generar condiciones favorables para la circulación de estos formatos. Queda por ver si estas formas de circulación recobrarán su vigencia en el momento de la superación definitiva de la emergencia por Covid-19, aunque, hacia finales de 2021, nuevamente fue común la programación de grupos extranjeros de estas modalidades.

En adelante la propuesta de gestión del montaje *Wale 'Kerü. La Araña que tejió al mundo*, se ubicará en la lógica de un formato de agrupación y montaje con estas características.

3.3.2. Elementos de gestión del montaje *Wale 'Kerü. La Araña que tejió al mundo*

Con base en el trabajo de Pérez (2002) y en dos trabajos de Rojo y Alvarado (2007) se sintetizan en las siguientes tablas los elementos del montaje que ya fueron presentados como parte del desarrollo de las estrategias estético-estilísticas y los elementos estéticos y técnicos del montaje. Adicionalmente se anticipan otros elementos de la gestión del montaje que serán desarrollados en detalle posteriormente. Por supuesto, debido a que el TFM únicamente desarrolla el ciclo de actividades hasta una aproximación al proyecto definitivo, las actividades posteriores corresponden a la proyección de actividades desde ese punto son presentadas como una proyección del documento definitivo del proyecto, valga la redundancia.

Tabla 5. Descripción de fases de la idea a la realidad. Ciclo de Actividades¹⁹

De la idea a la circulación del montaje <i>Wale 'Kerü. La Araña que tejió al mundo</i> Ciclo de Actividades		
Actividad	Acciones emprendidas o propuesta de acción (Escenario general)	Acciones emprendidas o propuesta de acción (Escenario de montaje -se definen unas condiciones específicas con fines académicos del TFM)
Punto de Partida	Grupo, organización, colectivo o persona que liderará o emprenderá el	Grupo teatral de 4 personas. Sin recursos iniciales excepto por un espacio propio de creación y recursos técnicos de sonido e iluminación básicos para el proceso

¹⁹ Elaboración propia a partir de la propuesta metodológica del libro *Gestión de Proyecto Escénicos* (Pérez, 202. p. 61-85)

	proyecto escénico. Recursos y condiciones iniciales. Contextos y antecedentes.	creativo preliminar. Grupo ubicado en un municipio colombiano. Grupo o equipo con antecedentes de creación y desarrollo de proyectos similares.
Idea del Proyecto	Delimitación de objetivos, condiciones y alcances del proyecto.	Montaje de teatro de sombras (combinación de formatos tradicionales y formatos contemporáneos). Temática indígena: Mitos de Creación y Mitos de Origen de la tradición oral de pueblos indígenas colombianos. Se busca compartir los asombros del teatro de sombras y la tradición oral indígena. Creación de un proyecto de fácil circulación. Proyección a un público a partir de los 8 años y a una circulación nacional.
Estudios preliminares	Primera aproximación a la viabilidad del proyecto desde fuentes secundarias y reconocimiento de capacidades internas. Análisis preliminar de recursos económicos, estéticos, técnicos y logísticos necesarios.	Reconocimiento aproximado de los escenarios de circulación del país (salas independientes y teatros de ciudades, municipios y zonas rurales. Eventos y programación teatral en el país). Evaluación inicial de capacidades y conocimientos artísticos, técnicos, administrativos y, en general, de gestión para el desarrollo del proyecto. Análisis preliminar de necesidades y sondeo del potencial de adquisición de recursos tecnológicos necesarios.
Escenarios de Viabilidad	Estudio de fuentes primarias de información y/o levantamiento o elaboración de información precisa. Análisis de capacidades internas. Análisis del contexto y los escenarios de gestión de los recursos necesarios para el desarrollo del proyecto. Proyección del retorno de la inversión de recursos y esfuerzos.	Estado del arte del teatro de sombras y sondeo del conocimiento y capacidades de creación desde el punto de vista técnico. Recolección de datos sobre escenarios de circulación en el país desde el punto de vista de: 1. presencia de salas, teatros y auditorios, sus condiciones, potenciales y limitaciones. 2. Eventos en general con potencial de recepción del montaje. Proyección preliminar de costos y gastos. Identificación de fuentes de financiación y estudio de las condiciones económicas del sector (pagos promedio por caché o por participación sobre la boletería). Vigencia del modelo de creación y circulación propuesto posterior a la emergencia por Covid-19.
Proyecto definitivo	Delimitación de objetivos y metas y de los contextos de acción. Planificación de las fases de implementación del proyecto. Planteamiento de presupuestos y cronogramas. Ubicación de las fuentes de financiación y recuperación de	Se definen los objetivos estéticos, sociales y económicos del proyecto (se mantienen los de la idea preliminar). Se enumeran las fases de implementación del proyecto (preproducción, producción y circulación-explotación). Se proyecta un presupuesto y un cronograma de desarrollo del proyecto (ajustado a condiciones del mercado y la economía colombiana). Se plantean las alternativas para la financiación y recuperación de la inversión a la luz del contexto nacional (Recursos iniciales: recursos propios, ventas anticipadas, micromecenazgo y créditos. Recuperación de inversión:

	inversiones. Designación de responsables de las diferentes etapas. Diseño de los mecanismos de seguimiento y evaluación.	Fuente principal -depende directamente de las acciones del equipo-: venta de funciones e ingresos por boletería: Fuentes secundarias -dependen del éxito eventual en otras gestiones ante tercero-: fondos concursables, convocatorias, premios, patrocinios públicos, privados y mixtos). Se distribuyen las actividades estéticas, técnicas, administrativas y de gestión del proyecto (3 actores-manipuladores y 1 director-técnico. 1 director general del proyecto y 3 personas en las que se dividen otras actividades administrativas y de comunicación). Se diseña un mecanismo de seguimiento y control de actividades (Instrumentos digitales o análogos de seguimiento, reuniones periódicas de equipo). Se describen criterios de evaluación al interior del equipo de trabajo de acuerdo a sus actividades, y de evaluación respecto de variables externas (aceptación, retorno económico, circulación, escenarios de proyección)
Ejecución del Proyecto	Preproducción, producción, exhibición y circulación.	Se definen las diferentes fases de ejecución del proyecto. Se desarrolla el montaje simultáneamente con el desarrollo del plan económico y el plan de comunicación y mercadeo para la circulación. Se mantiene una dinámica permanente de control, seguimiento y evaluación durante las fases de ejecución del proyecto de montaje y circulación.
Gerencia-Administración del proyecto por parte de los gestores - Evaluación interna	Estrategias de seguimiento y control de las actividades. Procedimientos de evaluación interna y mecanismos de corrección y/o reestructuración en casos necesarios	Se construyen instrumentos de control, seguimiento y evaluación, así como una agenda periódica de reuniones de equipo para la evaluación interna (indicadores de desempeño como equipo). Se definen mecanismos de comunicación interna para la administración del proyecto. (El trabajo conjunto permanente favorece esta actividad). Se definen protocolos internos para la resolución de dificultades por causas internas o externas en el desarrollo de las actividades.
Evaluación final del proyecto.	Evaluación del cumplimiento de los objetivos y las metas. Balance de resultados e impacto a nivel estético, social y económico.	Análisis cualitativo del cumplimiento de los objetivos y metas planteadas en el proyecto. Definición de Indicadores de resultado y análisis cuantitativos, en la medida de lo posible, del cumplimiento de metas y objetivos. Creación de instrumentos de percepción y/o satisfacción por parte de los clientes y espectadores. Medición cualitativa y cuantitativa de la imagen y percepción externa del montaje y del equipo creador. Análisis de las condiciones favorabilidad para la continuidad del proyecto (Continuidad de la circulación nacional, incursión en la circulación internacional, creación de nuevos proyectos creativos relacionados)

3.3.2.1. Ficha técnica o instrumento síntesis del proyecto de montaje y circulación.

Se consigna a continuación una síntesis de las principales características del proyecto, el equipo de trabajo y las condiciones de gestión.

Tabla 6. Ficha Sintética del Proyecto de Montaje.

<i>Wale 'Kerü. La Araña que Tejió al Mundo</i>
Descripción sintética: Montaje y circulación nacional de un espectáculo de teatro de sombras dirigido a poblaciones urbanas y rurales principalmente a partir de los 4 años. El Montaje se crea alrededor de los mitos de creación y mitos de origen de las culturas indígenas vigentes y desaparecidas de Colombia.
Equipo de trabajo y roles: 4 integrantes de un grupo o compañía de teatro entre quienes se realizarán todas las tareas creativas, administrativas y de gestión para el desarrollo, producción, exhibición-circulación, comunicación-mercadeo y sostenibilidad del proyecto.
Elementos particulares del proyecto: Formato de teatro de sombras (uso de formas de teatro de sombras tradicional y de teatro de sombras contemporáneo). Montaje a cargo de un grupo de pocos integrantes y con facilidades de circulación.
<p>Objetivos del proyecto de montaje.</p> <p>Objetivo General. Producir un espectáculo teatral sobre los mitos de origen de pueblos indígenas colombianos a partir de las posibilidades del teatro de sombras contemporáneo teniendo en cuenta el uso de tecnologías y herramientas técnicas que permitan condiciones de circulación adecuadas a las dinámicas de las salas de teatro colombianas y sus diversas configuraciones.</p> <p>Objetivos Específicos</p> <ul style="list-style-type: none"> -Planificar y ejecutar procesos creativos del montaje. - Diseñar y adquirir o construir un adecuado equipamiento de teatro de sombras que no genere limitaciones técnicas en los espacios de circulación colombianos. - Elaborar un plan de comunicaciones del espectáculo para lograr su posicionamiento. - Definir un plan de circulación de la obra a escala nacional.
<p>METAS. (Definición de acciones o actividades cuantificables y en un tiempo determinado de los objetivos).</p> <ul style="list-style-type: none"> -1 montaje de teatro de sombras producido en un tiempo de 4 a 5 meses -1 plan de comunicación y posicionamiento del espectáculo con etapas de expectativa y de promoción del desarrollo de las etapas de circulación -1 plan de circulación que contemple una temporada de estreno y un plan de circulación a 1 año -15 funciones como mínimo en la temporada de estreno y 35 funciones adicionales durante el primer año de circulación.

Objetivos del montaje

Núcleo de Convicción Dramática

Presentar en escena cómo los pueblos originarios elaboraban mitos y leyendas sobre el origen del mundo, de las cosas y de los fenómenos. Compartir con los espectadores cómo esas culturas interactúan con el entorno desde el pensamiento mágico, místico y estético.

Objetivos de la escenificación

Llamar la atención acerca de la riqueza de la tradición oral y cultural de los pueblos y naciones indígenas. Sorprender y asombrar al espectador con las posibilidades técnicas y estéticas del teatro de sombras.

Estrategias estético-estilísticas

Uso del teatro de sombras (Formas tradicionales y formas contemporáneas).

Estructura narrativa construida alrededor de un mito de origen a partir del cual se presentan otros cuatro mitos de origen.

Diversidad de estrategias estético-estilísticas de acuerdo a cada uno de los mitos de origen presentados.

Aprovechamiento de formatos escénico de la narración oral o *cuentería*.

Contrastes en lo relacionado con actuación, escenografías e iluminación entre naturalismo-costumbrismo y fantasía.

Recursos y presupuesto

Costos y gastos asociados al proceso de montaje y producción (Recurso humano, insumos, materiales, herramientas, adquisición o construcción de instrumentos de luz, escenografías, objetos y utilerías, vestuario, maquillaje, otros)

Costos y gastos asociados a los procesos de mercadeo, ventas y posicionamiento (Incluye la programación de funciones)

Costos y gastos asociados a la primera etapa de circulación.

Cronograma de realización y planificación de circulación (Entendiendo el tiempo como un recurso que adicionalmente condiciona otros recursos)

Financiación

Etapas de Montaje: Recursos propios (inversión a riesgo), créditos y eventual acceso a recursos por patrocinio, mecenazgo o convocatorias públicas.

Etapas de circulación: Recuperación de inversión a partir de venta de funciones y de entradas a funciones programadas por la agrupación (**Fuente principal o directa de recuperación**). Recursos eventuales por convocatorias de circulación, reconocimientos, premios y otros.

Estrategias de circulación

Etapas preestreno: Agenda de funciones en espacios propios y en salas y espacios cercanos a la agrupación (Cercanía territorial y relación con otros grupos o instituciones aliadas). Creación de contenidos de expectativa. Postulación en eventos y festivales que permiten estrenos.

Temporada de estreno y etapas iniciales de circulación: Posicionamiento del montaje a partir de la creación de contenidos que dan cuenta del desempeño de la obra. Postulación a eventos y espacios por selección o concurso. Acercamiento a espacios y eventos nacionales a través de los contenidos y desempeño del montaje.

Gerencia del proyecto

Seguimiento y control: Definición de protocolos o instrumentos de control que puedan ser fácilmente seguidos por el equipo creativo.

Evaluación

Evaluación interna: Definición de indicadores de desempeño de fácil seguimiento. Evaluación de cumplimiento de objetivos estéticos del proyecto conforme avanza la producción (con planteamiento de acciones de mejora).

Evaluación externa: Definición de mecanismos de evaluación de percepción de los espectadores.

Evaluación final: Evaluación del cumplimiento de objetivos y metas. Seguimiento de cifras de venta, asistencia y aceptación del montaje. Indicadores de resultado/impacto.

3.3.2.2. Presupuesto

A continuación, se comparte la propuesta de presupuesto total del proyecto. Se plantean los datos en Euros teniendo en cuenta la tendencia a la devaluación del Peso Colombiano en los últimos años bajo el supuesto de que el Euro tendrá un comportamiento más estable. Más allá de esta precisión y teniendo en cuenta que se trata de un ejercicio académico, es importante aclarar que los presupuestos, principalmente en lo relacionado con el recurso humano se calculan con base al Salario Mínimo Mensual (SMM) en Colombia y a una aproximación a tres SMM vigentes para el trabajo profesional. Actualmente el SMM ordinal²⁰ está establecido en \$COP1.000.000, lo que equivale aproximadamente a €225 (1€ = \$COP4.440). Se considerará que el trabajo artístico, técnico y administrativo en este proyecto se remunerará como un trabajo de tipo profesional, para lo cual se puede establecer una base de tres SMM laborales. En todos los demás ítems se tienen en cuenta valores de referencia de la economía colombiana. Lejos de construir un proyecto con base en la autoexplotación, aunque los valores por recurso humano puedan considerarse bajos a la luz de los valores que se reciben en otros países, esta proyección tiene en cuenta una retribución justa, pero ajustada a las dinámicas del país, pues de lo contrario no será posible hablar de escenarios de sostenibilidad alcanzables. Como ejemplo, en la tabla 6 se menciona el promedio destinado al pago por actividades en las salas independientes (\$COP500.000 = €113 aprox.), uno de los valores de referencia para evaluar la viabilidad del proyecto desde cifras regulares del país. Aunque se asumirán pagos un poco mayores en promedios, asumir valores lejanos a los de las dinámicas de espacios y eventos del país no daría cuenta de la realidad. Una comparación con las políticas o dinámicas de pago en los países o territorios del lector puede servir como punto de partida para el reconocimiento de la diversidad de condiciones económicas de nuestras artes.

²⁰ En Colombia se habla de un salario ordinal cuando el empleado se encuentra vinculado y la empresa realiza todos los pagos de seguridad social y parafiscales, al salario integral, por su parte, corresponde a la suma del salario ordinal más los pagos adicionales (Seguridad social, parafiscales, recargos, subsidios y primas legales, etc.). Este salario integral aplica idealmente para contratistas, independientes y *freelancer*. En la mayoría de los casos los artistas reciben sus salarios como contratistas y salvo muy pocas excepciones deben pagar de su asignación laboral la seguridad social, calculada sobre el 29% del 40% de sus pagos mensuales. En este ejercicio se asumirá el pago de la seguridad social por fuera del pago, es decir, asumido por el proyecto y no la persona.

Tabla 7. Presupuesto de producción y montaje²¹

Presupuesto de producción del montaje <i>Wale 'Kerü - La Araña que tejió al mundo</i>	
Se calcula con base a 4 meses de Creación, un equipo de 4 creadores-técnicos-gestores y un montaje autónomo de fácil circulación.	
Recurso Humano para Dirección y Producción	Presupuesto Total
Dirección General y artística	1.000,00 €
Codirección o asistencia de dirección (Objetos y teatro de Sombras) y apoyo en dirección general del proyecto	700,00 €
Dramaturgia y comunicaciones	700,00 €
Coordinación de Producción y gestión de ventas	1.000,00 €
SUBTOTAL DIRECCIÓN	4.400,00 €
Seguridad Social (Según legislación colombiana (29% del 40% del Ingreso total)	510,40 €
TOTAL DIRECCIÓN	4.910,40 €
Escenografía, elementos técnicos, vestuario y objetos para teatro de sombras	
Recursos de iluminación general	600,00 €
Recursos de sonido y otros	400,00 €
Pantallas para retroproyección y otras escenografías móviles y/o plegables.	600,00 €
Taches, Linternas e Instrumentos especiales de Iluminación para Teatro de Sombras	900,00 €
Confección y/o adquisición de Vestuarios	500,00 €
Construcción de marionetas o <i>wayang</i> contemporáneos y otros objetos para teatro de sombras	800,00 €
Diseño y elaboración o adquisición de accesorios y utilerías (Pueblos Indígenas)	500,00 €
TOTAL ESCENOGRAFIA Y VESTUARIO	4.300,00 €
Música	
Arreglos, Composición y Producción de música original (grabación y postproducción)	1.500,00 €
TOTAL MÚSICA	1.500,00 €
Ensayos	
Nóminas 3 Actores o actrices - Operadores (Equivalente a 12 horas de tiempo laboral semanal ¼ de Tiempo)	3*(3.000,00€/4) 2.250,00 €
Nómina Técnico de Luces y Técnico de Sonido (Equivalente a 12 horas de tiempo laboral semanal ¼ de Tiempo)	(3.000,00 €/4) 750,00 €
Seguridad Social (Según legislación colombiana. 29% del 40% de las nóminas, casillas 1 y 2 de este campo)	522,00 €
Alquiler y gastos de espacio de Ensayo (4 meses)	1.000,00 €
Costos de uso de material técnico (Luces, sonido, entre otros), fungibles y otros	500,00 €
SUBTOTAL ENSAYOS	4.500,00 €
TOTAL DIRECCIÓN	5.022,00 €
Gastos Producción y Comunicaciones	
Plan de Comunicaciones	1.000,00 €
Hidratación y Refrigerios para ensayos	500,00 €
Dosieres y otras piezas gráficas	400,00 €
TOTAL GASTO DE PRODUCCION	1.900,00 €
TOTAL PRODUCCION MONTAJE	17,632,4 €

²¹ Elaboración propia. No se tienen en cuenta en este momento las actividades de circulación. Tal presupuesto será presentado posteriormente.

Nótese cómo se propone una combinación de responsabilidades artísticas, técnicas y administrativas o de gestión en los ítems donde se presupuesta recurso humano. Estos ítems suman 4.910,40€ + 3.522,00€ (8.432,40€), es decir que en los costos presupuestados del proyecto poco menos del 50% corresponden al componente de retribución económica al equipo que hace posible el desarrollo del proyecto. En este caso esas responsabilidades, excepto la composición y producción musical pregrabada recaen en las cuatro personas que realizarían el proyecto en su totalidad, y en todas sus facetas.

Este presupuesto total, que asciende a una suma cercana a \$COP78.000.000, incluso aunque pueda parecer precario, es un presupuesto generoso si se compara con los presupuestos con los que los grupos cuentan normalmente para su creación en el país. El hecho de que los ítems que más presupuesto suponen estén representados en el recurso humano ha conducido a prácticas de auto explotación (o de aprovechamiento de algunos líderes del sector). Como cifras de referencia se señala que las becas de creación como máximo entregan cifras cercanas a los 13.000.000 € -en condiciones muy especiales y escasas-, pero en la gran mayoría de los casos en un rango entre 2.200 € y 7.000€. De nuevo, el presupuesto aquí presentado busca un equilibrio entre las condiciones justas, a la luz de la dinámica económica colombiana y las prácticas de producción hacia una viabilidad económica normales en el país. Nótese además que no fueron presupuestadas algunas actividades como el diseño de iluminación, diseño sonoro, diseño del plan de comunicaciones y del plan de gestión y control pues efectivamente serán asumidos por el equipo creativo-administrativo con base al modelo de gestión que se está presentando. Por supuesto, debe hacerse consciencia acerca de cómo se podría estar incurriendo aquí en otra forma de auto explotación.

Una alternativa a esta forma de presentar el presupuesto es la muy saludable práctica de presentar un presupuesto que valore cada una de las actividades asumidas por cada integrante, sin embargo, no deja de ser de interés académico que se muestre cómo en los grupos y compañías, y no solo en el modelo de creación-gestión objeto de este TFM se presenta esta acumulación de roles en pocas personas. Es decir, así como es válida la presentación de un presupuesto de todas y cada una de las variables de manera que se valoren todas las actividades implícitas en un proyecto, puede resultar válido presentar desde la construcción del presupuesto la forma en la que se crea no solo en Colombia, sino en un modelo relativamente extendido.

Sin embargo, esta forma de presentar el presupuesto, lamentablemente, también termina siendo un poco virtual, académica, pues en la realidad es común que no se cumplan esos pagos del recurso humano. De hecho, aunque son cada vez más los grupos y compañías que buscan asegurar salarios a sus actores, las condiciones siguen siendo relativamente precarias si se revisa el panorama general. En unos casos los actores y demás participantes del ecosistema creativa, técnico y administrativo reciben estímulos económicos irregulares o la oferta de un espacio de aprendizaje y creación constante con algunas necesidades básicas aseguradas (habitación u hogar, alimentación, transportes) a cambio de su trabajo comprometido y ecléctico. En otros casos los grupos logran asegurar pagos mensuales o hasta vinculaciones laborales que en pocas ocasiones sobrepasan el salario mínimo de 220 €. Otra de las alternativas es el trabajo *freelance* para el trabajo en compañías o proyectos creativos. Por supuesto existen excepciones en las que por la calidad y/o prestigio de las agrupaciones o por el posicionamiento de tipo comercial-empresarial se generan mejores condiciones laborales o de retribución por el trabajo, principalmente en las grandes ciudades. Caso aparte es el de actores, técnicos, directores y gestores del teatro comercial.

Para concluir este panorama y justificar esta forma de presentar el presupuesto, se concluye que se buscó desde este ejercicio dar cuenta de dinámicas de creación propias del teatro independiente y de un modelo extendido en la región. En muchos casos estos presupuestos terminan convertidos apenas en valoraciones del trabajo, esfuerzos y recursos invertidos, y no en un punto de partida de un plan económico y una base de retorno económico después del cual aparecen las ganancias. Esta precariedad o desinterés por el análisis económico de la creación escénica resultaba aún más evidente en otras épocas. Afortunadamente las nuevas dinámicas de gestión vienen generando una consciencia sobre la necesidad de equilibrio económico resultado del trabajo y los esfuerzos invertidos, compensada además por nuevas dinámicas de financiación.

3.3.2.3. Cronograma

Como se ha mencionado se plantea un cronograma de ejecución del proyecto de montaje con una duración de 4 meses. Las etapas previas: Punto de Partida, Idea del Proyecto, Estudios Preliminares, Escenarios de Viabilidad y Proyecto Definitivo se consideran alcanzadas antes de la ejecución del proyecto. En cuanto a las etapas posteriores al estreno, relacionadas con la circulación y venta del montaje, así como su evaluación final se considera una duración de un

año a partir del estreno. De todas formas, se incluyen las actividades de estas etapas que se dan naturalmente en los tiempos de la ejecución del proyecto.

Tabla 8. Cronograma del proyecto.

Proceso	Actividad	Previo		Mes 1				Mes 2				Mes 3				Mes 4				Posterior		
Actividades previas del ciclo de gestión	Punto de Partida	x	x																			
	Idea del Proyecto	x	x																			
	Estudios preliminares																					
	Escenarios de Viabilidad	x	x																			
	Proyecto definitivo	x	x																			
Ejecución del Proyecto de Montaje	Preproducción			x	x	x	x															
	Definición dramaturgica final (en este caso la dramaturgia se construye en conjunto, estrategia cercana a la creación colectiva)					x	x	x	x	x	x											
	Diseños de iluminación, vestuarios, escenografías, etc.					x	x	x	x	x	x	x										
	Producción técnica y escénica (Escenografías, elaboración de instrumentos de luz, etc.)							x	x	x	x	x	x	x								
	Puesta en escena y creación actoral-sombras							x	x	x	x	x	x	x	x							
	Ensayos parciales											x	x	x	x	x						
	Ensayos generales												x	x	x							
	Estreno																				x	x
	Comunicaciones y mercadeo	Plan de comunicaciones												x	x	x	x	x	x	x	x	x
Plan de Mercadeo													x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Creación de contenidos														x	x	x	x	x	x	x	x	
Circulación y ventas	Diseño y ejecución del plan de ventas													x	x	x	x	x	x	x	x	
	Agenda de circulación																x	x	x	x	x	x
Recursos económicos	Obtención de recursos desembolsables (Créditos, patrocinios, fondos concursables)			x	x	x	x	x	x													
	Gestión integral de recursos no desembolsables (Recursos logísticos y técnicos propios, recursos humanos propios, recursos de terceros)			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x						
	Recuperación y retribución económica del proyecto (Venta de boletería, venta de funciones, premios, otros)																				x	x
Gestión del Proyecto	Administración del proyecto por parte de los gestores		x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
	Evaluación interna			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x
Evaluación final del proyecto.	Evaluación externa y percepción de públicos.																					x

3.3.2.4. Fuentes de financiación y viabilidad

En este punto, y teniendo en cuenta la discusión iniciada en el momento de la presentación del presupuesto, se presentan las alternativas de financiación de un proyecto de artes escénicas con una conformación y condiciones como las descritas. Acerca de las fuentes de financiación se plantean 2 momentos:

3.3.2.4.1. Fuentes de financiación para el desarrollo del montaje.

Teniendo en cuenta la necesidad de asegurar los recursos de producción técnica y escénica, así como una base, por lo menos mínima, para compensar la dedicación del recurso humano y hacer posible precisamente su dedicación, se recurre a diversas estrategias.

Inversión de recursos propios. Tanto los grupos o compañías, como una o varias de las personas del equipo a menudo toman el riesgo de invertir sus recursos económicos o logísticos para el desarrollo de un proyecto. Los recursos económicos de las agrupaciones pueden corresponder a remanentes de otros proyectos o actividades, y los recursos logísticos y técnicos a los activos con los que la agrupación cuenta.

En este proyecto, el modelo de grupo realizador hipotético cuenta con un espacio de creación y exhibición y algunos recursos técnicos que permiten el desarrollo inicial de la ejecución. No se plantea aquí el uso de otros recursos propios.

Créditos. Esta opción por supuesto reviste mayor riesgo para las agrupaciones. Los créditos han resultado más comunes para el desarrollo de actividades de un retorno más evidente, como la compra o adecuación de una sede, el establecimiento de un modelo de negocio y otros. En los casos en los que se acude a préstamos para el desarrollo de un montaje se suele contar con alguna seguridad sobre el mismo (Venta de funciones aseguradas, un público consolidado, alguna variable determinante en escena que asegura la presencia de públicos). Para el caso del modelo sobre el que se presenta este TFM es una fuente de financiación poco común.

En el caso de este proyecto no se consideraría prudente el acceso a un crédito. Existiría, eso sí, un riesgo de los integrantes del grupo creativo-gestor en el caso en el que no se cuente con recursos iniciales para el desarrollo del proyecto y el retorno dependa de la venta funciones e ingreso por boleterías como se verá más adelante.

Convocatorias públicas. Cada vez existe una mayor oferta de convocatorias en el país para el desarrollo de proyectos artísticos y culturales que permiten a las agrupaciones contar con recursos iniciales para sus proyectos de creación. Esta oferta, principalmente del sector público ha venido implementándose inicialmente desde el Ministerio de Cultura, luego en algunos departamentos y ciudades capitales, e incluso en municipios pequeños del país. Además de estas entidades algunas entidades privadas del tercer sector, principalmente fundaciones, ofrecen becas encaminadas a temáticas generales en las cuales se llega a dar la participación y elección de proyectos escénicos. Por su parte, convocatorias como Iberescena hacen parte de un portafolio de cooperación y fomento de la creación entre varios países iberoamericanos. Por supuesto el carácter de competencia por méritos implica que son pocas las agrupaciones que logran acceder a los recursos, si bien la presencia de un amplio abanico de convocatorias y de entidades que las ofertan ha ampliado considerablemente el acceso a estos recursos en el país, aunque, de otro lado, se puede producir una atomización de ayudas pequeñas para mayor número de beneficiarios. Recientemente el presidente chileno, Gabriel Boric,²² ha planteado la necesidad de buscar alternativas a la que él ha denominado *concursoabilidad en la cultura* pues evidentemente no se genera un apoyo a todos los agentes culturales.

En el caso del proyecto de montaje se ha considerado la aplicación a convocatorias públicas como una alternativa en la que puede existir, efectivamente, una probabilidad considerable de acceder a recursos de orden nacional, regional o distrital. No se contemplaría una opción como Iberescena por el modelo propuesto en cuanto a los integrantes del equipo, si bien existiría la posibilidad de involucrar como director externo algún cultor de teatro de sombras amigo de un país vecino, lo cual, por supuesto, haría necesarios varios ajustes en el presupuesto. Se señala, como una alternativa adicional, la aplicación a residencias de creación en el sentido de que permiten solventar algunos de los costos y gastos de la etapa de montaje.

Patrocinios de organizaciones públicas o privadas. Otra de las alternativas es la búsqueda de un patrocinio público, que puede darse en el país a través de entidades territoriales o de las dependencias culturales de estas entidades, así como en coproducción con teatros públicos. Lamentablemente no son comunes este tipo de patrocinios públicos y las coproducciones

²² Se posesionaría el 11 de marzo de 2022.

suelen darse con grupos de prestigio y modelos diferentes al del caso de estudio. No obstante, el uso y los asombros de las técnicas del teatro de sombras podría resultar en un factor atractivo. Otra opción de patrocinios puede darse a través de empresas privadas o de sus fundaciones, interesadas en el apoyo a un montaje de este tipo. En Colombia no son comunes este tipo de patrocinios para la creación libre, si bien existen entidades que contratan agrupaciones para la creación de espectáculos no necesariamente de línea corporativa, pero sí con direccionamientos estéticos y temáticos definidos.

Para el caso de este proyecto la búsqueda de un patrocinio público, debido a la verdadera metástasis de clientelismo que atraviesa el país, implicaría el acercamiento a figuras políticas intermediarias, lo cual, en parte, desdibuja los principios del modelo. Sin embargo, varias de los objetivos y características del proyecto a nivel estético, temático y de circulación, efectivamente suponen un interés potencial para entidades públicas nacionales y regionales. En cuanto a las empresas la posibilidad de ofertar un espectáculo de corte familiar puede resultar atractivo y permite proponer un patrocinio del montaje desde empresas privadas.

Micromecenazgo. O crowdfunding. Se trata de una figura poco explorada en el país en la cual se convoca a la donación masiva de pequeñas sumas, principalmente a través de plataformas digitales y redes. Se ha usado relativamente poco en teatro, aunque existen iniciativas de apoyo entre grupos y redes para el desarrollo de proyectos de infraestructura teatral independiente o el auxilio en contingencias de los grupos o personas del sector.

Para el proyecto se propone como una alternativa la venta anticipada de boleterías para las funciones de estreno. Esta práctica un poco más extendida se considera aquí como micromecenazgo en cuanto implica el riesgo y confianza del comprador anticipado. Además del apoyo previo, es una práctica que favorece la apropiación de los públicos por el proyecto.

3.3.2.4.2. Fuentes de financiación para la circulación del montaje y retorno económico a partir de la venta, exhibición y explotación de la creación escénica finalizada.

Entre las fuentes de financiación que se activan a partir del estreno del montaje también se ubican todas las anteriores: Patrocinios públicos o privados, convocatorias públicas, créditos y uso de recursos propios. Puede mejorar el potencial de acceder a algunos de ellos, como los patrocinios, teniendo en cuenta que ya se cuenta con un montaje producido, estrenado, del

cual se conoce la reacción del público. La posibilidad de contar con contenidos de un producto que ya está en capacidad de circular mejora varios aspectos que permiten acceder a esos recursos. Otras fuentes de financiación en esta etapa incluyen.

Premios y reconocimientos. En el mismo camino de las convocatorias públicas y privadas, en este caso los recursos se entregan por el desempeño excepcional del proyecto de acuerdo a criterios definidos. En este caso pueden incluirse también becas o apoyos para la circulación, principalmente cuando estos apoyos se otorgan en base a la calidad estética y/o al balance económico y social que el proyecto representa. Pro último, la presencia en algunos festivales, mercados y eventos de cierto prestigio en ocasiones obedece a proceso de competencia o a reconocimientos directos por parte de los organizadores, curadores o directores artísticos.

Venta de funciones. Una de las principales fuentes de retorno es la venta de funciones a los diferentes escenarios y eventos. La ventaja de la venta de funciones es que se puede contar con una entrada económica determinada sin las consecuentes incertidumbres de otras modalidades. Son comunes, sobre todo en salas independientes, modalidades mixtas en las que el grupo invitado recibe un pago o *caché* base, que se complementa con un porcentaje de la boletería recibida.

Para el caso de estudio, debe tenerse en cuenta que cada función supone unos costos y unos gastos, así que el aporte hacia el proyecto como retorno por la inversión debe calcularse después de cubrir esos costos y gastos, que incluyen también la participación del equipo. Puede cometerse el error de asumir que la totalidad de los recursos recibidos por función se suman como parte de ese retorno, lo cual significaría una equivocación en cuanto a que no se tienen en cuenta los honorarios que debe recibir por función cada integrante del equipo.

Venta de entradas. Tanto en el espacio propio de exhibición, como en otros espacios, esta constituye otra de las fuentes principales una vez el espectáculo ha sido estrenado. Lo más común es la negociación por porcentajes con los encargados del espacio o de la función, aunque, teniendo en cuenta algunos apoyos de las salas, se dan casos en los que la agrupación recibe la totalidad de la boletería. En otros casos, por el contrario, además de la justa repartición de porcentajes sobre la boletería, los grupos invitados deben pagar algún tipo de alquiler por presentarse, o están obligados a pagar penalidades económicas cuando no se cumplen ciertas expectativas de público. Por supuesto, esto obedece a los gastos y costos de las salas, pero excepto para los casos de salas con una dinámica de concurrencia regular y

atractiva se preferirá, en este caso de estudio, no realizar funciones por boletería cuando existan estas condiciones.

3.3.2.5. Análisis de Viabilidad

Varias de las fuentes de financiación para la producción no dependen directamente del grupo creador-gestor ni del desempeño del montaje. Esto es, excepto por los recursos propios, el acceso a un crédito o el asumir los riesgos de un trabajo no remunerado en sus primeras etapas, esas fuentes de financiación están supeditadas a la voluntad de terceros o la eventualidad de la elección en una convocatoria. Desde este punto de vista, una alternativa prudente a la hora de evaluar la viabilidad económica del proyecto, asumiendo que se cuenta con todas las condiciones que aseguran una viabilidad técnica y logística, es volcar todos los esfuerzos en que la proyección de ventas de funciones y entradas por boletería permitan el equilibrio económico del proyecto. Conviene aquí citar a Thomas Edison cuando mencionaba “...Cualquier cosa que no se venda, no la quiero inventar”²³. Si bien el inventor-empresario basaba su afirmación en la utilidad de las cosas, para el caso de un espectáculo puede equipararse con la capacidad de posicionarse entre el mercado cultural-teatral y el público desde un punto de vista estético y experiencial. De esta forma, una primera variable determinante es la creación de un espectáculo que se valga de los recursos técnicos y estéticos para asombrar, lo cual podría estar asegurado en las sorpresas del teatro de sombras y de la temática del montaje. Adicionalmente todos los esfuerzos en comunicación, mercadeo, ventas y planificación de la circulación, así como la creación de los contenidos pertinentes, permitirían que esa fuente de financiación, acaso la más genuina, permita la viabilidad del montaje y su circulación.

Aunque se considera que el proyecto tiene potencial de acceder a recursos públicos y/o privados se realizará un análisis de viabilidad contando únicamente con la proyección de circulación y venta de funciones durante un año. Inicialmente se presenta un presupuesto por función que determine los costos y gastos mínimos.

²³ Frase célebre comúnmente citada. No fue posible constatar su origen o fuente directa de publicación o afirmación.

Tabla 9. Costos y gastos para la realización de funciones

Proyección de costos y gastos por función	
Pago de honorarios a 4 integrantes por función (40€ por persona)	160 €
Dietas y Hotel 4 integrantes (30€ por persona)	120 €
Transporte 4 personas y escenografía (no se requiere un transporte adicional) ²⁴	
Carteles y Programas	30 €
Fungibles e Imprevistos	30 €
Pólizas para 4 integrantes (por día de función)	20 €
COSTE TOTAL BASE POR FUNCIÓN	360 €

De acuerdo al modelo deambulante del montaje se proyecta un número de funciones que puede considerarse relativamente prudente: 50 funciones en el año. Aunque esta proyección se aproxima a 1 función semanal, se tienen en cuenta que existen épocas del año sin actividad teatral (básicamente las 2 últimas semanas del año y el mes de enero), lo cual se compensa con temporadas de 2 y hasta 3 funciones. Con una buena gestión el número de funciones puede ser mayor.

Contando con un número de 50 funciones, la recuperación total de la inversión implicaría que por cada función, bien por venta directa, bien por boletería, se logre un valor de ganancia neta (después del coste base por función y gastos adicionales) de 353 € en promedio, así que, redondeando cifras, sería necesario que cada función signifique una entrada de 713€. Esto con los cánones de transporte no incluidos (asumidos por el espacio o evento receptor).

Es necesario ser reiterativo acerca de cómo este escenario se aleja de la dinámica económica de las artes escénicas en el país, pues, aunque efectivamente existen salas y eventos que pueden cubrir o sobrepasar este bolo, un promedio alcanzable por función obedecería apenas a una tercera parte del valor señalado. En la tabla 4 se menciona que el recurso anual del programa nacional de salas concertadas destinado por actividad es de \$COP 500.00, cifra

²⁴ No se incluye el valor de este costo pues resulta variable. Deberá añadirse como canon adicional a las ventas de las funciones

cercana a 112€. Con esta base es más o menos viable para un espectáculo con buena aceptación el logro de un promedio por función de hasta 230€.

Esta realidad, inicialmente, significa que el proyecto de montaje es prácticamente inviable en el caso de que los retornos a la inversión dependan exclusivamente de la circulación, pues sería necesaria la realización de más de 150 funciones para lograr el equilibrio. Desde el punto de vista académico puede ser interesante reconocer este hecho, teniendo en cuenta que el presupuesto de este proyecto no necesariamente difiere mucho de los costos y gastos en los que debe incurrir un proyecto de montaje y circulación para el modelo de grupo o compañía aquí presentado.

Entre las alternativas que encuentran los grupos nacionales y extranjeros para dar viabilidad a los innumerables montajes que circulan en el país y la región podrían mencionarse:

-Reducción de costos y gastos de producción a través del aprovechamiento y reciclaje de materiales, insumos y herramientas técnicas.

-Reducción de las aspiraciones de retorno o estímulo económico de los integrantes del equipo. Puede leerse como una aspiración romántica en la cual el creador-gestor está satisfecho con la posibilidad de crear y circular. Más allá de esta lectura, mientras sea posible que esa retribución económica mínima brinde todas las garantías de bienestar se sigue considerando muy válido entre los creadores, principalmente de las artes escénicas. Otra de las alternativas es la realización de actividades económicas adicionales que complementan los ingresos personales de los integrantes.

-Oferta complementaria de actividades asociadas a los montajes. La más común es la oferta de talleres o actividades pedagógicas desde especializadas hasta básicas que se ofrecen en los territorios visitados. Aunque estrictamente la oferta de estos servicios o actividades adicionales no debe considerarse como parte del retorno económico de la inversión ni de los estímulos por las funciones, en los grupos de esta modalidad hacen viable la sostenibilidad del proyecto completo de circulación.

-Capacidades instaladas previas. Principalmente cuando los grupos poseen trayectoria y recursos adquiridos previamente, se facilita el acceso a todos los equipos y suministros necesarios, y el estímulo económico por la creación y gestión se asegura como parte de una actividad mayor que involucra otros montajes y actividades. No obstante, conviene que cada

uno de los montajes sea evaluado como un proceso aislado para que no se generen desequilibrios al interior de los proyectos grupales o institucionales.

- Acceso a otras fuentes de financiación complementarias. Por supuesto es común que los grupos nacionales o extranjeros financien las actividades de creación y montaje, o de circulación, a partir del acceso a becas, reconocimientos, premios, patrocinios, entre otros. No se considera una fuente primaria debido a que, como se planteó en un capítulo anterior, no depende directamente del desempeño del montaje y su logro está definido por la incertidumbre. Se incluyen aquí los accesos a convocatorias para financiar circulación (giras, circuitos, presencia en eventos), así como la aplicación a convocatorias de selección para eventos como festivales, mercados, agendas de espacios, entre otros.

3.3.3. Circulación y proyección

Contando con la circulación para la venta de funciones y realización de funciones por boletería como la principal fuente potencial de recuperación de la inversión, será necesario establecer una política bien definida de venta y agenda, a partir de circuitos por las regiones y subregiones del país.

Debido a que esta agenda debe diseñarse con suficiente antelación, el reconocimiento y relacionamiento de la agrupación se convierte en una variable esencial por lo menos para el logro de un primer circuito para los primeros tres meses de circulación. En los casos en los que ese trate de agrupaciones nuevas sería necesaria una primera etapa de posicionamiento del espectáculo y de relacionamiento con las salas y entidades receptoras.

Se proponen las siguientes etapas cuya duración no se define pues depende de diversas dinámicas y contextos.

Diseño de agenda de circulación. Primeros meses: Como parte de la ejecución del proyecto se define una ruta general de circulación. Idealmente se define agenda para los primeros 4 meses de circulación en los escenarios y contextos donde se cuenta con facilidades logísticas (territorio local y cercanos) o con un reconocimiento previo por parte de los receptores. También se aplica a las pocas convocatorias para circulación y eventos o agendas por selección que permitan la participación de espectáculos por estrenar.

Temporada de Estreno: Se define un número de funciones en la sede del grupo creador, así como en la misma localidad y municipios cercanos. Además, se agenda un primer circuito en una o varias regiones donde se cuenta con aliados como agrupaciones, entidades o espacios que conocen previamente el trabajo del grupo y pueden programar el espectáculo sin necesidad de que haya sido estrenado. En caso de haber accedido a subvenciones para circulación o haber sido elegido en eventos o agendas por selección, se gestionan funciones en salas y espacios del entorno en el cual se cumplirán esos compromisos.

Diseño de Agenda de Circulación. Meses posteriores al estreno. Una vez se ha realizado el estreno y se cuenta con contenidos que dan cuenta del montaje se facilita la gestión ante espacios, entidades y eventos que no conocen de primera mano el trabajo del grupo o compañía creadora. En esta etapa se generan contactos con espacios y eventos a través de las redes de trabajo e información que se han venido creando o a las que previamente pertenezca el grupo. En esta etapa existen mayores oportunidades de aplicar a convocatorias para circular de forma autónoma en territorios elegidos por el grupo, o para ser parte de eventos (festivales, mercados, agendas) en las que se requiera presentar material de la obra estrenada.

En todas las etapas de construcción de agenda, debe tenerse en cuenta que los circuitos diseñados posean una coherencia territorial, es decir, que las funciones consecutivas se hagan en sitios cercanos. Además de cuidar el desgaste del equipo, generando pausas entre las giras y series de funciones, es importante tener en cuenta las dinámicas de los territorios visitados, pues existen épocas poco propicias en algunas regiones por motivos culturales o de dinámicas públicas.

3.3.4. Organigrama / Distribución de Actividades

Teniendo en cuenta que en este TFM se está presentando una modalidad de trabajo creativo, administrativo y de gestión de proyectos escénicos, se reitera que en este modelo de trabajo los integrantes de los equipos creativos y de gestión asumen de forma simultánea varias de las tareas. Aunque no puede presentarse como una característica general, llega darse que estos equipos, bien por motivos de organización interna y modelos de acción, bien por motivos ideológicos o de principios, invocan estructuras “horizontales” en las que no se definen o nombran roles de dirección o coordinación. Se ha tendido a relacionar esta particularidad con una interpretación del método de creación colectiva y la ausencia nominal

de un director de escena o dramaturgo definido, sin embargo, de forma explícita o tácita normalmente esos roles van siendo asumidos sin que necesariamente implique una contradicción al método. (Pavis, 1996. p.101). Esta pretensión de “horizontalidad” puede trascender a los demás planos de la ejecución del proyecto. Por supuesto, no es esta una característica de todos los equipos de trabajo que representan este modelo, por lo cual no fue presentada como una de las variables comunes.

La ausencia de una persona dedicada exclusivamente a cada una de las tareas de un proyecto no es exclusiva de estos modelos de trabajo, mucho más en un colectivo, compañía, agrupación o entidad teatral. Esto implica que pueden plantearse dos formas de presentar esta distribución de responsabilidades. Una en la que se defina un organigrama con todos los roles necesarios para el cumplimiento de los procesos u otra en la que se asigne a cada integrante del equipo el conjunto de actividades que le corresponden. Es posible que resulte más clara la primera opción a la hora de comprender y optimizar el funcionamiento del equipo. Por su parte, la segunda opción puede convertirse en un insumo importante para que cada integrante esté al tanto de sus responsabilidades para con el proyecto, y de las de los demás.

A continuación, se comparte una propuesta de organigrama para un proyecto de montaje y gestión como el de este TFM.



Figura 1. Organigrama o distribución de actividades. Elaboración Propia. 90

3.3.5. Seguimiento, control y evaluación del proyecto

Aquí recordamos que el caso del montaje y circulación de *Wale 'Kerü* es el de un proyecto ejecutado por un número reducido de personas, y que normalmente no existe una disciplina consciente de seguimiento, control y evaluación de los procesos creativos y de gestión (no significa esto que no las haya en muchas ocasiones, pero se da de forma espontánea y no estandarizada). La confección de una propuesta ágil de evaluación en varias de las etapas de un proyecto de este tipo y que pueda resultar atractiva, no debería convertirse en una nueva carga, sino en una herramienta que permita reconocer en cada momento los avances, el estado de ejecución del proyecto y el cumplimiento parcial o total de cada una de las metas. Adicionalmente esta propuesta de evaluación debería permitir al equipo la determinación de momentos o situaciones críticas, prevenir la reiteración en actividades erróneas y generar insumos objetivos para la toma de decisiones.

Se plantea aquí que el enfoque principal de la evaluación debe estar representado por los objetivos y metas del proyecto (Tanto los objetivos generales del proyecto como los objetivos de escenificación del montaje). Por su parte, el seguimiento y el control deberá enfocarse en el uso óptimo de los recursos y de los esfuerzos del equipo.

Desde esta perspectiva se propone el uso de indicadores, una herramienta muy utilizada en el campo empresarial, los ejercicios de planificación y la lógica de la gestión de proyectos. Puede definirse el término indicador como "...la relación entre variables cuantitativas o cualitativas que permite observar la situación y las tendencias de cambio generadas en un objeto o fenómeno observado, respecto de objetivos y metas previstos o influencias esperadas", "factores para establecer el logro o cumplimiento de la misión, objetivos y/o metas de un determinado proceso" (Beltrán. 2005 p. 33-34). Valdría la pena añadir que los indicadores no solo remiten al logro, sino al momento o situación en el que se encuentra el proceso respecto al logro que se busca, así como a la dirección de los vectores de cumplimiento y su pertinencia o necesidad de redirección.

Debido a la diversidad de procesos, metas y fenómenos, existe también una enorme diversidad de indicadores. Para los procesos y dinámica de gestión creativa y administrativa

del caso de estudio resultaría apabullante la construcción y seguimiento de una batería de indicadores compleja. Básicamente se plantea el seguimiento y control para la evaluación, a través de premisas e instrumentos idealmente cotidianos y sencillos, alimentados por instrumentos o prácticas de fácil implementación.

Inicialmente se plantea la construcción de Indicadores de Desempeño por equipo o por proceso. Estos indicadores, denominados también KPI (*Key Performance Indicator*) permiten determinar el rendimiento de una persona o grupo de personas o el de una actividad y proceso (González, 2021)²⁵. Para un caso como el de estudio puede resultar útil el seguimiento de las metas y los procesos a través de estos indicadores de una forma grupal, de manera que no se personalicen los logros y las dificultades, sin que eso signifique que no puedan identificarse las dificultades experimentadas por cada uno de los miembros del equipo, así como los avances o hallazgos positivos personalizados. De la misma manera en que los objetivos deben obedecer a la lógica de los criterios SMART (*Specific, Measurable, Achievable, Relevant - reasonable, realistic and resourced, results-based- and Time Bound*), los indicadores de desempeño deben ser contruidos teniendo en cuenta esas cualidades.

Aunque pueden construirse instrumentos de medición de los procesos y los objetivos y metas de los equipos y equipos de trabajo, puede ser suficiente con la programación periódica de reuniones de equipo en la que se haga una revisión de los procesos y metas, su nivel de cumplimiento, los logros alcanzados, las dificultades, la proyección de recursos y tiempos restantes y el nivel de satisfacción del equipo. En los modelos de creación y gestión del caso de estudio este tipo de encuentros son constantes y pueden resultar más productivos que el imperativo del diligenciamiento de instrumentos definidos. Una evaluación informal y en equipo de cada uno de los procesos de creación y gestión se convierte en una herramienta importante para mantener el control sobre la evolución del proyecto.

El otro tipo de indicadores, son los de resultado/impacto. En este caso se cuantifican los resultados de los procesos y los posibles cambios medibles en el entorno de acuerdo a los objetivos o metas planteadas (Vera, 2009). Una división arriesgada, aunque práctica para un grupo como el del caso de estudio, es que los indicadores de resultado dan cuenta de las

²⁵ No es posible determinar si se trata de la fuente original, aunque aparece en un artículo con su nombre.

acciones generadas (escenas terminadas, funciones realizadas, número de salas visitadas), mientras que los de impacto permiten medir las diferencias entre un estado anterior y el estado propiciado por las acciones del proyecto (recursos económicos logrados, número de espectadores, etc.). Los indicadores de impacto también pueden obedecer a variables cualitativas, para las cuales será necesario idear formas instrumentos de medición (nivel de posicionamiento del montaje, satisfacción del público, logros estéticos). Aunque la medición de estos impactos no deja de ser subjetiva en la mayoría de los casos, resulta útil como forma de evaluación de la evolución del proyecto, en los momentos de producción y creación, así como de los resultados finales, una vez dé inicio el proceso de circulación.

3.3.5.1. Instrumentos de seguimiento, control y evaluación.

Debe insistirse en la necesidad de que la gerencia del proyecto no se convierta en una carga adicional, sino en una verdadera herramienta para optimizar los recursos y los esfuerzos, e incluso para corregir problemáticas que puedan afectar las pretensiones estéticas y operativas del proyecto y el montaje. Siempre a la luz del modelo de creación y gestión que se analiza en este TFM de intervención, en el ANEXO D se proponen algunos instrumentos que pueden permitir a los colectivos, grupos organizaciones escénicas hacer seguimiento constante y ágil de sus propuestas.

Teniendo en cuenta la diversidad de estilos de creación y gestión se plantean desde instrumentos que analizan la propuesta en forma general, hasta herramientas de seguimiento puntual por cada uno de los procesos involucrados. Además de los formatos que se incluyen en el ANEXO D, se recuerda que la simple revisión constante, en equipo, de guías como las de las tablas 5 y 6 es ya una acción concreta de seguimiento. Estos instrumentos contrastan en el nivel de detalle en el seguimiento, sin embargo, por muy amplia y generalizada que pueda resultar una alternativa que no ahonde en detalles siempre será valiosa. En este sentido, la sola reunión periódica para evaluación conjunta de los procesos siempre será valiosa, aunque, por supuesto, la documentación y eventual sistematización de estos procesos de seguimiento, control y evaluación siempre será mucho más efectiva.

4. Conclusiones

La realización de este TFM y la construcción del proyecto de montaje de la obra de teatro de sombras *Wale 'Kerü. La Araña que tejió al mundo* permiten plantear las siguientes conclusiones:

- El teatro de sombras, tanto desde sus formas tradicionales, como desde las exploraciones del teatro de sombras contemporáneo debe entenderse no solo desde su condición de técnica escénica, sino desde el espectro amplio de un lenguaje, un formato, una forma y por supuesto, una técnica rica, con un enorme potencial de exploración. Adicionalmente, aunque pueda parecer evidente, es necesario hacer énfasis en que esta forma de animación en vivo efectivamente hace parte de las artes escénicas del campo teatral, al reunir todas las características que lo definen.

El teatro de sombras hace parte de los campos de exploración del teatro de títeres y marionetas y, en el sentido amplio, del teatro objetos. También se inscribe dentro del teatro multimedia -desde una concepción de lo multimedial no limitada a las tecnologías de la información-, el teatro de la imagen y las formas de teatro que aprovechan la luz y los dispositivos lumínicos (algo que podríamos denominar formas de teatro de la luz y las sombras, tomando en cuenta el trabajo de Castillo Martínez de Olcoz (2006).

- Los elementos que dan lugar al teatro de sombras están determinados por una(s) fuente(s) de luz, una(s) superficie(s) o pantalla(s) para la proyección, una serie de objetos o cuerpos que se interponen entre la(s) fuente(s) de luz y la(s) superficie(s) e interactúan ópticamente entre ambas, y uno o varios performers que, en vivo, propician estas

interacciones dando lugar al desarrollo de una pieza teatral o circunstancia a partir de estos elementos.

- Aunque no existe un verdadero consenso acerca del origen del teatro de sombras, se han venido encontrando evidencias arqueológicas e históricas que permiten definir prácticas relacionadas al teatro de sombras por parte de comunidades de Asia Central y de regiones de la India hacia finales del Siglo X antes de nuestra era. Estas evidencias contrastan con la idea de asociar el origen del teatro de sombras a leyendas chinas o las reflexiones filosóficas contenidas en *La Caverna* de Platón, todos los cuales, de hecho, son mucho más recientes. Además de las divergencias sobre el origen, existen diferencias en la forma de comprender o definir la evolución del teatro de sombras y su presencia en las regiones del mundo. A partir de nuevos enfoques de investigación se pueden determinar nuevas formas de comprender su desarrollo y su propagación histórica en el planeta.
- Pueden agruparse a las formas del teatro de sombras en dos grandes subconjuntos. En el primero pueden incluirse las formas del teatro de sombras tradicional, algunas de ellas milenarias y reconocidas como parte del patrimonio cultural de la humanidad extendidas en países asiáticos (Lejano oriente, India, Asia Central y Asia Insular) en África septentrional y en Europa. Estas formas, algunas rituales y otras profanas, comparten varias características técnicas, formales e incluso dramatúrgicas. El segundo subconjunto reúne las exploraciones del teatro de sombras contemporáneo, en constante desarrollo desde finales de los años 70 principalmente en Japón, China, Europa, Australia y Suramérica. En este caso, la gran diversidad de opciones de interacción entre los elementos que definen al teatro de sombras da lugar a una amplia diversidad de posibilidades técnicas, formales y lingüísticas.
- Aunque Colombia está lejos de alcanzar cifras de números de teatros y salas de teatro presentes en otros países latinoamericanos como Argentina (con más de 1500 salas censadas a fecha de 2016), el número de salas independientes, teatros institucionales públicos, teatros privados y otros espacios acondicionados o acondicionables para la circulación teatral permiten proyectar una circulación viable en gran parte del territorio nacional. Esta circulación puede realizarse sin demasiadas complicaciones logísticas tanto en ciudades capitales como en pueblos y zonas rurales, en los casos en los que los montajes no supongan

requerimientos técnicos complejos y puede asegurarse en todo el territorio en los casos en que los requerimientos sean mínimos y las necesidades especiales puedan ser suplidas por el grupo que circula. Además de la presencia de espacios para la exhibición de artes escénicas, con sus respectivas agendas de circulación y acogida de espectáculos, eventos como festivales, ferias, mercados, agendas, temporadas y congresos con presencia de espectáculos escénicos se encuentran distribuidos en buena parte de la geografía colombiana lo que también facilita la viabilidad de una propuesta de circulación nacional.

- Existe en Colombia y Latinoamérica un modelo de producción, creación, circulación y gestión de espectáculos de artes escénicas determinado por la constitución de grupos o compañías con un número reducido de personas (desde uno hasta cinco integrantes). Estos núcleos de producción y gestión, entre cuyos integrantes se distribuyen todas las actividades que hacen posible la creación y circulación de un montaje escénico se han hecho viables por las facilidades logísticas y técnicas de circulación que suponen. Se suma a estas facilidades un costo menor en las etapas previas a los estrenos y la opción de autogestión a través de la venta de funciones. Este modelo ha hecho posible una diversidad de montajes en circulación importante en el país y la región. Por supuesto, la oferta eventual de otras formas de financiación (fondos concursables, patrocinios, micro mecenazgos...) contribuye a la sostenibilidad de este modelo, si bien no puede considerarse una fuente que depende directamente del desempeño y gestión de las agrupaciones.
- La propuesta de creación y circulación del montaje de teatro de sombras *Wale 'Kerü. La Araña que Tejió al Mundo*, obedece desde el punto de vista de logística y gestión a este modelo de producción y gestión de un grupo reducido de creadores-gestores.
- Desde el punto de vista de los objetivos del montaje, la obra se enmarca en un núcleo de convicción dramática construido alrededor de cómo los pueblos originarios elaboraban mitos y leyendas sobre el origen del mundo, de las cosas y de los fenómenos y cómo esas culturas interactúan con el entorno desde el pensamiento mágico, místico y estético. Los objetivos de la escenificación incluyen valorar la riqueza de la tradición oral y cultural de los pueblos y naciones indígenas, así como sorprender y asombrar al espectador con las posibilidades técnicas y estéticas del teatro de sombras tradicional y contemporáneo. Entre

las principales estrategias estéticas estilísticas se mencionan: -Uso del teatro de sombras (uso de formas tradicionales y varias formas contemporáneas). -Estructura narrativa y de puesta en escena construida alrededor de un mito de origen que da lugar a la narración de otros mitos de origen. -Aprovechamiento de formatos escénico de la narración oral o *cuentaría* y -Dialéctica permanente entre el mundo natural y el de la fantasía a través de la actuación, las escenografías y la iluminación.

- Desde el punto de vista de la gestión del proyecto, se plantea una metodología que, con base en el modelo de un equipo reducido, en el cual sobre pocas personas recaen todas las responsabilidades creativas y de gestión-gerencia, permita un desarrollo ágil de las tareas. Se busca que el cuidado necesario de todas las etapas de creación y gestión no deba convertirse en un factor de angustia para los miembros del equipo creativo, sino en una herramienta para que el proyecto sea viable y sus procesos eficientes y pertinentes. Se acude a la propuesta de una síntesis de elementos esenciales para el desarrollo del proyecto que el equipo pueda seguir de forma conjunta.

- Con la premisa del proyecto de montaje, se plantea un presupuesto de recursos y tiempos (cronograma) y un análisis de viabilidad económica del proyecto. Siendo determinante la variable de los costos del recurso humano, se reduce su valoración a los estándares de remuneración profesional en Colombia. Se busca que la proyección no esté fundamentada en la auto explotación, tan común en el sector. Asumiendo que la viabilidad dependa exclusivamente de la circulación del espectáculo y la consecuente venta de funciones o participación sobre las taquillas, el proyecto depende de un alto número de funciones durante el año con una retribución económica por función por encima del promedio en el país. Esta situación podría compensarse a través del acceso a otras fuentes de financiación para la producción y/o la circulación, si bien, estas fuentes están supeditadas a factores ajenos al proyecto.

Más allá de esta inviabilidad virtual, efectivamente en el país y el continente este modelo de creación y circulación sigue siendo común, lo que sugiere que excepto por los accesos a fuentes eventuales de financiación, la sostenibilidad de muchos grupos y sus montajes implica sacrificios económicos para los creadores y gestores. Por supuesto, las muchas excepciones a esta aseveración son posibles gracias a la calidad y aceptación de los espectáculos, lo que la

convierten en una muy bienvenida variable para asegurar la vigencia de estos modelos de gestión.

5. Limitaciones y Prospectiva

Este TFM, definido como un trabajo de intervención, se propuso hacer un aporte al estudio de un formato teatral como el teatro de sombras, así como un análisis de las posibilidades de circulación en Colombia de un espectáculo con unas características específicas de fácil circulación definidas por variables como el número limitado de personas en el equipo de creación y gestión, en adición a la ausencia de requerimientos logísticos limitantes.

El teatro de sombras, a pesar de su origen milenario continúa en constante evolución. De hecho, la que podría denominarse una revolución técnica y conceptual representada por el teatro de sombras contemporáneo apenas se ha venido desarrollando desde finales de los años setenta, por lo menos a una escala que se podría considerar global. Si bien existe bibliografía considerable sobre el teatro de sombras, una buena parte de esta bibliografía continúa reproduciendo ideas especulativas o imprecisas sobre su aparición en la historia -o la prehistoria-, así como sobre su presencia y circulación en diferentes regiones del mundo.

La investigación bibliográfica realizada para el TFM permitió reconocer la presencia de evidencias arqueológicas e históricas que datan del siglo X antes de nuestra era. Estas evidencias, aunque no descartan la posibilidad de que se hayan realizado prácticas rituales o de entretenimiento relacionadas en épocas anteriores, definitivamente desmienten ideas tan ahincadas como la de que el teatro de sombras nació en China con base en una leyenda de la tradición oral. Otra discusión interesante, reconocida durante este TFM, da cuenta de cómo la evolución del teatro de sombras en Europa o las rutas de intercambio y expansión de estas prácticas se ha estudiado desde un enfoque que desconoce dinámicas históricas evidentes y muy relevantes en ese desarrollo. Como ejemplo, la presencia árabe en la península ibérica o las rutas de intercambio comercial y cultural entre las regiones del mundo parecen haberse dejado de lado, perdiendo así fuentes de información valiosas que podrían hacer replantear las ideas que se tienen sobre estos fenómenos. Sin ser este el fin último de este TFM, el reconocimiento de estos nuevos enfoques y fuentes de estudio podrían permitir nuevos conocimientos sobre la evolución histórica de esta forma de teatro.

Desde este TFM, ampliando el reclamo de Montecchi (2016) sobre la necesidad de entender al teatro de sombras como un lenguaje, se plantea que este debe seguirse entendiendo también como técnica amplia y como forma o formato. Entenderlo desde estas 3 perspectivas

complementarias aporta de forma definitiva a su estudio y desarrollo. Adicionalmente, su estudio dentro de los campos del teatro de títeres y marionetas, objetos, teatro de la imagen y teatro multimedia también puede contribuir a un entendimiento más enriquecedor, sumando a estos campos la existencia de un teatro de la luz y la sombra, en los cuales, aprovechando los fenómenos ópticos manipulados en vivo, además del teatro negro, podrían inscribirse otros formatos y técnicas existentes, y aún nuevos lenguajes, técnicas y formas por desarrollar en un futuro.

Desde la necesidad de diferenciar las formas del teatro de sombras tradicional, de unas formas y posibilidades contemporáneas, aún en exploración, surge un posible campo de estudio alrededor de las diversas posibilidades de expresión poética que surgen de la libertad conceptual y formal que dio origen al teatro de sombras contemporáneo. En este campo, aun valorando los esfuerzos de muchos cultores alrededor del mundo, todavía existe un gran potencial de exploración, documentación e investigación.

En cuanto a las condiciones de circulación de un montaje de teatro de sombras, el TFM plantea la presencia de un modelo de creación y circulación extendido en Colombia y otros países de Suramérica: grupos o compañías integradas por un número limitado de artistas/gestores (entre una y cinco personas), quienes asumen todas las tareas de producción y gestión. Lamentablemente no existe o no se localizó bibliografía que haya analizado este interesante fenómeno en la circulación teatral iberoamericana, y aunque pudo realizarse un sondeo de agrupaciones que representan este formato, se optó por simplemente describirlo y realizar una propuesta de gestión del proyecto con base en la conformación hipotética de un grupo de cuatro personas al frente del proyecto de montaje y circulación. En contraste con la localización de grupos de teatro de sombras contemporáneo, esta decisión obedeció a que el aspecto de intervención del TFM puede contribuir con la comprensión de las dinámicas de creación y gestión al interior de este tipo de agrupaciones.

La propuesta de producción y circulación del montaje propuesto en el TFM, entonces, puede servir como ejemplo de las formas en las que se asumen las tareas dentro de este modelo. A su vez, podría servir como herramienta de trabajo para agrupaciones que representen este modelo de trabajo. Se tuvo como variable esencial el estudio de la viabilidad del proyecto a la luz de este modelo particular de trabajo, por lo cual además de analizar la viabilidad económica, se plantearon herramientas ágiles para el seguimiento, control y evaluación del

proyecto por parte de los miembros de este tipo de equipos de creación y gestión. En este caso, se asume que cuando un equipo creativo debe encargarse de otras actividades como le gestión, gerencia y evaluación de actividades y recursos, mientras más ágiles y libres sean los métodos de desarrollo de estas actividades, serán más adecuados y aportará a un mejor desempeño en los procesos.

Finalmente, desde el TFM se realizó una aproximación a las posibilidades efectivas de circulación en Colombia para un espectáculo como el propuesto. Aunque próximamente en Ministerio de Cultura de Colombia estará compartiendo un censo de agentes de las artes escénicas, con información sobre teatros, salas, eventos y dinámicas del sector, no existe a la fecha de presentación del TFM este instrumento. Sin embargo, fue posible adelantar un sondeo sobre el número de salas independientes, el cual, extrapolado al número de otros tipos de escenarios, da cuenta de un número importante de salas y espacios tanto en ciudades como pueblos y zonas rurales. Este sondeo, en complemento con el conocimiento de los tipos de eventos extendidos en el territorio, permitió plantear un escenario viable de circulación permanente por el país como estrategia para lograr un equilibrio económico frente a los esfuerzos económicos de la producción del montaje. Se optó por plantear un escenario de viabilidad que descansara exclusivamente en variables de ejecución directa por parte del equipo de creación. En la propuesta, por supuesto, no se descarta el acceso a fuentes de financiación para creación y circulación externas e indirectas presentes en el país.

Por último, se plantea un listado de los beneficiarios potenciales de este TFM.

5.1. Beneficiarios potenciales

A continuación, se plantean los sectores en los cuales este TFM y el proyecto de montaje con sus procesos de investigación-creación tendrían un impacto potencial de acuerdo a las actividades que supone su desarrollo y a los campos de acción que podrán tener continuidad a partir del proyecto.

Investigación Teórica: Más allá de la revisión bibliográfica sobre discusiones alrededor del origen del teatro de sombras, el proyecto plantea una reflexión acerca de la condición de técnica, formato y lenguaje que posee esta manera de la animación escénica. Se planteó además una delimitación sobre las características específicas del teatro de sombras de manera

que pueda diferenciarse de otros campos en los que se ha incluido, como el teatro de objetos, las técnicas de animación en vivo y los formatos escénicos de luz y sombras, así como el teatro multimedia. Estas revisiones etimológicas y prácticas abren una ventana hacia la profundización en las aproximaciones teóricas sobre una herramienta que es a la vez un formato y un lenguaje.

La definición pragmática de que la proyección sobre una pantalla o superficie de la luz y sus diversas interacciones con objetos a partir de la construcción escénica y poética son los elementos que delimitan al teatro de sombras, así como su tratamiento como técnica, formato y lenguaje, ofrecen un campo teórico amplio sobre el cuál continuar profundizando.

La importancia de esta revisión radica en que al ampliar la concepción de una técnica o herramienta al estatus de lenguaje y formato se amplían las posibilidades estéticas y estilísticas, propiciando una evolución teórica y práctica de esas maneras de creación. En este sentido, este grupo de beneficiarios comprenden a artistas de las artes escénicas y teóricos desde la investigación académica y práctica en escena.

Investigación Tecnológica: Con base en las variables técnicas y físicas determinantes en el teatro de sombras, el proyecto abre un campo de investigación o experimentación hacia una serie de alternativas tecnológicas para el desarrollo de proyectos de teatro de sombras contemporáneo. En este caso, en lugar de reseñar los equipos más sofisticados, se plantearon los requisitos mínimos para el logro de los diversos efectos físicos de la interacción entre fuentes de luz, objetos y superficies de proyección o pantallas. Mientras puedan comprenderse los efectos de cada una de las variables que intervienen se podrán proponer y disponer de alternativas tecnológicas, muchas ellas de bajo costo y que, principalmente, facilitan la circulación de los espectáculos a las diferentes salas de teatro y aún espacios no convencionales de la compleja -por diversa y en ocasiones aislada- geografía colombiana y latinoamericana. Así, los beneficiarios del proyecto en este punto abarcan artistas de las artes escénicas, técnicos, escenógrafos, directores, diseñadores de iluminación y desarrolladores de instrumentos de iluminación.

Gestión Cultural: En este proyecto se exploró una forma de gestión para la producción y circulación de proyectos escénicos que tiene en cuenta las dificultades económicas y logísticas del teatro latinoamericano (las cuales pueden extenderse a otras latitudes). No significa esto que se plantee una nueva forma de gestión, sino que se revisaron prácticas de gestión para la

producción y circulación extendidas en la región y que han permitido la creación de proyectos escénicos sólidos y con una importante circulación. Este proyecto recoge algunas características de montajes que asumen desde su creación pautas que facilitan su circulación a partir de variables como el número de integrantes y las necesidades técnicas involucradas. La presentación de este modelo puede servir como alternativa a gestores culturales y organizaciones teatrales para el análisis de alternativas de gestión posibles y presentes en Latinoamérica y el mundo.

Creación Escénica: En el campo de la creación escénica este trabajo contribuye con las revisiones sobre el teatro de sombras contemporáneo y sus diversas posibilidades, tanto para los casos en los que sea usado como técnica complementaria, así como para su estudio como lenguaje y modalidad de creación escénica autónoma, rica y en constante evolución. Adicionalmente se plantean pautas de creación escénica con un valioso potencial estético, poético y técnico y que puede ofrecer facilidades de circulación.

Espacios Escénicos: El proyecto realizó una exploración sobre los tipos de salas y espacios de exhibición de artes escénicas en Colombia con el objetivo de tener en cuenta las posibilidades y las limitaciones de estas salas. Esta aproximación no solo se realizó para definir los elementos tecnológicos del teatro de sombras que resultarán adecuados y pertinentes para estos espacios, sino también para presentar una aproximación al panorama actual de la diversa oferta de salas y espacios no convencionales de artes escénicas en zona urbana y rural del territorio colombiano. Este sobrevuelo por las salas de Colombia puede servir como fuente de información para artistas nacionales, así como para artistas escénicos que visiten o vayan a visitar el país. Adicionalmente las dinámicas de redes y las políticas públicas alrededor de las salas pueden servir como referencia para el desarrollo de políticas similares en otros países. Por su parte, a nivel interno, la presentación de las dinámicas regionales puede servir como punto de apoyo para los grupos, organizaciones y personas que lideran salas y espacios no convencionales de exhibición teatral en Colombia.

Circulación: Este proyecto pretendía definir pautas estéticas y técnicas que permitan una circulación sin mayores limitaciones, pero que no afecte la calidad, resultados y variables diferenciales del montaje propuesto. Se plantea una alternativa de sostenibilidad económica de la obra que dependerá de la versatilidad y facilidades de movilidad y montaje en todo tipo de salas de Colombia, desde las mejor dotadas técnicamente, hasta las que incluso, hoy en

día, poseen problemas con la capacidad, la intermitencia del flujo eléctrico o simplemente no tienen. En términos económicos, se busca una proyección de sostenibilidad basada en la circulación en todo tipo de regiones y sectores territoriales de Colombia, desde grandes ciudades hasta zonas rurales apartadas, y desde salas con dotaciones de alta gama, hasta espacios sin ningún tipo de equipamiento técnico. El logro de esta meta dependerá en mayor medida de las delimitaciones tecnológicas del proyecto las cuales, como se ha reiterado, no recaen en el uso de los elementos técnicos más sofisticados, sino en la capacidad de aprovechar o incluso construir artefactos de luz, objetos opacos u translúcidos y pantallas de fácil acceso. Los impactos en cuanto a este análisis hacia la circulación, finalmente, beneficiarán a los públicos de todo tipo de territorios, tanto urbanos como remotos, a los que un espectáculo que no representa exigencias complejas puede llegar. Beneficia además a los gestores de todos estos espacios, en una buena medida liderados por grupos de teatro profesionales o aficionados.

Públicos: Uno de los retos del proyecto escénico es lograr un montaje que resulte atractivo para la mayor cantidad de grupos etarios sin que se pierda el enfoque de los objetivos escénicos planteados. De acuerdo a la temática, la obra podría resultar atractiva para públicos desde edades adolescentes, a partir de los 14 años en adelante y hasta edades de adultos mayores. En cuanto a la forma, la utilización del teatro de sombras con sus múltiples posibilidades de color, formas y dosis de virtualidad puede resultar atractivo para niños desde edades tempranas. Dicho esto, puede plantearse que el espectáculo puede dirigirse de forma integral (temáticas y formas) a personas desde los 8 años en adelante. Sin embargo, y con el ánimo de resultar atractivo para el mayor público posible y aprovechar el potencial económico del público y las franjas familiares, puede decirse que la creación escénica podría construirse teniendo en cuenta un desarrollo cromático, cinético y sonoro que pueda resultar atractivo para niños desde los 4 años aproximadamente.

En cuanto a otros grupos poblacionales el proyecto busca que el montaje final cuente con la versatilidad para desplazarse a salas y espacios no convencionales de municipios, veredas e incluso zonas más alejadas de la geografía colombiana, de manera que los públicos potenciales no se limiten a los de las ciudades que cuentan con teatros o salas de teatro con dotaciones técnicas especializadas. De esta manera los beneficiarios potenciales en calidad de espectadores incluyen a los habitantes de grandes ciudades, ciudades intermedias, pueblos,

veredas o zonas campesinas y eventualmente resguardos indígenas y comunidades ubicadas en zonas de difícil acceso. Al respecto es importante señalar que en el país existen dinámicas similares de grupos, salas y festivales que incluyen dentro de sus actividades la circulación en zonas rurales y zonas de difícil acceso. Pueden mencionarse como ejemplos el Festival *Selva Adentro*, realizado a orillas del Río Curvaradó, al interior de la selva del Chocó²⁶, y los proyectos de Teatro Tespys, en El Carmen de Viboral, quienes realizan funciones de sus obras o trasladan a grupos nacionales e internacionales del Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble a veredas de su municipio que llegan a encontrarse hasta a 8 horas en mula²⁷.

Acerca de otros enfoques diferenciales se menciona que el proyecto no estudia alternativas de accesibilidad a poblaciones con discapacidades de visión o audición, sin embargo, los complementos entre el sonido, la narración y las músicas incidentales con el desarrollo visual cinético del montaje permitirían que en ambos casos pueda resultar comprensible y disfrutable por estas poblaciones.

Por último, vale la pena mencionar que el montaje recurriría a temáticas e historias relacionadas con la riqueza de las culturas indígenas del país y, en este sentido, buscaría, de forma indirecta, impactar de forma positiva a estas poblaciones a partir del reconocimiento de sus culturas. Sin embargo, más allá del respeto por los códigos y creencias de estas poblaciones, el proyecto de montaje no estuvo dirigido de forma diferencial a los indígenas, sino precisamente a todos los tipos de poblaciones con quienes, como parte de los objetivos de escenificación, se busca compartir esas cosmogonías y mitos de origen particulares, resaltando su valor patrimonial, herencia y riqueza de toda Colombia y el mundo.

²⁶ Mayor información en: <https://selvaadentro.com/>

²⁷ Pueden consultarse detalles sobre estas intervenciones en: <https://mioriente.com/altiplano/el-carmen-de-viboral/la-carreta-de-tespys-teatro-en-las-veredas-de-el-carmen.html>, <https://culturaelcarmen.gov.co/parabola-de-los-actores-y-las-montanas-primera-parte/>

Referencias bibliográficas

Acosta Gómez, Julián. (2017). *Recorrido por el Cañón del río Melcocho. Julio de 2017, XXII Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble. Crónica sobre la visita que el XXII Festival Internacional de Teatro El Gesto Noble realizó a la vereda El Porvenir en el Cañón del río Melcocho.* Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral. 2017.
<https://culturaelcarmen.gov.co/parabola-de-los-actores-y-las-montanas-primera-parte/>

Alonso, Juan Carlos. (2019). *Riqueza de los mitos de creación en américa latina.* Blog personal.
<http://mitosla.blogspot.com/2019/10/mitos-de-creacion-en-latinoamerica.html#more>

Antzerkia, Itzal. (1987). *Teatro de Sombras.* VITORIA – GASTEIZ.

Araiza Hernández, Elizabeth. (2009). “¡Eso no es teatro! ... Además, así no son los indígenas”. Notas acerca del relativismo en la interpretación de las artes de la escena. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 30(120), 99-137. Recuperado en 24 de enero de 2022, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-39292009000400004&lng=es&tlng=es

Beltrán Jaramillo, Jesús Mauricio. (2005). *Indicadores de Gestión -Herramientas para lograr la competitividad.* 3r Editores.

Buhonito. (2016). *La larga sombra de Fabrizio Montecchi.* Blog Personal. En: <https://buhonitosblog.wordpress.com/2016/11/06/la-larga-sombra-de-fabrizio-montecchi/>

Castillo Martínez de Olcoz, Ignacio Javier. (2006). *Sentido de la luz, El. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de la luz hasta el cine*. [Tesis Doctoral] Universitat de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/1378>

Chevallier, Jean-Frédéric. (2012). *Modalidades Actorales o Siete Maneras de Estar Presente*. MONOGRÁFICO. El cuerpo en la escena contemporánea. Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 6 enero – diciembre de 2012. 9 – 19. <http://trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2019/03/Modalidades-actorales.pdf>

Colparques. (2009). *Parques Naturales de Colombia*. Puinawai. En <https://web.archive.org/web/20090406040949/http://www.colparques.net/PUINAWAI.htm>

Corriente, Federico. (2014). *Del "teatro de sombras" islámico a los títeres, pasando por los "retablos de maravillas"*. Revista de Filología Española. 94. 39-56. 10.3989/rfe.2014.02. <https://xn-revistadefilologiaespaola-uoc.revistas.csic.es/index.php/rfe/article/view/1064>

Congreso de Colombia. (2020). *Ley 2070 del 31 de diciembre de 2020 "POR LA CUAL SE DICTAN MEDIDAS PARA LA REACTIVACIÓN Y FORTALECIMIENTO DEL SECTOR CULTURA, SE CREA EL FONDO PARA LA PROMOCIÓN DEL PATRIMONIO, LA CULTURA, LAS ARTES Y LA CREATIVIDAD FONCULTURA y SE DICTAN OTRAS DISPOSICIONES"* Bogotá D.C. Diario Oficial de Congreso de Colombia. <https://cijuf.org.co/normatividad/ley/2020/ley-2070.html>

El Tiempo (2018). *La ingeniosa forma con la que Colombia exporta su música y su teatro*. Periódico El Tiempo, sección Cultura. Octubre 28 de 2018. <https://www.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/circular-art-y-los-mercados-culturales-en-colombia-286072>

Fan Pen Chen. (2003). *Shadow Theaters of the World*. Asian Folklore Studies, Volume 62, 2003: 25—64. State University of New York. <https://www.jstor.org/stable/1179080?refreqid=excelsior%3Af211d5f6ac793a661930d38e5c19d967>

Foley, Kathy & Reusch, Rainer (2010). *Teatro de Sombras*. World Encyclopedia of Puppetry Arts, WEPA. En: <https://wepa.unima.org/es/teatro-de-sombras/> Versión alternativa: https://www.schattentheater.de/files/englisch/aktivitaeten/alt/files/contemporary_shadow_theatre.pdf

Garzón Céspedes, Francisco (1995). *Oralidad, narración oral y narración oral escénica*. Latin American Theatre Review. Vol. 29 nº 1. Fall 1995. 69-81. <https://journals.ku.edu/latr/article/download/1081/1056/1200>

López Baltés, B. (1998). GÓMEZ GARCÍA, Manuel, *Diccionario Akal de Teatro. Historia y Comunicación Social*, 3, 485. Recuperado 12 de febrero de 2022, en: <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS9898110485A>

González Torres, Toberto. (2021). *Desempeño Operativo KPI'S*. LinkedIn. En: <https://www.linkedin.com/pulse/desempe%C3%B1o-operativo-kpis-roberto-gonz%C3%A1lez-torres-1e/?originalSubdomain=es>

Grazioli, Cristina. (2009). *Teatro de Objetos*. World Encyclopedia of Puppetry Arts, WEPA. En: <https://wepa.unima.org/es/teatro-de-objetos/>

Henríquez, Patricia. (2009). Oralidad y escritura en el teatro indígena prehispánico. *Estudios filológicos*, (44), 81-92. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132009000100005>

Hernández de Lago, Adriana del Carmen (2015). *Teatro Multimedia*. Memorias, XXVII Amic, Encuentro Nacional Querétaro 2015. Historias y aportes sociales de la investigación de la comunicación en México. Discurso, semiótica y lenguaje. Querétaro. 16p. Asociación Mexicana de Investigadores de las Comunicaciones. http://amic2015.uag.mx/docs/memorias/GI_07_PDF/GI_07_Teatro_Multimedia.pdf

Hormigón, J. A. (2002). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Vol. I. Publicaciones Asociación Directores de Escena de España.

Hormigón, J. A. (1993). *El Sentido Actual del Teatro*. Seminario de Estudios Teatrales, Laboratorio de Teatro Contemporáneo, ciclo de conferencias. Aula de Teatro Universidad de Málaga, Cuaderno N° 5. IMAGRAF. <http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2019/08/Aula5.pdf>

Iglesias Simón, Pablo. (2008): *Tentativas para una sistematización del uso de audiovisuales en la puesta en escena*, en *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 20, pp. 47-82. RESAD. <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones20/20pablo.pdf>

Kiosko Teatral. (2021). *Hablemos de Salas Concertadas de MinCultura*. Kiosko Teatral, Abril 12 de 2021. En <https://kioskoteatral.com/en-portada/hablemos-de-salas-concertadas-de-mincultura/>

KLAIC, D. (2006) "Festival", *Lexicon, Performance Research*, 4(11): 54-55. <https://studylib.net/doc/7730418/%E2%80%9Cfestival%E2%80%9D-in-lexicon-performance-research-4-11-2006>

López Antuñano, José Gabriel. (2014) *Teatro multimedia: antecedentes y estado de la cuestión*. Nueva Revista. N° 148. Julio de 2014. UNIR. Pp. 168-183. Universidad

Internacional de la Rioja.

<https://reunir.unir.net/bitstream/handle/123456789/4981/teatro%20multimedia.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

María Caudevilla Rodríguez. (2019). *La dramaturgia de la imagen en el teatro multimedia de Katie Mitchell*. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología. <https://eprints.ucm.es/62680/1/T41978.pdf>

Martínez-Valderas, J. (2014). *Aproximación al concepto de espacio escénico desde un planteamiento dramático*. ADE Teatro, 151, 106-112. https://www.academia.edu/26770739/Aproximaci%C3%B3n_al_concepto_de_espacio_esc%C3%A9nico_desde_un_planteamiento_dramat%C3%B3gico

Maturana, Carmen Luz. (2009). *Teatro de Sombras, Asia-Europa-Chile*. Ediciones Equilibrio Precario. <https://www.slideshare.net/clmaturana/teatro-de-sombras-carmen-luz-maturana>

Mi Oriente. (2017). *La Carreta de Tescys: teatro en las veredas de El Carmen El Carmen de Viboral*. En Mi Oriente, Diario Digital, 18 de agosto de 2017. Rionegro, Antioquia, Colombia. <https://mioriente.com/altiplano/el-carmen-de-viboral/la-carreta-de-tespys-teatro-en-las-veredas-de-el-carmen.html>

Ministerio de Cultura de Colombia, (2021). *MinCultura anuncia 214 beneficiarios de la Convocatoria de Salas Concertadas y Espacios no Convencionales: ReactivArte 2021*. En, www.mincultura.gov.co.

Montano, Joaquin. (2018). *Lenguaje artístico: concepto, características y tipos*. Lifeder. Recuperado de diciembre 29 de 2021: <https://www.lifeder.com/lenguaje-artistico/>.

Montecchi, Fabrizio. (2016). *Más allá de la pantalla. Hacia una identidad en el teatro de sombras contemporáneo*. Universidad Nacional de San Martín. UNSAM Edita.

Morales Astola, Rafael. (2010). *Programación y exhibición de las artes escénicas. Módulo 3*. PID_00171421 Master Interuniversitario en Gestión cultural UOC-UdG-UIB. Artes escénicas. Universitat Oberta Catalunya.
http://openaccess.uoc.edu/webapps/o2/bitstream/10609/54021/3/Introducci%C3%B3n%20a%20la%20gesti%C3%B3n%20de%20las%20artes%20esc%C3%A9nicas_M%C3%B3dul%203_Programaci%C3%B3n%20y%20exhibici%C3%B3n%20de%20las%20artes%20esc%C3%A9nicas.pdf

Obregón Osvaldo. (2004). *Teatro hispanoamericano. La memoria del teatro indígena y afroamericano*. In: *América: Cahiers du CRICCAL*, n°31, 2004. Mémoire et culture en Amérique latine, v2. Pp. 121-128. https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2004_num_31_1_1653

Pavis, Patrice (1996). *Diccionario de teatro*. Paidós Ibérica.
https://www.academia.edu/29201856/Diccionario_del_teatro_pdf

Pérez Martín, Miguel Ángel. (2002). *Manual de Gestión de Proyectos Escénicos*. Ñaque Editora.

Pinto Moya, Pedro. (2019). *Aproximación al Origen del Teatro de Sombras*. Filamento, Revista de Teatro de Sombras. Compañía El Kanelo Mágico. N°1. 2019. 4-5
<https://www.teatrosombras.com.ar/p/revista-filamento-numeros-1-2-y-3.html>

Rinaldi, Mauricio. (2003). *Historia de la Iluminación Escénica*. Boletín del Instituto de Investigaciones en Historia del Arte. 2003. Año 1, n°1 83-94. Instituto Universitario Nacional del Arte de Buenos Aires.

Rinaldi, Mauricio. (2014). *La luz y el espacio escénico: los antecedentes de una poética Lumínica*. Revista Escena Uno. Junio de 2014. N° 1, 1-14 Universidad Nacional del Centro. <http://escenauno.org/wp-content/uploads/2014/05/la-luz-y-el-espacio-escenico-los-antecedentes-de-una-poetica-luminica.pdf>

Rinaldi, Mauricio. (2017). *La Iluminación en el Teatro Negro y el Teatro de Sombras /Mauricio Rinaldi*. -1ª Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ars Lux.

Roblest, Alberto. (2018). Teatro indígena prehispánico: Rabinal Achi. Hola Cultura/Ensayo/indigenous. Wahsington D.C. <https://holacultura.com/teatro-indigena-prehispanico-rabinal-achi/>

Rojo Barría, María Soledad & Alvarado Acuña, Luis. (2007). *Aplicación de la metodología de gestión de proyectos en el arte dramático*. 12th International Conference on Project Engineering, LUGO, 26-28 Septiembre. P. 2370-2378. https://www.aepro.com/es/repository/congresos/congresos_lugo2007/congresos_lugo2007_09/Aplicaci%C3%B3n-De-La-Metodolog%C3%Ada-De-Gesti%C3%B3n-De-Proyectos-En-El-Arte-Dram%C3%A1tico/lang.es-es/

Rojo Barría, María Soledad & Alvarado Acuña, Luis. (2007). *La integración de la creación y la gestión en los proyectos de arte dramático*. 12th International Conference on Project Engineering, LUGO, 26-28 Septiembre. P. 2238-2244 <http://docplayer.es/13335739-Aplicacion-de-la-metodologia-de-gestion-de-proyectos-en-el-arte-dramatico.html>

SHAFIK, A. (2021). *Dīwān kadas y la revivificación del teatro de sombras en Egipto*. Al-Andalus Magreb, (22), 305-342. Recuperado a partir de <https://revistas.uca.es/index.php/aam/article/view/7216>

SHAFIK, A. (2021). *Ibn Dāniyāl's shadow plays in Egypt: The 113arácter of Ṭayf al-Khayāl ["El teatro de sombras chinescas de Ibn Dāniyāl en Egipto: El personaje de Ṭayf al-Ḥayāl"]*. Al-Andalus Magreb, (21), 117-136. Recuperado a partir de <https://revistas.uca.es/index.php/aam/article/view/7428>

Sormani, Nora Lía. (2018). *La fábula de Basilisa, la Luz y el Fuego, de Rafael Curci: teatro de sombras y liminalidad*. Ponencia. Actas, II Jornadas. II Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2018/paper/viewFile/3216/2636>

Terribili Filho, Armando, & Bortoleto Nery, Ana Clara, & Bentancor, Ana Laura. (2015). Gestión de proyectos de innovación en las instituciones educativas privadas en San Pablo. REXE. Revista de Estudios y Experiencias en Educación, 14(27),85-103. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243143345006>

Van Dijk, T. A. (1980). *Estructuras y funciones del discurso*. Siglo XXI editores S.A. <http://www.discursos.org/oldbooks/Teun%20a%20van%20Dijk%20-%20Las%20Estructuras%20y%20Funciones%20del%20Discurso.pdf>

Velásquez, A. (2001). Desarrollo del teatro indígena latinoamericano: El Güegüence como ejemplo de teatro callejero. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, XXVII(1), 123-142. <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/article/download/20599/33470/>

Vera Smith, Fernando. (2009). Indicadores de impacto. Revista Digital Contaduría Pública. 24 septiembre de 2009. <https://contaduriapublica.org.mx/2009/09/24/indicadores-de-impacto/>

Von Fernández. (2020). *Participación en la iniciativa "Cartografía de las Sombras" de la revista Filamento*, 2020. En: <https://youtu.be/GbJZXPkHrkk>

Von Fernández. (2021). *Teatro de Sombras*. Blog Personal. <https://www.teatrodesombras.com.ar/>

Womack, Mari. (2005). *Symbols and Meaning: A Concise Introduction*. AltaMira Press.

Zamorano Moriamez, Francisco. (2008). *Una visión sobre el teatro de objetos*. [Memoria presentada al Departamento de Teatro de la Universidad de Chile para optar al Título Profesional de Diseñador Teatral]. Universidad de Chile, Departamento de Teatro. http://www.takey.com/Thesis_128.pdf

Webgrafía

Página Web de la Enciclopedia Mundial de las Artes de la Marioneta (*World Encyclopedia of Puppetry Arts, WEPA*), Unionne Internationalle de la Marionette UNIMA.

<https://wepa.unima.org/>

Página Web del Festival Selva Adentro.

Abel Anselmo Ríos Carmona
Propuesta de producción y gestión del espectáculo *Wale 'Kerü. La Araña que Tejió al Mundo* en formato de teatro de sombras.

<https://selvaadentro.com/>

Anexo A. Ejemplos del teatro de sombras contemporáneo en el mundo

A continuación, se comparten los nombres de algunos cultores, grupos y procesos de exploración representativos del teatro de sombras contemporáneo en Asia, Europa y América. El listado complementa con exploraciones propias una selección de cultores previamente realizada por Gabriel Von Fernández entre 2016 y 2020. Una exploración somera por los sitios web de estas compañías e investigadores da cuenta de muchas de las múltiples posibilidades descritas en la tabla 2.

- Kakashiza Shadow Play Theatre. Teatro de Sombras Manuales contemporáneo -*Kage-e*- (Japón). <https://www.kakashiza.co.jp/>
- Gekidan Kageboushi Theatre Company. (También autodenominado Teatro de Sombras Humanas). (Japón) <https://archive.org/details/dni.ncaa.IGNCA-680-UM>
- Teatro Gioco Vita. (Italia) <https://www.teatrogiocovita.it/>
- Teatres de la Llum. (Cataluña) <https://www.facebook.com/teatresdelallum?fref=ts>
- Sombras Blancas. (Chile) <http://sombrasblancastiteres.blogspot.com/>
- Shadow Light Productions. (USA) <https://www.shadowlight.org/>
- Panicomedia Teatro. (Colombia) <https://www.facebook.com/panicomedia/>
- Pájaro Negro Sombras. (Argentina) <https://www.facebook.com/pajaronegrosombras>
- Norbert Götz y Frederic Heisig – Theater der Schatten. (Alemania) <https://www.theater-der-schatten.de/en/>
- Negras Inquietudes -Teatro de Sombras Erótico- (Argentina) <http://negrasinquietudes.blogspot.com/>
- Nahuel Bon. (Argentina-Perú-España-Berlin) <http://teatrosombrasbima.blogspot.com/>
- Manual Cinema. Animación cinematográfica con sombras y proyecciones en tiempo real. (EEUU) <http://clubedasombra.com.br/>
- Luz, Micro y Puntro. (España) <https://www.luzmicroypunto.com/>
- Luz Movil. (Uruguay) <http://movimiento.org/profile/luzmovil>

Propuesta de producción y gestión del espectáculo *Wale 'Kerü. La Araña que Tejió al Mundo* en formato de teatro de sombras.

- Lichtbende. (Holanda) <http://www.lichtbende.nl/>
- La Puntual Sombras. (España) <https://www.lapuntual.info/es/espectacle/un-trocet-de-lluna/>
- La Mar de Luz. (Argentina) <http://lamardeluz.blogspot.com/>
- Hayal World. (México) <https://hayal.world/>
- Gurú, Mujeres de Sombras. (Argentina) <http://grupoguru.blogspot.com/>
- El Kanelo Mágico. (Chile) <https://www.kanelomagico.cl/sombras>
- El Cantar del Cárabo. (Canadá-Perú) <http://elcantardelcarabo.blogspot.com/>
- Cristhian Lins. (Brasil) <http://teatrosombraseafins.blogspot.com/>
- Cosmonautas Teatro de Sombras. (México/Argentina) <https://www.facebook.com/cosmonautas2015/>
- Corporación Teatro Bitácoras. (Colombia) <https://youtu.be/V87w2kPN8Ao>
- Controluce. (España) <https://www.controluce.org/es/>
- Compañía Quase Cinema. (Brasil) <https://www.ciaquasecinema.com/>
- Compañía Lumiato. (Brasil) <https://www.cialumiato.com/copia-lumiato>
- Compañía Banyan / Diego Ugalde. Teatro de Sombras tradicional (México) <https://balammetic.wixsite.com/elviolinmagico>
- Compagnie La Loupiote. (Francia) <https://laloupiote.pagesperso-orange.fr/>
- Clube Da Sombra. (Brasil) <http://clubedasombra.com.br/>
- Cengiz Ozek Karagoz. Karagöz tradicional con elementos de teatro de sombras contemporáneo. (Turquía) <http://cengizozekenglish.blogspot.com/>
- aSombras. (España) <https://www.asombras.com/>
- A la Sombrita. (España) <https://alasombrita.com/>
- Xilodrama (Argentina) <http://xilodramatragediatumbera.blogspot.com/>
- Theatre Incline. -Teatro Visual- (Quebec) <https://www.lapuntual.info/es/espectacle/un-trocet-de-lluna/>
- Theatre du Tilleul. (Bélgica) <http://www.theatredutilleul.be/spip.php?rubrique3>

Anexo B. Tipología de Mitos de Creación y Mitos de Origen en Latinoamérica

Tipología de Mitos de Creación y Mitos de Origen en Latinoamérica				
Clasificación de los Mitos de Creación elaborada a partir de Alonso (2019) con base en su clasificación fenomenológica, la cual tiene en cuenta los trabajos de Marie-Louis Von Franz y Severino Croato. En la clasificación se han incluido algunos aportes propios.				
Mitos de Creación				
Según el creador				
Ser Primigenio Personaje cuyo carácter no siempre está bien definido	Ser Creador (Gran Madre, Pacha Mama, Madre Tierra, Gran Espíritu...)	Héroe Civilizador	Ser Transformador	Padre o Madre Común
Dos creadores	2 animales	2 gemelos (en ocasiones contrarios)	Dualidad Hombre-Mujer	
Según situaciones especiales de la creación				
Creación desde lo potencial. Elementos o escenarios que contienen en sí mismos toda la existencia. La creación es en realidad una organización de lo indeterminado	El Agua	La Tierra	La Tiniebla primordial	El Caos / La quietud
Creación a partir de la nada	La divinidad crea por su pensamiento o deseo	Creación desde el ser/no ser	El no espacio	El no tiempo
Creación por accidente	Creación sin intencionalidad, por accidente	Creación por una intencionalidad malograda		
Creación desde arriba Movimiento de arriba hacia abajo.	Creación por descenso de seres "espirituales" o creadores	Los seres creadores arrojan cosas	Lluvia creadora	
Creación desde abajo. Movimiento de abajo hacia arriba.	Ascenso de seres creadores	Cosas que emergen	Un gran hoyo en la tierra de donde sale la creación	
Creación originada en estados de ánimo del creador.	Creación por reacciones sensibles del Ser Creador (Risa, Miedo, Llanto, etc.)	Creación por Anhelos o deseos del Ser Creador	Creación por reacciones físicas o "metafísicas" del creador (frío, dolor, sueño)	
Una primera víctima.	Muerte de un dios o ser creador o primigenio	Sacrificio de un dios o ser creador o primigenio	Destrucción de un dios o ser creador o primigenio	Desmembramiento de un dios o ser creador o primigenio

Intentos inicialmente fallidos de creación.	Intentos de creación no exitosos hasta que se tiene éxito	Proyecto de creación inicial que falla, la creación actual es la fallida		
Creación renovada.	Enojo de los seres creadores. Castigo o deseo de renovación.	Diluvio	Gran incendio en el mundo	Oscuridad total
Creación a partir de un huevo o útero cósmico. Motivos primordiales básicos.	Mundo-Huevo que encuba la creación	Hombre Primordial o Útero primordial del cual desciende todo	Energía Cósmica que da origen a todo	Agua Oceánica Abismal de la que surge todo
Creación a partir de semillas. El mundo se origina en partículas o semillas cósmicas.	Semillas sembradas por un creador	Semillas que surgen de forma espontánea y dan lugar a la vida	Primeros humanos surgen de semillas	
Mitos de Origen				
Según los elementos creados				
Origen de los seres humanos.	Los seres humanos son creados por Seres Creadores a partir de sustancias (Barro, agua, éter, su aliento, etc...)	Los seres humanos provienen del cielo o de un mundo subterráneo	Creación espontánea y fractal	Los seres humanos son descendencia de seres primigenios (humanos, animales o plantas primigenias)
Origen de las plantas.	Regaladas o entregadas por el ser creador	Robadas a animales o seres primigenios	Surgimiento simultáneo o por etapas con toda la creación	
Origen del fuego. El fuego nunca se presenta en las historias míticas como una creación. Siempre ha existido, pero suele ser propiedad de alguien.	Es entregado por el ser creador	Es hurtado al ser creador o a un ser encargado de vigilarlo		
Origen de los astros. Además del origen de los astros cercanos y las estrellas, corresponden a esta categoría algunos fenómenos celestes.	Origen del sol y la luna (Masculino y femenino o viceversa)	Origen de las estrellas (Todas las estrellas o algunas estrella o constelaciones en particular)	Origen del arcoíris	Origen de las nubes
Origen de la muerte. Los humanos no están sometidos en un comienzo a la muerte, sino que es algo que ocurre posteriormente.	Cansancio de vivir eternamente	Consecuencia de errores cometidos	Castigo de los dioses o seres creadores	Forma de acceder a otro plano de la existencia o a otro mundo

Anexo C. Aproximación a una tipología de escenarios teatrales presentes en Colombia.

Tipos de Escenarios Teatrales en Colombia				
De acuerdo a su titularidad				
Públicos				
Adscritos a Entes territoriales (Gobierno nacional, departamental, Distrital/local). Excepto por algunos teatros municipales suelen contar con buena dotación técnica. Su gestión depende de los entes territoriales.	Teatros nacionales (Adscritos a Ministerio de Cultura, Banco de la República u otras entidades nacionales) Ejemplo: Teatro Colón, Teatro Amira de la Rosa (Actualmente cerrado) etc.	Teatros Departamentales (Adscritos a Departamentos). Ejemplo: Teatro Tolima, Teatro La Vorágine de El Meta.	Teatros distritales o de ciudades capitales. (Adscritos a ciudades capitales, distritos especiales o municipios categoría 1 y 2). Ejemplo: Teatro Jorge Eliecer Gaitán de Bogotá. Teatro Municipal Enrique Buenaventura de Cali.	Teatros municipales. (Adscritos a municipios de categoría 3 en adelante, se incluyen algunos escenarios rurales). Teatro municipal de Jericó. Teatro Municipal Gildardo Tovar Giraldo de La Tebaida
Adscritos a entidades de educación pública. Mientras los teatros universitarios suelen tener dotación técnica y programación permanente, los adscritos a colegios públicos en pocas ocasiones las poseen.	Teatros y auditorios Universitarios. Teatro Camilo Torres (Universidad de Antioquia) Auditorio 8 de Junio (Universidad de Caldas)	Teatros y auditorios de Instituciones de Educación Públicas (Auditorios en Colegios Urbanos y Rurales, Escenarios y coliseos cubiertos de I.E. Urbanas y rurales)	Teatros de Instituciones públicas de educación técnica, tecnológica y para el trabajo (Auditorios de las sedes del SENA, Auditorio Camilo Torres ESAP)	Teatros de instituciones sindicales de educación (Teatro Adida)
Teatros y Auditorios de otras instituciones públicas. Pocas veces se utilizan para actividades artísticas.	Auditorios de Ministerios Públicos (Fiscalía, Contraloría, Procuraduría)	Auditorios de instituciones militares	Recintos y auditorios de entes legislativos (Auditorio Luis Guillermo Vélez, Congreso de la República)	Auditorios de Centros de Salud Públicos
Privados				
Teatros Privados En general su objetivo principal	Teatros independientes apoyados por	Teatros independientes liderados por	Teatros y auditorios empresariales (Se	Teatros Independientes liderados por

es la actividad escénica por lo cual cuentan con dotación y programación permanente	instituciones públicas y privadas y con gobierno corporativo. Por ejemplo: Teatro Pablo Tobón Uribe de Medellín.	entidades sin ánimo de lucro (Fundaciones, asociaciones, corporaciones). (La gran mayoría de salas independientes del país)	consideran aquí cuando realizan actividades culturales públicas) -Teatro Suramericana- Auditorios de centros comerciales.	personas o colectivos sin personería jurídica
Adscritos a Instituciones de educación privadas.	Teatros de Universidades Privadas. Auditorio María Laserna – Teatro Universidad de Medellín	Teatros de Colegios Privados. Auditorios de las sedes del colegio alemán. Teatros Salesianos.		
Funcionamiento Mixto	Auditorios de las Cajas de Compensación Familiar -Teatro Colsubsidio- } Entidades privadas que funcionan con recursos de captaciones públicas - parafiscales-	Salas Públicas programadas por instituciones privadas	Teatros de titularidad privada administrados por instituciones públicas	Salas Públicas programadas por instituciones mixtas o instituciones privadas que funcionan con recursos públicos parafiscales.
De acuerdo a su ubicación geográfica				
	Ubicados en ciudades capitales y distritos especiales	Ubicados en Municipios de categoría 3 y 4 (Normalmente más de 100.000 habitantes)	Ubicados en municipios de categoría 5 y 6 (normalmente menos de 60.000 habitantes)	Rurales. Ubicados en corregimientos y veredas.
De acuerdo a su vocación				
	Auditorios multifuncionales (Creados para albergar la mayoría de manifestaciones de artes escénicas con condiciones más o menos favorables para todas)	Auditorios de Teatro Por su naturaleza permiten la realización de muchas otras actividades escénicas.	Salas de Danza	Salas de Conciertos
	Carpas de Circo	Escenarios de circo contemporáneo	Salas de cine (Se incluye aquí cuando ofrecen eventualmente espectáculos)	Galerías y espacios de arte donde se realizan artes de la acción y artes escénicas

			escénicos o han cambiado de vocación)	
	Centros de convenciones Complejos que cuentan con auditorios multifuncionales o con espacios que pueden adecuarse para espectáculos escénicos	Espacios destinados principalmente a ensayo o laboratorio. (Espacios para creación con eventuales actividades artísticas públicas)		
De acuerdo a su configuración				
Relación público-escenario				
	Configuraciones Tradicionales en espacio cerrado: Un escenario frente a un público (A la Italiana, en herradura, tipo corral, etc.)	Configuraciones no convencionales en espacio cerrado Otras relaciones escenario público (Caja negra - flexible- galpones o arenas, de pasarela)	Configuraciones Tradicionales en espacios abiertos: Anfiteatros, coliseos y otros teatros al aire libre con un escenario frente a un público.	Configuraciones no convencionales en espacio abierto Coliseos, estadios, patios con público ubicado en forma circular o en otras configuraciones.
Asientos y acomodación				
	Silletería fija (Sistemas de tribunas o silleterías ancladas)	Series de silletería o de tribunas móviles	Sillas libres	Sin silletería
De acuerdo a los recursos económicos con los que opera				
	Exclusivamente boletería y/o venta de servicios (alquileres, producciones, etc.)	Exclusivamente recursos propios o de terceros privados (Los recursos privados por alianzas, contratos o subvenciones concursables)	Exclusivamente recursos públicos. (Los recursos públicos por alianzas, contratos o subvenciones concursables)	Mezclas de boletería y servicios más recursos públicos y/o privados. (Los recursos públicos y/o privados por alianzas, contratos o subvenciones concursables)
De acuerdo a los recursos técnicos y humanos con los que cuenta				
Recursos Técnicos				
Sistema de iluminación	Con sistemas de iluminación propio o en préstamos gratuitos. (Desde sistemas de alta gama hasta sistemas artesanales)	Con acceso sistemas de iluminación por alquiler para los eventos.	Los grupos invitados deben encargarse de sus necesidades de iluminación.	Sin acceso a sistemas de iluminación (No solo por la falta de sistemas, sino por falta de flujo eléctrico)

Sistemas de Sonido	Con sistemas de sonido propio o en préstamos gratuitos. (Desde sistemas de alta gama hasta sistemas de muy baja calidad o artesanales)	Con acceso a sistemas de sonido por alquiler para los eventos.	Los grupos invitados deben encargarse de sus necesidades de sonido.	Sin acceso a sistemas de Sonido (No solo por la falta de sistemas, sino por falta de flujo eléctrico)
Tramoyas y otros recursos mecánicos	Con sistemas mecánicos propios o en préstamos gratuitos. (Desde sistemas instalados en la infraestructura hasta estructuras auxiliares -tipo <i>truss</i> y otros)	Con acceso a sistemas de mecánicos por alquiler para los eventos. (Estructuras auxiliares)	Los grupos invitados deben encargarse de sus necesidades de tramoya y otros.	Sin acceso o sin necesidad a sistemas mecánicos.
Otros recursos tecnológicos (Proyectores, <i>software</i> y <i>hardware</i> especiales, otros sistemas de audio, conectividad digital, entre otros)	Con recursos tecnológicos diversos propios	Con acceso a recursos tecnológicos por alquiler	Los grupos invitados deben encargarse de los recursos tecnológicos necesarios	Sin acceso a recursos tecnológicos
Recursos Humanos				
Estructura de gestión administrativa y artística	Con estructura integral de gestión	Solo Estructura de Gestión administrativa.	Solo estructura de gestión artística.	Una sola persona lidera las funciones administrativas y artísticas.
	Gestión administrativa indirecta sin gestión artística (Espacios administrados por entidades o personal de entidades cuya misión no es la gestión de este)	Sin gestión administrativa con gestión artística indirecta (Espacios confiados a estructuras artísticas que no los gestionan de forma prioritaria por su actividad)	Sin personal administrativo ni artístico directo ni indirecto (Parece irreal, pero en el país existen muchos escenarios así y algunos, a pesar de ello, mantienen alguna actividad)	
Personal Administrativo	Empleo de forma directa o indirecta (Vinculaciones laborales o contratos, directos o a través de terceros)	Delegación indirecta (Empleados o contratistas que deben realizar una gestión administrativa)	Acción voluntaria o por retribución no económica. (Sin retribución económica. Es común la gestión administrativa a cambio del uso de	Sin personal administrativo

		secundaria en el espacio)	un espacio de creación y gestión artística)	
Personal Creativo (directores, productores, actores, programadores artísticos, etc.)	Empleado de forma directa o indirecta (Vinculaciones laborales o contratos, directos o a través de terceros)	Empleado de forma indirecta y casual. (Prestación de servicios para actividades específicas o limitadas en el tiempo)	Acción voluntaria	Sin personal creativo
Personal Técnico	Empleado de forma directa o indirecta (Vinculaciones laborales o contratos, directos o a través de terceros)	Empleado de forma indirecta y casual. (Prestación de servicios para actividades específicas o limitadas en el tiempo)	Acción voluntaria	Sin personal técnico
De acuerdo a la relación con los grupos creativos				
Grupos de Planta (Organización, agrupación o colectivo artístico encargado de la gestión creativa o principal beneficiario de las posibilidades creativas y de proyección del espacio)				
Relación de pertenencia del espacio con los Grupos de Planta (Grupos artísticos encargados de la gestión del espacio)	Grupo de planta dueño del espacio	Grupo de planta en comodato y con autonomía sobre el uso del espacio (Comodato: Figura de alquiler o cesión gratuita por un tiempo determinado y prorrogable a discreción del propietario)	Grupo de planta con contrato de alquiler y autonomía sobre el espacio (Autonomía relacionada a reformas arquitectónicas, estructurales y estéticas)	Grupo de planta en comodato o alquiler sin autonomía sobre el espacio
	Grupo de planta invitado (Sin relación de propiedad o responsabilidad directa sobre el espacio, pero como principales beneficiarios de las posibilidades creativas)	Condición compartida de grupos de planta invitados (Varios grupos de planta en calidad de invitados y con acuerdos de ocupación y gestión)	Sin grupo(s) de planta	
Vocación de los grupos de planta	Grupo de planta de una sola disciplina artística escénica (Teatro, danza, música, circo, performance, etc.)	Grupo de planta de varias disciplinas artísticas escénicas (Grupos interdisciplinarios en el campo de las artes escénicas)	Grupo de planta interdisciplinar que incluye adicionalmente áreas diferentes a las artes escénicas (Artes escénicas más otras áreas como literatura, artes	Grupo de planta de una o varias disciplinas diferentes a las artes escénicas.

			visuales, audiovisuales, etc. Puede incluir también otras dinámicas culturales - patrimonio, artesanía, etc.-)	
Programación de actividades desde la sala	Entidades programadoras. (Espacios, normalmente sin grupo(s) de planta, que únicamente programan eventos artísticos de diversas organizaciones)	Entidades productoras – programadoras (Espacios que por la capacidad y dinámicas de su(s) grupo(s) de planta producen y programan sus propios espectáculos y ocupan con ellos la mayoría de la agenda)	Entidades mixtas (Además de las producciones del(os) grupo(s) de planta, realizan coproducciones y programan espectáculos de otras organizaciones)	
De acuerdo a la agenda de programación de espectáculos				
	Espacios con programación permanente (Desde 4 días de la semana)	Espacios con programación semanal (Entre 1 y 3 días a la semana)	Espacios con programación mensual (Menos de 1 día a la semana -menos de 3 eventos mensuales-/se incluyen espacios con programación mayor pero sin continuidad semanal)	Espacios con programación esporádica (Menos de 1 evento al mes. Se incluyen espacios que solo se utilizan para eventos específicos, sean de uno o varios días)

Anexo D. Modelos de instrumentos de seguimiento, control y evaluación.

d.1. Seguimiento general a partir de la ficha sintética del proyecto.

SEGUIMIENTO A PARTIR DE LA FICHA SINTÉTICA DEL PROYECTO	
Se puede realizar este seguimiento con periodicidades definidas por el equipo	
Aspectos a evaluar	Preguntas guía
Descripción sintética	¿Continúa vigente la descripción sintética del proyecto o se han generado cambios en los alcances propuestos? En caso de aplicar intentar construir la nueva descripción.
Equipo de trabajo y roles	¿El equipo de trabajo se ha mantenido igual? En caso de que existan consignar los cambios (Entrada o salida de integrantes, cambios de roles) ¿Cuál ha sido el desempeño del equipo y de cada integrante? Evaluar, en caso de ser necesario, estrategias de cambio o de aprovechamiento de aspectos positivos del equipo y los integrantes.
Elementos particulares del proyecto	¿Han cambiado algunos de los elementos particulares del proyecto? - Normalmente guardaría relación con la descripción sintética- Consignar las razones que eventualmente lleven a estos cambios.
Objetivos del proyecto de montaje. Objetivo General. Objetivos Específicos Metas	¿Se están cumpliendo los objetivos? Aproximación al porcentaje de cumplimiento de cada uno de los objetivos. ¿Es necesario replantear algún objetivo? ¿En qué estado de cumplimiento se encuentra cada una de las metas? ¿Es necesario replantear algún de las metas? ¿Se anticipa un cumplimiento parcial o un cumplimiento superior de alguna(s) de las metas?
Objetivos del montaje Núcleo de Convicción Dramática Objetivos de la escenificación Estrategias estético-estilísticas	¿Hay satisfacción al interior del grupo respecto a los resultados estéticos de los procesos de creación y producción? ¿Los procesos creativos han desembocado en cambios en los objetivos del montaje y las estrategias estético- estilísticas? Mencionar si los cambios obedecen a replanteamientos o a dificultades/imposibilidades.

Recursos y presupuesto Cronograma	¿Han cambiado las necesidades presupuestales? -Aumento, disminución- ¿Se están cumpliendo las actividades de acuerdo al cronograma? ¿Será necesario mayor o menor tiempo para finalizar las actividades y el proyecto?
Financiación Etapa de Montaje Etapa de circulación.	¿Se ha logrado acceder a fuentes de financiación para la etapa de montaje? ¿Qué compromisos o cambios al proyecto implican estas eventuales fuentes? ¿En qué estado se encuentra la venta de funciones para la etapa de circulación? ¿Se ha logrado acceder a otros recursos para la circulación?
Estrategias de circulación Etapa preestreno Temporada de estreno y etapa inicial de circulación	¿Se mantienen la fechas o agenda de preestreno y estreno? Número de funciones proyectadas/confirmadas la temporada de estreno Proyección de funciones y giras en la etapa inicial de circulación. Confirmación de funciones. ¿Se ha accedido a algunos recursos para circulación? Aplicación a convocatorias para festivales o agendas.
Gerencia del proyecto Seguimiento y control: Evaluación Evaluación interna: Evaluación externa: Evaluación final:	Resumen de aciertos y correctivos a partir de este análisis general. Evaluación de la necesidad de aplicar otros métodos de seguimiento y evaluación. Autoevaluación del equipo y evaluación de desempeño de cada miembro del equipo. Nivel de satisfacción con el proyecto y los procesos. Pertinencia de la continuidad de proyectos similares. Herramientas de percepción externa.

d.2. Seguimiento a partir de actividades

Meta	Actividad	Responsable(s)	Estado de cumplimiento de actividad	Recursos utilizados	Tiempo de ejecución utilizado	Estado de cumplimiento respecto al cronograma y recursos	Acciones de mejora u oportunidad.	Observaciones
Meta 1	Actividad 1	Nombre(es) Equipo	Porcentaje o descripción	Recursos destinados	Tiempo destinado	Porcentaje o descripción	Descripción	Información adicional.
				Cifra	Cifra			
				Recursos usados a la fecha	Tiempo usado a la fecha			
				Cifra	Cifra			
	Actividad 2							
	Actividad n							
Meta 2								
Meta n								