

CARTILLA PEDAGÓGICA
**LA MIRADA DEL
AVESTRUZ**



TEATRO
COLÓN
BOGOTÁ - COLOMBIA



La cultura
es de todos

Mincultura

CONTENIDO

1. Presentación de la Cartilla	Pág. 3
2. La obra	Pág. 3
3. Público, Temáticas y Asignaturas	Pág. 4
4. La obra y los estándares básicos de competencia	Pág. 6
5. La obra y los Derechos Básicos de Aprendizaje	Pág. 8
6. La producción	Pág. 8
7. Guía de apreciación	Pág. 12
8. Actividades pedagógicas	Pág. 20
9. Material complementario	Pág. 23

Créditos:

Escritura de Textos – Cartillas pedagógicas

Andrey Porras
Docente y escritor

Rodrigo Estrada
Guionista y productora

Andrey Porras
Artista escénico y escritor

Mauricio Arévalo – @marevalo53
Escritor. Magister en Literatura. Docente

Sara Luengas
Asesora de formación y mediación – Teatro Colón

Edición y Corrección de estilo
Daniela Chinchilla

Diseño y Diagramación
Laura López Garcés

Bogotá, Colombia. 2021

1. PRESENTACIÓN DE LA CARTILLA

Las cartillas pedagógicas son herramientas de mediación cultural concebidas por los equipos del Teatro Colón, que buscan crear puentes entre la programación artística de la sala y el público infantil y juvenil.

Teniendo en cuenta la programación de la obra *La mirada del avestruz*, el Teatro Colón decide crear esta publicación para todos los docentes interesados en acompañar a los niños, niñas y jóvenes en la apreciación, sensibilización, encuentro y reflexión alrededor de la danza contemporánea.

Esta cartilla le ofrece al profesor un panorama interpretativo de la obra del que puede apoyarse para crear sus prácticas pedagógicas. Es así como el docente y la comunidad educativa encontrarán aquí sugerencias de temáticas que podrán utilizarse en la planeación y desarrollo de proyectos transversales interdisciplinarios.

Además, encontrarán explicaciones sobre la producción y génesis de la obra y el proceso creador de los artistas. Por otra parte, conocerán más sobre el autor y descubrirán algunas claves para la apreciación y crítica de la obra. También podrán ver recomendaciones y propuestas de actividades didácticas, que bien pueden utilizarse dentro o fuera del aula, según el criterio del maestro.

En pocas palabras, esta publicación dará a conocer los aspectos básicos de la obra, el público al que se dirige, las temáticas que se derivan de su interpretación y las posibles asignaturas con las que puede relacionarse. Además, se demostrará cómo todo lo anterior se articula con el currículo académico y los Estándares Básicos de Competencias del Ministerio de Educación Nacional.

2. LA OBRA

La Mirada del avestruz es una obra creada por la Compañía L'Explose en 2002. Desde entonces, el espectáculo ha representado a Colombia en diferentes festivales nacionales e internacionales y ha recibido distintos reconocimientos nacionales e internacionales.

Con ocasión de la celebración de los 30 años de la compañía, así como en homenaje a su director y fundador Tino Fernández, el Teatro Colón programa esta emblemática obra para ser transmitida en una función digital a través de las cuentas de Facebook y Youtube del Teatro Colón en el mes de julio de 2021.

Esta obra referente de la danza en Colombia toma como punto de partida las huellas que ha dejado la violencia en el país y muestra cómo el desplazamiento forzado ha sido una de las consecuencias más evidentes del conflicto armado. Las imágenes de violencia resultan inevitables, aunque están muy lejos de cualquier denuncia literal o partidista. Más bien, se trata de observar la forma en que los

cuerpos son agredidos y amenazados mientras parecen refugiarse en un mundo interior y ocultar la mirada frente a la realidad agobiante. Tal como hace el avestruz cuando esconde la cabeza en la tierra.

El espacio donde se relacionan los personajes y los cuerpos fatigados por el agobio y el desarraigo es un paisaje desolado y crudo de tierra negra. Tierra arrasada que se extiende como un campo sepulcral y que invita a los cuerpos a hundirse en ella, como una semilla de futuro. Los personajes quieren hablar, buscan sus palabras para expresar la realidad, pero son silenciados. La palabra muere en los labios. Es el mundo del caos antes del verbo, donde los sonidos se entremezclan con el quejido y el ruido sordo de la rabia. Enfrentados a la soledad, pese a hallarse junto a otros seres como ellos, estos personajes buscan una salida o una razón, tratan de huir o gritar, pero su voz no se escucha. El resto es silencio.

Nueve personajes sin nombre, con historias cercanas y extrañas a la vez, nos hablan de su propia marca, de su desarraigo y de sus contradicciones en una pieza dancística que pretende reflexionar sobre la realidad del país. Las resoluciones plásticas, las situaciones escénicas, los personajes, el vestuario y la música buscan elevar al ser humano por encima de sus circunstancias, mostrarlo imponente y con algún sutil sentimiento de poder.

DIRECCIÓN

Tino Fernández (Q.E.P.D.)

DRAMATURGIA

Juliana Reyes

INTERPRETACIÓN

Luisa Fernanda Hoyos, Ángela Cristina Bella, Sara Regina Fonseca, Natalia Orozco, Luisa Fernanda Camacho, Ángel Ávila, René Arriaga, Yovanny Martínez y Wilman Romero

DISEÑO DE LUCES

Humberto Hernández

VESTUARIO

Eunice García

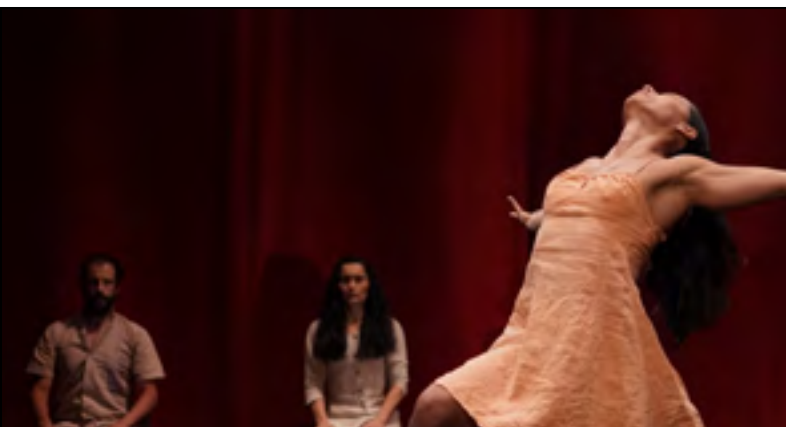
3. PÚBLICO, TEMÁTICAS Y ASIGNATURAS

Teniendo en cuenta las temáticas, el análisis estético y el universo artístico de la obra, a continuación, se brindan algunas sugerencias de grupos etarios, las temáticas y las asignaturas para abordar la obra *La Mirada del avestruz*:

PÚBLICO	ASIGNATURAS
<ul style="list-style-type: none">• Jóvenes entre 14 y 17 años• Pertenecientes a la media vocacional: grados 10.º y 11.º	<ul style="list-style-type: none">• Ciencias sociales• Lenguaje• Artes

Estas son algunas temáticas evocadas en la obra y que podrán guiar las reflexiones y actividades didácticas en el aula de clase:

- Los lenguajes no verbales
- Los símbolos
- La semiótica visual
- El conflicto armado en Colombia
- Los conflictos territoriales
- Lo literal y lo metafórico
- La danza contemporánea
- La memoria
- La historia individual y la historia colectiva



4. LA OBRA Y LOS ESTÁNDARES BÁSICOS DE COMPETENCIAS

Los Estándares Básicos de Competencias (EBC) son los criterios comunes que establece el Ministerio de Educación Nacional para guiar a las instituciones educativas y monitorear los avances de cada nivel en la educación escolar colombiana.

Abajo presentamos un gráfico que sintetiza algunos EBC¹ de los grados décimo y undécimo que permiten trabajar los contenidos escolares a través de la obra en cuestión:

ÁREA	COMPETENCIA	CONOCIMIENTOS	DESARROLLO COMPROMISOS PERSONALES Y SOCIALES
CIENCIAS SOCIALES	<ul style="list-style-type: none"> Identifico algunas características sociales y culturales de los procesos de transformación que se generaron a partir del desarrollo político y económico de Colombia y el mundo a lo largo del siglo XX. Identifico y tomo posición frente a las principales causas y consecuencias políticas, económicas, sociales y ambientales de la aplicación de las diferentes teorías y modelos económicos en el siglo XX y formulo hipótesis que me permitan explicar la situación de Colombia en ese contexto. 	<ul style="list-style-type: none"> Analizo el periodo conocido como la Violencia y establezco relaciones con las formas actuales de violencia. Analizo desde el punto de vista político, económico, social y cultural algunos de los hechos históricos mundiales sobresalientes del siglo XX (guerras-mundiales, conflicto en el Medio Oriente, caída del muro de Berlín...). Reconozco el cambio en la posición de la mujer en el mundo y en Colombia a lo largo del siglo XX y su incidencia en el desarrollo político, económico, social, cultural, familiar y personal. Identifico y explico las luchas de los grupos étnicos en Colombia y América en busca del reconocimiento social e la igualdad de derechos desde comienzos del siglo XX hasta la actualidad. Establezco relaciones entre las distintas manifestaciones artísticas y las corrientes ideológicas del siglo XX. 	<ul style="list-style-type: none"> Asumo una posición crítica frente a las acciones violentas de los distintos grupos armados en el país y en el mundo. Asumo una posición crítica frente a los procesos de paz que se han llevado a cabo en Colombia, teniendo en cuenta las posturas de las partes involucradas.

¹ Ministerio de Educación Nacional (2016). Derechos Básicos de Aprendizaje. MEN. Bogotá.

ÁREA	COMPETENCIA	CONOCIMIENTOS	DESARROLLO COMPROMISOS PERSONALES Y SOCIALES
LENGUAJE	<p>Retomo críticamente los lenguajes no verbales para desarrollar procesos comunicativos intencionados. Expreso respeto por la diversidad cultural y social del mundo contemporáneo, en las situaciones comunicativas en las que intervengo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Doy cuenta del uso del lenguaje verbal o no verbal en manifestaciones humanas como los grafitis, la publicidad, los símbolos patrios, las canciones, los caligramas, entre otros. • Analizo las implicaciones culturales, sociales e ideológicas de manifestaciones humanas como los grafitis, la publicidad, los símbolos patrios, las canciones, los caligramas, entre otros. • Explico cómo los códigos verbales y no verbales se articulan para generar sentido en obras cinematográficas, canciones y caligramas, entre otras. • Produzco textos, empleando lenguaje verbal o no verbal, para exponer mis ideas o para recrear realidades, con sentido crítico. • Argumento, en forma oral y escrita, acerca de temas y problemáticas que puedan ser objeto de intolerancia, segregación, señalamientos, etc. • Retomo críticamente los lenguajes no verbales para desarrollar procesos comunicativos intencionados. • Asumo una posición crítica frente a las acciones violentas de los distintos grupos armados en el país y en el mundo. 	<p>Argumento, en forma oral y escrita, acerca de temas y problemáticas que puedan ser objeto de intolerancia, segregación, señalamientos, etc.</p>

5. LA OBRA Y LOS DERECHOS BÁSICOS DE APRENDIZAJE

La obra *La mirada del avestruz* permite al docente trabajar los siguientes Derechos Básicos de Aprendizaje (DBA) dispuestos por el Ministerio de Educación Nacional en las áreas de Ciencias Sociales y Lenguaje de los grados décimo y undécimo.

LENGUAJE

Derecho No. 4 – Grado 10^a Formula puntos de encuentro entre la literatura y las artes plásticas y visuales.

Derecho No. 2 – Grado 11^a Expresa, con sentido crítico, cómo se articulan los códigos verbales y no verbales en diversas manifestaciones humanas y da cuenta de sus implicaciones culturales, sociales e ideológicas.

CIENCIAS SOCIALES

Derecho No. 5 – 10^a y 11^a Analiza los conflictos bélicos presentes en las sociedades contemporáneas, sus causas y consecuencias, así como su incidencia en la vida cotidiana de los pueblos.

Derecho No. 2 – 11^a Evalúa la importancia de la solución negociada de los conflictos armados para la búsqueda de la paz.

6. LA PRODUCCIÓN GÉNESIS Y CONSTRUCCIÓN DE LA OBRA

La mirada del avestruz, que fue creada en el año 2002, partió de la intención de hablar de las huellas de la violencia en nuestro país. Este tema fue dialogado larga y detenidamente entre Tino Fernández, director de la pieza, y Juliana Reyes, quien se encargó de la dramaturgia. En un trabajo conjunto, fueron descubriendo los elementos y los motivos que precisaron los contornos de un tema que resultaba ser muy amplio y complejo.

Una de las decisiones importantes para definir la pieza y darle el carácter particular que esta tiene fue la de incluir una gran cantidad de tierra en el escenario: ¡más de dos toneladas! La tierra fue una materia imaginada por Tino Fernández antes de empezar la creación, pero también fue aquello que encontró presente en todas las historias que, junto a Juliana Reyes, estuvo analizando en el proceso de investigación y preparación de la obra; era lo que las personas desplazadas por la violencia debían dejar tras de sí, y era aquello con lo que debían enfrentarse al llegar a un lugar que no era el propio. La tierra fue, entonces, el elemento que decidieron tener como espacio escénico.

La secuencia de movimientos con que fue entretejida la obra surgió por la activa participación de los intérpretes en el proceso creativo. Una de las estrategias para la creación de las acciones fue recurrir a las memorias y a las emociones que pudieran tener las bailarinas y los bailarines de la pieza. De alguna manera, los recuerdos personales, las heridas en el cuerpo y en el alma de cada quien, venían a estar relacionadas, directa o secretamente, con la guerra en nuestro país, que en ese momento ya contaba con medio siglo de duración. Esta estrategia permitió que los y las intérpretes pudieran habitar, de manera muy franca, el miedo, el dolor o la angustia, y también la esperanza, emociones de las cuales quería hablar el director de la obra.

Para lograr que los y las intérpretes se implicaran en el tema, el equipo de dirección propuso diversas pautas de improvisación. Estas permitieron crear momentos de gran intensidad, como situaciones en las que las bailarinas y los bailarines vivían en carne propia el acoso, el cansancio y la desesperación. Una de estas improvisaciones, por ejemplo, consistió en lo siguiente: cada uno de los intérpretes debía contar un hecho violento que hubiera vivido alguna vez, mientras el resto del grupo creaba una algarabía que acallaba el relato; cuando el bailarín decidía desistir de contar su historia, debía caer al piso y empezar a moverse según la memoria que conservara de aquel hecho violento. Esta y otras pautas terminaron generando situaciones que después fueron tomadas para componer los cuadros de la obra.



La tierra fue un elemento que jugó un papel muy importante a la hora de construir las interpretaciones. Los bailarines y las bailarinas que habían desarrollado parte de la coreografía en un lugar limpio y abierto con vitrales y piso de madera (la United Church, en Bogotá) sintieron un cambio radical cuando empezaron a trabajar sobre la tierra, ya en un espacio mucho más agreste (la bodega del Teatro Nacional). Fue diferente el manejo del equilibrio, la respiración y la sensación del peso del propio cuerpo. Juliana Reyes, en su libro *En el corazón de la escena*, recuerda así el primer día que los intérpretes bailaron sobre la tierra:

“Esa sensación de desarraigo, de inestabilidad, de sentirnos violentados al encontrarnos en un lugar extraño e inhóspito era tan concreta, tan visible, tan física y emotiva a la vez, que el objetivo central de la pieza era evidente en ese momento. Parecía que la tierra los chupaba, les quitaba energía y dificultaba el movimiento; tenían que hacer un esfuerzo mayor para poder seguir la estructura que ya estaba determinada, debían luchar con ese elemento para mantener el equilibrio”.

En términos generales, la tierra generó una dificultad que le dio fuerza a la coreografía; los cuerpos lograron un estado de tensión y de acoso que concordó con las intenciones fundamentales de la obra: hablar de la violencia en Colombia.



Otros elementos escenográficos que le dieron carácter a la pieza fueron los zapatos, la madera y el agua. La madera sirvió como instrumento percusivo y como tabla de salvación; los zapatos aparecieron como símbolo de la ausencia; y el agua, al mezclarse con la tierra sobre el cuerpo de una de las bailarinas, provocó la sensación de mancha imborrable, de dolor permanente. Estos tres elementos, por demás, reforzaron en la obra las ideas de ruptura, desarraigo y soledad.

La iluminación buscó estar en correspondencia con la intención de crear sensaciones de encierro y acoso. El diseñador de luces, Humberto Hernández, planteó contrastes fuertes de luz y sombra, con el fin de generar, tanto en los espectadores como en los intérpretes, la impresión de un espacio poco apacible, en el cual se sintieran perseguidos o vigilados. También, para tal fin, decidió utilizar únicamente el amarillo natural de las luces del teatro.



7. GUÍA DE APRECIACIÓN

UNA PIEZA COREOGRÁFICA ESENCIAL SOBRE LA VIOLENCIA EN NUESTRO PAÍS

Esta obra de la compañía *L'explose* trata uno de los temas más difíciles y dolorosos de la historia de nuestro país: el conflicto por la tierra y la violencia inverosímil que este ha desencadenado entre la población colombiana. Aunque la obra no cuente una historia determinada (no hay una narrativa lineal, sino metafórica), y aunque no se pueda sacar en claro un significado único de la secuencia de escenas que la entretienen, los símbolos que aparecen en ella resultan ser tremendamente sugerentes, y acaban por invitar al espectador a adentrarse en espacios que, de una u otra manera, le resultan conocidos.

El miedo, el peligro, la desesperación, la impotencia, todas aquellas situaciones que en uno u otro momento habitan los intérpretes, no le son extrañas a los espectadores, lo cual hace que se cree un vínculo entre la obra y su público. Por demás, la guerra en nuestro país, incluso si no se ha vivido en carne propia, ha sido durante muchos años nuestro escenario común. No es difícil, pues, identificar en la obra aquello que tanto nos ha circundado y determinado: la confrontación, la ruptura y el acoso, pero también la fuerza natural intrínseca del ser humano, que pugna por liberarse y traspasar los límites del miedo y el dolor.

La mirada del avestruz es una de las piezas de mayor relevancia en la historia de la danza del país. Podríamos aquí mencionar algunas de las causas o circunstancias que han definido este hecho. En primer lugar, la obra ha logrado convocar, en sus diferentes temporadas, a algunos de los intérpretes más destacados de Bogotá. Gracias a la sensibilidad de estos, ha sido posible ver en esta pieza un cuerpo humano frágil y al mismo tiempo poderoso, agotado y también renacido. Esta condición no es del todo habitual en una obra escénica.

Por otro lado, tanto el director como la dramaturga, desde el comienzo del proceso creativo, supieron encontrar los dispositivos indicados para provocar en los intérpretes los estados que estaban buscando. Hubo un diálogo orgánico que permitió encauzar en una misma corriente de movimientos tanto las imágenes poéticas que motivaron esta creación como la fuerza y las necesidades de expresión de quienes participaron en ella. Una tercera circunstancia que valdría la pena mencionar es el hecho de que la compañía haya decidido trabajar con un dispositivo tan contundente como la tierra, logrando producir con ella un gran cúmulo de momentos significativos y memorables.

La tierra, como símbolo, tiene una carga y un valor superlativos. Cada persona, queriéndolo o no, vive en constante relación con ella. Es una relación de tipo material pero también de tipo espiritual, o psicológico, si se quiere. La tierra ocupa un espacio considerable en nuestro inconsciente, y, por ende, hace parte de nuestro organismo, tanto como la sangre. La tierra es, por otro lado, la proveedora de la vida y también el lecho del cuerpo cuando en el tiempo se desvanece nuestra individualidad. Trabajar con ella, pues, es tanto como si se trabajara con los huesos, con el padre, con la madre, o con el alma. Quizás sea trabajar con todo ello integrado en una misma sustancia.

En esa medida, *La mirada del avestruz*, al integrar la tierra en su narrativa (presentándolo como paisaje y también como soporte del cuerpo, y como carga y amenaza), logró mostrarnos una mitología que nos es común, que tiene que ver con nuestros mayores y con nuestros vecinos, con nuestro campo y nuestras ciudades, con nuestras víctimas y nuestros victimarios, y, en último término, con nosotros mismos, que somos en un único cuerpo todo aquello: ancestros, hijos de la tierra, campo, ciudad, mártires y verdugos. Lo que el espectador encuentra en *La mirada del avestruz* es su propio drama, el drama general de la existencia y el particular de nuestra guerra, aquel que continúa setenta años después de haber iniciado y casi veinte años después de creada esta pieza coreográfica.

La continuidad de la guerra, sus infinitas variaciones y ramificaciones, hacen que *La mirada del avestruz* sea, además de una obra importante en la historia de la danza, un relato infortunadamente vigente. Para nuestra desdicha, aquella mujer que pretende lavar su piel –quitarse las manchas del dolor, los recuerdos atroces, los gritos de muerte, el ruido de disparos, los golpes secos sobre la madera–, y que en esa acción acaba por embarrar aún más su cuerpo, simboliza muy bien la angustia que viven miles y miles de personas que han sido marcadas por la violencia; ese oficio infinito y desesperado es el intento de la gente, repetido hasta el absurdo, de limpiar sus heridas, para empezar finalmente a cicatrizar. La mirada del avestruz, entonces, refleja con fidelidad esta historia que seguimos viviendo, la de una adversidad permanente, insidiosa e implacable, frente a la cual, en todo caso, deberíamos continuar en resistencia. Esa es, al menos, una de las lecturas posibles, porque si bien la pieza no quiere resolver –ni mucho menos– el conflicto en la tierra, sí nos sugiere un impulso valeroso para seguir intentando traspasar los límites de la incomprensión, la indiferencia y el odio.²

² Es posible que esta doble condición –la de narrar el horror y, al mismo tiempo, provocar una fuerza de resistencia– sea una de las características esenciales de las obras sobre la violencia que logran calar más profundamente en la memoria y el sentir de los espectadores. Un relato magnífico y conmovedor, que complementaría muy bien esta apuesta coreográfica de la compañía L'Explose, sería el realizado por el fotógrafo y periodista Jesús Abad Colorado, quien durante veintiséis años (1992-2018) retrató los rostros y los paisajes de la guerra de nuestro país. Su obra se ha titulado *El testigo* y es también un llamado a la conciencia y a reconocer lo que ha sucedido para poder sanar y renacer como sociedad. (En las referencias compartimos un enlace en el cual se puede hallar información sobre esta obra).

Dijo Tino Fernández, en una entrevista realizada en 2012: “La obra termina en un cementerio, con un personaje que gira interminablemente, dejando un halo de esperanza... no hay soluciones, pero tampoco hay una derrota”.



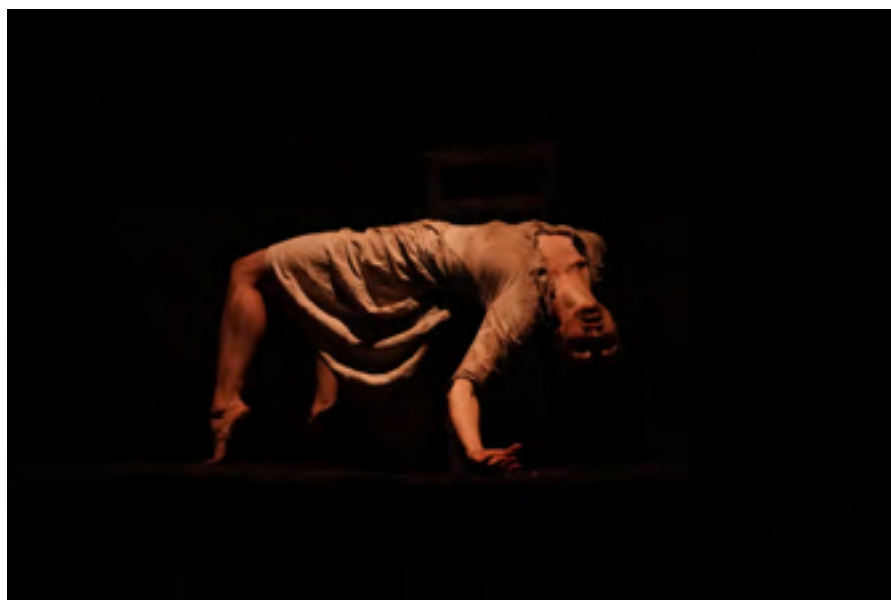
EL LENGUAJE NO VERBAL Y LOS SÍMBOLOS

La mirada del avestruz aborda el tema del conflicto desde lo simbólico. Aunque parte de experiencias específicas del contexto colombiano, el acercamiento poético al desplazamiento, a la violencia y a la opresión resulta universalmente conmovedor.

El objetivo de esta guía es apoyar la apreciación de la pieza para que usted y sus estudiantes exploren con mayor profundidad esta experiencia estética, y desentrañen juntos, una de las obras de danza más emblemáticas del teatro colombiano.

Antes de ver el espectáculo, invite a sus estudiantes a prestar atención en los símbolos y el lenguaje corporal. De ser posible, deje que los estudiantes anoten sus ideas mientras observan. Algunas apreciaciones que pueden surgir de estas impresiones son:

1. SOBRE EL LENGUAJE CORPORAL Y SUS TÉCNICAS



Al ser una pieza artística en la que predomina la danza, los elementos clásicos del teatro (al menos como los pueden conocer los estudiantes) se ven transformados en *La mirada del avestruz*. Por ejemplo, si bien hay algunos diálogos que perfilan el argumento de la obra, la historia avanza gracias a las imágenes en movimiento de los bailarines. Por esta razón, los elementos comunicativos en los diálogos, que usualmente son las palabras, son

reemplazados por el cuerpo, los sonidos, los movimientos, las expresiones faciales y corporales y la interacción de los artistas por medio del contacto físico.

En la escena en la que una mujer y un hombre bailan sobre una mesa de madera, se puede observar cómo una técnica clásica del tap, el zapateo, da la impresión de que los dos artistas están dialogando: los bailarines toman turnos en la conversación y se responden; incluso, el público alcanza a sentir la intención el sentimiento, mientras la discusión sube el tono, a través de la velocidad, la fuerza, la intensidad y el ritmo de dichos golpes. Las miradas fijas y sostenidas que se dirigen, de forma casi desafiante, transmiten esa conexión entre ambos personajes.

Otro elemento clásico que se transforma es el de los personajes puesto que en este espectáculo los bailarines representan unos personajes colectivos, que responden a una idea abstracta de la existencia. De esta manera, los bailarines no interpretan a individuos

con historias únicas, sino a una imagen física de conceptos como el duelo, la violencia, el desarraigo, la esperanza y la frustración.

Los personajes son cuerpos que sufren, se liberan, se cohiben, existen, viven y se resisten ante el acto violento representado; son también cuerpos que se transforman en escena, porque los bailarines están conectados con una experiencia física profunda de la que nos hacen testigos durante todo el espectáculo. Son cuerpos que cuentan e invitan al espectador a descifrar el relato detrás de lo que ven. Por ejemplo, en la escena en la que una mujer es levantada por cuatro hombres en una tabla, usted como docente puede invitar a sus estudiantes a describir los movimientos de cada personaje que participa. ¿Son movimientos suaves o violentos? ¿Tranquilos o desesperados? ¿Coordinados o libres? ¿Armónicos o caóticos? ¿Cómo contrastan los movimientos de ella con los de ellos? ¿Qué dice eso sobre cómo afecta la guerra los cuerpos de las mujeres frente a los de los hombres?

Al ser una obra de danza con personajes colectivos, las coreografías también adquieren una importancia particular. La conexión entre los bailarines se hace más evidente en estos momentos y permite pensar cómo la experiencia que los artistas están viviendo no es única sino universal. Si lo desea, puede comentar este aspecto en la escena en la que los artistas bailan coordinados, como espejos, en un profundo lamento. Observen cómo la luz tenue oculta cada rasgo particular de los personajes para resaltar con mayor vitalidad su movimiento, que es suave, solemne y, por momentos, tenebroso. Esta coreografía, que hace ver a todos los artistas como un solo personaje, convierte el dolor en una experiencia universal.

Finalmente, no olvide que, en el lenguaje corporal, la quietud y el reposo son también elementos comunicativos que se utilizan en el transcurso de la obra para transmitir la idea de la imposibilidad, la represión y el silencio que se despierta cuando se está ante los ojos del horror.

2. SOBRE LOS SÍMBOLOS

La mirada del avestruz recurre a la imagen para conmover al espectador y crear sus significados. En ese sentido, tiene una carga simbólica muy potente que la acerca al género poético. Invite a sus estudiantes a observar cómo estos símbolos ayudan a construir el sentido de la obra. Para ello, es importante partir del nivel literal para alcanzar el nivel inferencial. Cuando vean uno de los símbolos que listo más abajo, pídeles que lo describan físicamente: ¿cómo se ve?, ¿a qué podría oler?, ¿cuál es su textura? Además, puede usar también estas preguntas para conducirlos hacia su interpretación: ¿cómo contribuye ese símbolo a lo que sucede en la obra?, ¿cómo afecta a los personajes?, ¿cómo se relaciona con el sentido general de la obra?, ¿cómo interactúa con los demás elementos del escenario?, ¿cómo transforma lo que habían pensado hasta ahora del espectáculo?, ¿qué sensaciones e ideas despierta en el público? Al final, puede pedirles que resuman todas sus ideas para responder una sola pregunta: ¿qué significa ese símbolo?

La tierra: Además de ser el lugar de origen, es también el terreno pisado, el camino recorrido, la materia que marca el cuerpo y el espacio donde se entierran nuestros recuerdos, nuestros muertos y, por tanto, donde habita nuestra memoria. Es un elemento que tiene especial importancia en toda la obra, pero que adquiere un particular protagonismo al inicio.

El agua: Si bien puede ser un símbolo de pureza, la escena del lavado de pies nos da un giro de tuerca en el significado de este símbolo. Esta agua es sucia, está contaminada, por lo que, en vez de limpiar, marca, deja cicatrices y nos recuerda que es difícil dejar el pasado atrás. Es la culpa inevitable por lo vivido.

El claroscuro: El diseño de luces de la obra mantiene un claro contraste de luz y sombra que crea tensión entre conceptos opuestos, como el duelo y la esperanza: la idea de que hasta en la oscuridad más profunda se asoma un rayo de luz. Además, el claroscuro nos permite ver proyectadas en el escenario las sombras de los bailarines y sus movimientos, lo que representa el concepto de la estela, ese rastro que dejamos a nuestro paso, efímero, pero potente. Es aquello que queda después de que somos forzados a desplazarnos.

Los zapatos: Este es un elemento que tiene dos significados. El primero representa la idea del movimiento: son los zapatos quienes nos acompañan en nuestro recorrido, por lo que son los testigos del desplazamiento. Ahora bien, son también la representación de una historia vivida, como se ve muy claramente en la última escena, una imagen viva de la expresión “ponerse en los zapatos de alguien” para entender quién es y por lo que ha pasado.



LA COMPAÑÍA BUSCAR EL TEATRO Y ENCONTRAR LA DANZA

Antes de venir y establecerse en Bogotá, Tino Fernández andaba por París. Había nacido en Navia, España, y estudiado arte dramático en Madrid, pero ahora andaba por París. Buscaba en los lugares del teatro y encontró la danza. Este cruce definió su exploración permanente como creador: la teatralidad del movimiento. Allá en Francia, en 1991, dio inicio al proyecto de su vida, la compañía *L'Explose*, pero fue en Colombia donde logró consolidarlo. Vino a este país en 1996 empujado por el irrevocable impulso del amor, pero también por una suerte de accidente, de seguro ya preestablecido en su destino: el encuentro con el grupo *Mapa Teatro*. Los directores, Heidi y Rolf Abderhalden, lo invitaron a Bogotá para participar de la obra *Oresta ex machina*.

Las primeras creaciones que Tino Fernández puso en movimiento, ya de este lado, fueron *Sol a solas* y *El silencio de las palabras*. Generalmente trabajaba con intérpretes que venían del arte dramático, pero poco a poco le dio más espacio en sus obras a intérpretes bailarines. “*La huella del camaleón* en el 98 –dijo en una entrevista– fue una obra de la compañía donde se trabajó mucho la teatralidad con la actriz Victoria Valencia, quien hacía el papel principal. La experiencia de todos estos años me permitió ver que ese papel lo podía interpretar una bailarina [...]. Cada vez hago menos llamados a actores; me gusta más trabajar con bailarines y sacarle a cada uno su propia teatralidad”.

Desde muy temprano, desde sus años en Francia, cuando se desempeñaba como intérprete, Tino Fernández empezó a concebir la creación como un proceso conjunto entre el director y los bailarines, basado no en alguna técnica en particular, sino en la exploración y la improvisación. De esta manera, el director evitaría imponer ideas inapelables a los intérpretes, y estos podrían construir sus propios movimientos y sacar a flote lo mejor que tenían dentro de sí mismos.



A través de tal dispositivo, el de la improvisación, Tino Fernández fue tejiendo el copioso catálogo de sus obras. Algunos de estos títulos, que han contribuido a configurar el universo de la danza colombiana, son *La huella del camaleón* (1998), *¿Por quién lloran mis amores?* (2001), *La mirada del avestruz* (2002), *La razón de las Ofelias* (2008) y *Diario de una crucifixión* (2012), entre otros.

En 1999, Tino Fernández, otra vez por causa de un feliz accidente, cruzó su camino con el de Juliana Reyes. Así relata Juliana este evento, en su libro *Concierto polifónico* sobre la dramaturgia de la danza: “...me llamó para hacer un reemplazo como actriz en *La huella del camaleón*. En ese momento no entendía cómo un director, al que apenas conocía por

algunos encuentros de pasillo en un teatro, podía confiar en que yo hiciera la función de esa misma noche, sin haberme visto actuar alguna vez. Estaba convencida de que era una irresponsabilidad justificada por el momento de desesperación en el que se encontraba. Sin



embargo [...] comprobé que la intuición, la química y el instinto eran algo fundamental para Tino, no sólo a la hora de escoger a su equipo de trabajo, sino también en el momento de abordar una creación”.

A partir de este encuentro se creó un vínculo inquebrantable entre ambos. El primer proceso de creación que abordaron juntos fue *Sé que volverás* (2000), en el que Juliana Reyes cumplió el rol de dramaturga; después de eso estrenaron veinticinco obras en un lapso de diecinueve años, presentándolas en escenarios de Colombia, República Dominicana, México, Canadá, España, Francia, Italia, Alemania, Dinamarca, Corea del Sur, Brasil, Estados Unidos, Portugal, e Israel. Esta fecundidad y la capacidad de gestión de la compañía han sido bien importantes para la danza colombiana, pero también lo ha sido el carácter de esas piezas coreográficas: la claridad de los temas y de las estructuras dramáticas, la contundencia de las imágenes, el desarrollo de las interpretaciones y, como resultado de

todo ello, la relación íntima que crean con los espectadores.

Por otro lado, la fuerza que hizo emerger aquel copioso catálogo de obras fue la que también impulsó la construcción de *La Factoría*, una suerte de puerto para el arte del movimiento de Bogotá. Además de constituirse como la sede de la compañía *L'Explose*, este lugar acabó por consolidarse como un importante escenario para la danza que circula en la ciudad. Es posible que no haya un bailarín de la danza contemporánea de la capital –ni tampoco un espectador frecuente– que no haya asistido a alguna cita en dicho puerto.

Veinticuatro años después de haber llegado a Bogotá, Tino Fernández, intempestivamente, tuvo que dar un giro hacia otros escenarios. Se marchó de la ciudad, del país y del mundo, pero no así de la danza. En enero de 2020, sus amigos, sus colegas y el público de sus obras, recibieron la inesperada noticia de su fallecimiento. De seguro, ninguna de las personas que lo conocían lograba hacer conciliar la imagen de su persona con la idea de su desaparición. No parecía ser cierto que aquel joven asturiano de cincuenta y nueve años, tan luminoso, tan jovial, que dos meses atrás bajaba de su oficina para saludar amablemente a los visitantes de *La Factoría*, estuviera ahora fuera del escenario causal de nuestro mundo. Pero había sucedido, y lo que quedó de él fue todo un universo, una memoria danzada, un eco permanente de piezas coreográficas. La danza que creó ha continuado su ruta; sus amigos, sus intérpretes, siguen asistiendo a la cita, y Juliana Reyes, quien, desde el momento en que se encontraron, complementó siempre sus pulsiones creativas, continúa empujando la rueda de aquel proyecto que justo este año cumple tres décadas de existencia.

8. ACTIVIDADES PEDAGÓGICAS

EL CUERPO COMO EXPRESIÓN Y VEHÍCULO DE REFLEXIÓN

Se sugiere realizar esta actividad antes de ver el espectáculo

Objetivo

Sensibilizar el cuerpo y el pensamiento frente a la experiencia de la danza contemporánea y las temáticas de la obra.

Ejercicio 1: reflexiones y diálogos

A. Observe con sus estudiantes el reel de la obra *La mirada del avestruz*:

<https://vimeo.com/409964121>

B. Organice grupos de cuatro o cinco estudiantes y plantéeles las siguientes preguntas:

- ¿Cuál puede ser el tema de la obra?
- Además de bailar, ¿qué otras acciones realizan los bailarines en el escenario?
- ¿Qué puede significar la escena de la mujer sobre la tabla?
- ¿Qué puede significar la escena de los bailarines que zapatean sobre la mesa?
- El piso del escenario está cubierto de tierra, ¿cuál cree que ha sido la razón para que los creadores hayan tomado la decisión de utilizar esta tierra?
- *La mirada del avestruz* es una obra de danza contemporánea. Según los movimientos y las imágenes de los fragmentos vistos, ¿cuáles cree que son las características de la danza contemporánea?

C. Permita que cada grupo comparta con el resto del curso las respuestas que encontraron en el diálogo con sus compañeros.

D. Lea en voz alta para el grupo el texto “Génesis y construcción de la obra” de esta misma cartilla.

Ejercicio 2: experimentos en movimiento

La danza contemporánea tiene posibilidades diversas en su entrenamiento y en sus procesos creativos. Una de esas posibilidades es la improvisación.

Esta es quizás una de las prácticas más usadas por las compañías que trabajan el género de la danza contemporánea, y consiste, a grandes rasgos, en la ejecución de movimientos libres según una pauta determinada. Por ejemplo: bailar sin despegar del piso las plantas de los pies, moverse según impulsos que parten de las rodillas o bailar con alguien manteniendo siempre en contacto las espaldas, etc. Muchas de las improvisaciones sirven para definir los movimientos de las coreografías, pero también se utilizan para sensibilizar, para abrir los canales de escucha y para aprender a cuidar y a atender los movimientos de las otras personas. A continuación, podremos probar algunos de estos ejercicios de improvisación que tienen como fin trabajar la concentración y la escucha, y crear confianza entre los compañeros del grupo.

Es necesario pedir a los estudiantes mucha seriedad, respeto y responsabilidad en los siguientes ejercicios. La seguridad y la comodidad dependerán de la atención que cada uno tenga con respecto a los demás. Los ejercicios se pueden llevar a cabo en el aula, si hay

espacio suficiente, pero preferiblemente deben hacerse en un salón de danza o en un lugar abierto.

A. JUEGO DE ESPEJOS

Cada estudiante encuentra una pareja y se pone de pie frente a ella. Entre una persona y otra debe haber uno o dos metros de distancia. Uno de los dos estudiantes empezará a moverse y el otro otra deberá seguirlo, tratando de copiar con exactitud lo que haga. Los movimientos pueden incluir los gestos del rostro. Dos minutos después se cambia el rol: quien estaba proponiendo debe seguir ahora a su compañero o compañera. En un tercer momento del ejercicio, las dos personas deben proponer y seguir al otro al mismo tiempo. Se cambia de pareja y se lleva a cabo el mismo desarrollo. Se sugiere trabajar con tres parejas distintas. El objetivo es mantener la mayor atención posible sobre el otro cuerpo.

Opción virtual: En la plataforma de Zoom o de Meet, todos los chicos y chicas apagan su cámara, salvo cuatro personas. De las cuatro, solo una será quien proponga el movimiento, y las otras tres serán quienes la sigan. Si el grupo es muy grande, se sugiere que no se hagan cambios de rol, y que cada dos minutos haya cambio de grupo: las cuatro personas que estaban en movimiento apagan la cámara para darle paso a otras cuatro.

B. EL LAZARILLO

Cada estudiante encuentra una pareja. Una de las dos personas se venda los ojos con un trozo de tela y la otra, manteniendo los ojos abiertos, la toma por el brazo. Quien tiene los ojos abiertos debe asegurarse de agarrar a su compañero o compañera de manera tal que esta persona se sienta segura, a continuación, debe empezar a guiarla por el espacio. No debe olvidarse nunca de que el otro tiene los ojos cerrados, así que tenemos que ser excesivamente cuidadoso. Al cabo del ejercicio, el lazarillo podrá llevar a su pareja hasta los extremos del espacio y hacerle palpar las posibles texturas que encuentren: cortezas de árboles, piedras, césped, paredes, puertas, etc. Este momento puede durar entre tres y cinco minutos. Luego, se cambia el rol y, en seguida, la pareja. Se sugiere trabajar con dos parejas distintas. El objetivo es lograr que la persona que tiene los ojos vendados confíe verdaderamente en su compañero o compañera.

Opción virtual: Se realiza el mismo ejercicio en casa, tomando como pareja a algún familiar. Los espacios que se aborden deben ser aquellos que puedan ser captados por la cámara del equipo (computador, teléfono celular) con que estén trabajando en la clase virtual, este debe mantenerse en un punto fijo. Se sugiere no abordar espacios como la cocina o algún otro en el que pueda producirse un accidente.

C. CONTAR EN GRUPO

Se organizan grupos de seis, siete u ocho personas. Se acuestan en el piso, boca arriba, formando un círculo con las cabezas en dirección al centro y con los ojos cerrados. Las cabezas deben quedar cerca unas de las otras. El grupo tendrá que contar de 1 a 20, pero sin hacer acuerdos de quién empieza o quién continúa con la secuencia. Si dos personas dicen un mismo número al mismo tiempo, tendrán que volver a empezar. Si se resuelve el ejercicio fácilmente, contarán entonces del 1 al 30. El objetivo es lograr una escucha suficiente entre todo el grupo, entender que hay momentos en que se debe intervenir y otros en los que se debe dar paso a la voz de los demás.

EL DESARRAIGO COMO EXPERIENCIA UNIVERSAL

Se sugiere realizar esta actividad después de ver el espectáculo

Objetivo

Explorar los conceptos previos que tienen los estudiantes sobre el desplazamiento forzado, familiarizarlos con la idea del desarraigo y sensibilizarlos ante las historias o expresiones artísticas que se desprenden de estas experiencias.

Ejercicio 1:

INDAGAR

Invite a los estudiantes a compartir sus conocimientos previos sobre el desplazamiento forzado. Pueden hacerlo en parejas, primero, y después socializarlo con todo el grupo. Posteriormente, pídale a sus estudiantes investigar datos exactos (como cifras) sobre dicho delito, y corrobore con ellos la información. Después, haga que los estudiantes busquen imágenes o fotografías sobre el fenómeno del desplazamiento e invítelos a escoger una que puedan compartir con el grupo, mientras explican las razones por las cuales la eligieron.

RELATAR

Luego, motíuelos a reflexionar sobre la vida cotidiana de las víctimas del desplazamiento; incítelos a imaginar cómo es un día cualquiera en la vida de estas personas y a reconstruir sus ideas en un relato breve. Finalmente, permita que los estudiantes conecten dichas historias con otros fenómenos de desplazamiento forzado en distintos lugares del mundo. Para concluir, pregunte: ¿Qué pueden sentir estas víctimas y qué implicaciones trae esta emoción? Oriente sus respuestas de forma que se familiaricen con el concepto del desarraigo.

REPRESENTAR

Una vez comprendido el concepto del desarraigo, permita que sus estudiantes reflexionen, de manera individual, sobre su historia personal: ¿Cuándo han tenido esta sensación? ¿Qué eventos en su vida o la de su familia podrían conectarse con este concepto? Invítelos a representar ese sentimiento en un dibujo, una escena, un video o una fotografía. Permita que compartan, a elección, su trabajo, sin explicar ni dar detalles sobre su creación. Establezca conexiones entre lo que acaban de producir y la obra que verán a continuación.

PREDECIR

El título de la obra responde a una imagen poética, la del avestruz que esconde su cabeza ante algo que le despierta un miedo insoportable. Antes de compartirles esta razón, motive a sus estudiantes para que discutan por qué la obra podría llamarse así. Para ello, pregúnteles primero qué se imaginan al escuchar la expresión “la mirada del avestruz”; luego, explíqueles que, como imagen poética, su significado es simbólico y no literal. Defina la imagen poética como un dibujo que se hace con palabras y cuyo sentido depende de la exaltación de los sentidos y de la posibilidad de múltiples significados. Finalmente, invítelos a crear una conexión entre esa imagen poética con el tema del desarraigo y el desplazamiento que han desarrollado hasta ahora. Si lo desea, puede permitirles buscar, al final, si los avestruces hacen esto en la realidad. Use los resultados de las prácticas reales de los avestruces y confróntelo con la idea de que las imágenes poéticas a veces pueden ser más poderosas y populares que los datos corroborados y científicos.

7. MATERIAL COMPLEMENTARIO

Libros, entrevistas y artículos en que se habla de la obra y sus creadores:

- Acosta, Sebastián (17 de enero de 2020). Tino Fernández y su legado en el arte. Señal Colombia – RTVC. <https://www.senalcolombia.tv/cultura/tino-fernandez-legado-danza-contemporanea>
- Huellas y Tejidos, Grupo de Investigación. Entrevista a Tino Fernández. Huellas y tejidos – Historias de la danza contemporánea en Colombia. (pp. 304 – 308). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Orozco, Natalia y Estrada, Rodrigo. La mirada del avestruz – Entrevista con Tino Fernández. En Programa de mano – Coreografías colombianas que hicieron historia. (pp. 203 – 205). Bogotá: Ministerio de Cultura e Idartes.
- Reyes, Carlos José (2013). Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia. Tomo III. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Reyes, Juliana, (2017). Cap 11 La mirada del avestruz. En En el corazón de la escena – 25 años de L’Explose. (pp 109 – 128). Bogotá: Idartes.
- Reyes, Juliana, (2010). Cap 2 Diálogo Unipersonal – Entrevista a Juliana Reyes. En Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza. (pp. 33 – 40). Bogotá: Secretaría de Cultura Recreación y Deporte.
- Reyes, Juliana, (2010). Cap 3 La experiencia de los coreógrafos en Colombia – Diálogo con Tino Fernández. En Concierto polifónico sobre la dramaturgia de la danza. (pp. 50 – 55). Bogotá: Secretaría de Cultura Recreación y Deporte.

Otras obras relevantes de danza contemporánea colombiana que hablan del tema de la violencia en el país

- Plan Vía (2000). Johan Kresnik (director).
https://www.youtube.com/watch?v=HWWhP3FqF7p4&ab_channel=beccassino
- Campo Muerto (2007). Compañía Danza Común
https://www.youtube.com/watch?v=NCuqQpW0osc&ab_channel=danzacomun
- Papayanoquieroserpapaya (2008). Compañía Cortocinesis.
https://www.youtube.com/watch?v=F4fDkwoQNmQ&ab_channel=TeatroNacional
- La falsa consagración (2019). Compañía joven de danza Crea.
https://www.youtube.com/watch?v=b1XzVp7YKFM&t=10s&ab_channel=ZigmaDanza

MINISTERIO DE CULTURA

Ministra de Cultura
Angélica Mayolo Obregón

**Viceministra de la Creatividad
y la Economía Naranja**
Adriana Padilla Leal

Secretaría General
Claudia Álvarez

Directora de Artes
Angela Beltrán

TEATRO COLÓN BOGOTÁ - COLOMBIA

Directora
Claudia Del Valle Muñoz

Asesora de dirección
Manuela Valdiri Pombo

Director técnico
Rafael Vega Mera

Productor general
Andrés Felipe Peláez

Secretaria ejecutiva
María Alejandra Muñoz

Asistente de programación
Mayra Alejandra Sierra

**Asesora de comunicaciones y
prensa**
Carolina Martínez Peña

Asesor de mercadeo
Juan Camilo Llano Salamanca

Editora de contenidos digitales
Silvia Velandia

Diseñadoras gráficas
Eva Giraldo
Laura López Garcés

Realizador audiovisual
Cristian Camilo Perilla

Fotógrafa
Mariana Reyes Serrano

Red Nacional de Teatros
Daniel Álvarez Mikey

Ópera Nacional de Colombia
Laura Rivera

**Mediación y formación de
públicos**
Sara Luengas Castillo

Jefe de salas
Juan Camilo Ríos

Asesora administrativa
Angélica Ramírez Garza

Asesor jurídico
Iván Abaunza García

Asistente administrativa
Luisa Fernanda Moya Arias

Gestor de calidad
Ariel Mancipe Umaña

Jefe de escenario
Gustavo Serrato Navas

Luminotécnicos
Leonardo Murcia Buitrago
Édgar Eduardo Felacio
Rodríguez
Andrés Camilo Duarte
Efraín Parra Mancipe

Ingenieros de sonido
Julián Andrés Daza García
Mayorca
Andrea Quintero Castro
Carlos Casallas 'Copete'
Mateo Áñez (practicante)

Tramoyistas
Jorge Enrique Forero Bonilla
Héctor Hernando González
Fernando Castellanos López

Utileros
Nicolás Bernal Puentes
Carlos Ríos Monsalve
Andrés Bernardo Arias Barrios

Asistente de producción
Laura Paola Rojas Rincón

**Aprendiz Artística
(Practicante)**
Catalina Morales Ramírez

Electricista
Luis Eduardo Torres

Vestuarista
Jazmín Rincón Torres

Taquilla
Édgar Augusto Soto Aldana

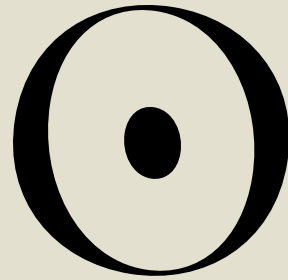
Mediadores
Candelaria Torres
Marco Roa

Enfermero
Alejandro González Rincón

Agradecimientos
Sayco
Acodem

**Bogotá, Colombia
2021**

**Producción del Teatro Colón de
Bogotá,
todos los derechos reservados.
© 2021**



WWW.
TEATRO
COLON
.GOV.CO

Nuestras redes

   @MITEATROCOLON

Bogotá, Colombia 2021

Más información sobre actividades pedagógicas y de mediación:

Sara Luengas - sluengas@mincultura.gov.co