



Colección



Doctoral

TEATRO APLICADO: CUESTIONES EPISTEMOLÓGICAS Y ESTUDIOS DE CASO

Libro publicado originalmente en francés
en el 2017 por varios autores

Traducción del francés al español
Diana Pinzón Sánchez

Editoras académicas
Monique Martínez y Sonia Castillo Ballén

ESTUDIOS CRÍTICOS DE
LAS CORPOREIDADES
LAS SENSIBILIDADES Y
LAS PERFORMATIVIDADES



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad
de Artes-ASAB

Teatro aplicado: cuestiones epistemológicas y estudios de caso

*Libro publicado originalmente en francés en el 2017
por varios autores*

Traducción del francés al español
Diana Pinzón Sánchez



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad
de Artes-ASAB



Proyecto de traducción resultado de investigación de la línea de investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, y del Grupo de Investigación para la Creación Artística, adscritos al programa de Doctorado en Estudios Artísticos de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes-ASAB.

Proceso de traducción resultado de los acuerdos realizados en el marco del Seminario Internacional de los Estudios Artísticos, y de la presentación sobre teatro aplicado que la profesora Monique Martínez hizo como invitada en el espacio académico del Seminario Taller de Articulación del programa de Doctorado en Estudios Artísticos, en el 2019.

Este proceso de traducción corresponde a las actividades programadas en el marco del Convenio de Cooperación Interuniversitaria firmado entre la Universidad de Toulouse, Jean-Jaurès, Toulouse, Francia, y la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.

Libro publicado originalmente en francés en el 2017 en:

Le théâtre appliqué : enjeux épistémologiques et études de cas, ISSN: 1379-8561 / ISBN: 978-2-8071-01494. Hispania, 20. Laboratoire Lettres, Langues et Arts (EA 4152) Création, Recherche, Émergence, en Arts, Textes, Images, Spectacles. <http://lla-creatis.univ-tlse2.fr/>, Universidad de Toulouse, Jean-Jaurès, Francia, Ed. Lasman Editeur.



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Teatro aplicado : cuestiones epistemológicas y estudios de caso / [autores, Monique Martínez Thomas ... [et al.]] ; traducción del francés al español, Diana Pinzón Sánchez. -- 1a ed. -- Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Facultad de Artes ASAB, 2021.

p.366 : fot. -- (Colección doctoral)

Incluye reseña del equipo editorial. -- Libro publicado originalmente en francés en el 2017 por varios autores.

ISBN 978-958-787-294-1 (impreso) -- 978-958-787-295-8 (digital)

1. Teatro - Ensayos, conferencias, etc. 2. Teatro - Investigaciones I. Martínez Thomas, Monique II. Pinzón Sánchez, Diana, tr. III. Serie

CDD: 792.01 ed. 23

CO-BoBN- a1082090

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas

© Facultad de Artes ASAB

© Traducción: Diana Pinzón Sánchez

© Monique Martínez Thomas; Cédric Ait-Ali; Marie Astier; Alba Bordetas Bonilla; Lucie Aussel; Benoit Descombe; Rémy Besson; Bruno Péran; Camila Melo Felgueres; Camille Mayer; David Ferré; Fanny Tuchowski; Flore Garcin-Marrou; Francisco Ramos; Gilles Laborde; Gilles Jacinto; Laurent Morillon; Marie-Christine Debien; Matthieu Pouget; Muriel Plana; Rafael Ruiz Álvarez; Raimundo Villalba Labrador; Sonia Castillo Ballén

ISBN edición digital: 978-958-787-295-8

ISBN edición impresa: 978-958-787-294-1

Primera edición: Bogotá, Septiembre de 2021

Diseño, diagramación, corrección de estilo e impresión

Buenos y Creativos S.A.S.

Fotografía: Autores varios

Preparación Editorial

Doctorado en Estudios Artísticos

Dirección: Calle 13 n.º 31-75, sede Aduanilla de Paiba – Edificio Casa Zhar, 2 piso.

Teléfonos: (057) (1) 3239300 ext. 6640 / 6641

Correo electrónico: doctoradoartes@udistrital.edu.co

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo por escrito de los editores.

Impreso en Colombia

Printed and made in Colombia

Este libro se publica previa evaluación de pares:

Dos pares externos y un par interno de la institución.

Equipo editorial

Directora de la línea y del grupo de investigación

Dra. Sonia Castillo Ballén

Coordinadora del proceso de traducción

Dra. Sonia Castillo Ballén

Editoras académicas

Dra. Monique Martínez Thomas

Dra. Sonia Castillo Ballén

Traductora

Mgtr. Diana Pinzón Sánchez

Apoyo académico

Mgtr. Linna Rodríguez

Asistente de investigación y proyección social del Doctorado en Estudios Artísticos

Autores

Monique Martínez Thomas, Gilles Jacinto, Muriel Plana, Alba Bordetas Bonilla, Raimundo Villalba Labrador, Bruno Péran, Cédric Ait-Ali, Rémy Besson, Lucie Aussel, Laurent Morillon, Camille Mayer, Benoit Descombe, Bruno Péran, Camila Melo Felgueres, Sonia Castillo Ballén, Fanny Tuchowski, Marie Astier, Rafael Ruiz Álvarez, Francisco Ramos, Flore Garcin-Marrou, David Ferré, Gilles Laborde, Marie-Christine Debien, Matthieu Pouget.

Reseñas del equipo editorial

Monique Martínez Thomas

Catedrática en la Universidad de Toulouse, especialista de teatro, cine y literatura en lengua española. Desde 1988 ha desarrollado una labor de difusión del teatro contemporáneo en Francia con la creación de la compañía teatral Les Anachroniques, de colecciones de libros de textos teatrales (Nouvelles Scènes), de ensayos de investigación con el grupo Roswita (Hispania). Desde hace doce años impulsa programas de investigación con organizaciones no académicas, con una plataforma de valorización creación e innovación societal asociada a una red de empresarios STARS. Impulsó y dirigió en Toulouse un proyecto único en Francia “La escuela de los doctores”, que reúne quince escuelas doctorales

(4.500 estudiantes). En la actualidad, es la coordinadora general del proyecto TransMigrArts: Transformar la migración por las artes, aprobado por la Unión Europea en el marco de los proyectos de investigación e innovación H-2020 y del que participan 13 instituciones Europeas y de América Latina.

Sonia Castillo Ballén

Investigadora, *performer*, docente, artista plástica, creadora en el campo artístico y cultural, en las áreas de *performance*, artes del cuerpo, estudios de las intersensibilidades y performatividades artísticas, con publicaciones sobre estos temas. Doctora en Ciencias sobre Arte y Maestra en Bellas Artes. Directora de la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades, del Grupo de Investigación para la Creación Artística. Miembro de la Red Nacional de Investigaciones sobre el cuerpo El Giro Corporal, directora de la revista *Corpo-grafías*. Directora del proyecto Escuela de *performance* y performatividades Pasarela: Artes del buen vivir.

Diana Pinzón Sánchez

Magíster en Estudios Iberoamericanos de la Universidad de Toulouse Jean-Jaurès y gestora cultural de la Universidad Arsenal I de Toulouse. Es traductora y docente universitaria de francés y español. Como gestora cultural ha colaborado con varios proyectos culturales como la animación de la emisora radial *Fréquences Latines* y el progreso de la sección Cortometrajes del Festival Cinelatino de Toulouse.

Linna Rodríguez

Investigadora, docente y creadora del campo de las artes visuales y de la *performance*. Magíster en Estudios Artísticos, licenciada en Educación Artística de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Bogotá, Colombia). Fotógrafa con especialización en Fotografía Publicitaria de la Escuela de Cine y Fotografía Zona Cinco. Su campo de investigación está relacionado con el estudio de la *performance* y la fotografía performática en procesos de reexistencia y trabajo con mujeres. Es integrante de la línea de investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades y del Grupo de Investigación para la Creación Artística de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Hace parte de la Escuela de *performance* y performatividades Pasarela: Artes del Buen Vivir, desde el año 2011.

CONTENIDO

Presentación	13
Sonia Castillo Ballén	
El teatro aplicado, rompiendo fronteras	17
Monique Martínez Thomas	
Presentación de la traducción	19
Diana Pinzón Sánchez	
Prólogo	23
Monique Martínez Thomas	
El teatro aplicado: introducción histórica, teórica y crítica	35
Gilles Jacinto	
Teatro, una herramienta para la didáctica	63
Percepción, recepción, comprensión, creación: lo que solo el teatro puede producir en el espectador	65
Muriel Plana	
Teoría de la práctica teatral aplicada a la comprensión oral en lengua extranjera: entre recepción y producción	85
Alba Bordetas Bonilla	

Cuerpo creativo: teatro y comparsa en la escuela Raimundo Villalba Labrador	101
Teatro y congreso	119
Teatro y congreso: hacia una reflexión sobre la dimensión experiencial sobre el congreso como evento Monique Martínez Thomas, Bruno Péran, Gilles Jacinto, Cédric Ait-Ali, Rémy Besson, Lucie Aussel, Laurent Morillon	121
La “Congréturgie”: pensar el congreso como escena. El ejemplo de EuroPCR 2016 Gilles Jacinto, Camille Mayer, Benoit Descombe, Monique Martínez Thomas, Bruno Péran	145
Teatro y cuidado	167
Las herramientas teatrales en las terapias de Alejandro Jodorowsky Camila Melo Felgueres	169
La <i>performance</i> como metodología política. Para el estudio de mujer y feminidades en Colombia: acción-agencia y transformación Sonia Castillo Ballén	187
Más allá de la fragilidad: el teatro para una (re)conquista de sí Fanny Tuchowski	223
Teatro y discapacidad	247
La práctica teatral de los actores profesionales en situación de discapacidad mental, una práctica en el cruce del teatro tradicional y del teatro aplicado Marie Astier	249
Teatro y discapacidad. El teatro para los invidentes y para personas con deficiencia visual como herramienta de inclusión social Rafael Ruiz Álvarez	265

Teatro, empresa, diseño industrial	281
Taller de la risa y empresa Francisco Ramos	283
Pragmática del “teatro aplicado” para el diseño Flore Garcin-Marrou	305
Teatro y diseño industrial. La <i>skené</i> de la traducción y los escenarios de la innovación David Ferré	327
Anexos	345
El teatro de empresa en cuestión(es) Gilles Laborde	347
El teatro de marionetas en terapia Matthieu Pouget:	350
por y para el teatro Marie-Christine Debien	356

PRESENTACIÓN

Sonia Castillo Ballén

Directora de la línea de investigación en Estudios críticos de las corporeidades, las sensibilidades y las performatividades

El Grupo de Investigación para la Creación Artística de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (UDFJC) presenta en esta publicación resultado de investigación, la traducción al español del libro *El teatro aplicado: cuestiones epistemológicas y estudios de caso*, de coautoría de la profesora Monique Martínez, catedrática en la Universidad de Toulouse, especialista en teatro, cine y literatura en lengua española. La primera versión del libro, originalmente realizada en francés en el 2017, fue titulada *Le théâtre appliqué : enjeux épistémologiques et études de cas. Hispanía, 20*¹.

La profesora Monique Martínez, como investigadora de los estudios teatrales, ha propuesto maneras de valorar y difundir el teatro en un diálogo interdisciplinar desde la academia, pero llevándolo mucho más allá a las dimensiones de la transdisciplina, donde ocurren las teatralidades de la vida social cotidiana. Hoy por hoy, la trayectoria de esta investigadora contribuye a difuminar los límites de lo que es considerado el arte puro, en particular, con las prácticas de investigación, así como de formación de

1 *Le théâtre appliqué : enjeux épistémologiques et études de cas*, ISSN: 1379-8561/ISBN: 978-2-8071- 01494. Hispanía, 20. Laboratoire Lettres, Langues et Arts (EA 4152) Création, Recherche, Émergence, en Arts, Textes, Images, Spectacles. <http://lla-crea-tis.univ-tlse2.fr/>, Universidad de Toulouse, Jean Jaurés, Francia, Lasman Editeur.

investigadores y propuestas de creación, que ha llevado a cabo, respecto a las posibilidades que el teatro aplicado ofrece para la innovación en ámbitos sociales. Lo anterior, citando algunos entre muchos ejemplos destacados, la creación de la compañía teatral Les Anachroniques, para la difusión del teatro contemporáneo en Francia, así como la apuesta por la consolidación de las colecciones de libros de textos teatrales Nouvelles Scènes, o la realización y publicación de los ensayos de investigación teatral con el grupo de Roswita en la línea de Hispania en la Universidad de Toulouse.

Durante la última década, la búsqueda de la profesora Monique Martínez por procurar el acercamiento y la valoración de las potencias teatrales para la innovación en la vida social se ha consolidado a través, tanto de la implementación de la Escuela de Doctores como la creación de la plataforma Criso, a partir de la cual se fortalece el vínculo y trabajo mancomunado con redes empresariales, desde la universidad con organizaciones no académicas con el fin de procurar alcances del teatro y de las artes aplicadas encaminadas a dar respuestas en los ámbitos de la creación y la innovación societal, poniendo en diálogo los sectores sociales, culturales y económicos para el mejor desarrollo social.

Antecedes a esta publicación entre otros de sus libros en castellano sobre investigación teatral: *Los herederos de Valle-Inclán: ¿mito o realidad?* y los dos libros ya publicados: *José Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de las fronteras e Interpretar las didascalias*. En esta compilación sobre el teatro aplicado, la profesora reúne una serie de ensayos que generan reflexiones e interrogantes cuya emergencia proviene de los límites borrosos entre la dramaticidad en las prácticas teatrales y aquella que ocurre en las prácticas sociales en las amplias dimensiones de lo cotidiano, la salud, lo económico, el desarrollo personal, lo cultural, entre otros.

Con las reflexiones que *de facto* se instalan en esta propuesta acerca del teatro aplicado, se abren nuevos horizontes por la autora, respecto a poder comprender los alcances del teatro y en general de las artes aplicadas, en su potencial de procurar estudios que recuperan y exploran la experiencia, donde se hace posible la interacción simultánea entre las dimensiones estéticas, existenciales, teóricas y prácticas.

Asumir la noción de *aplicabilidad* en su posibilidad integradora de: *valoración desde la experiencia*, contribuye sin duda a poder establecer relaciones comprensivas entre prácticas de creación, prácticas de investigación y prácticas colectivas de la producción de lo social. Lo anterior, en consonancia con los interrogantes actuales sobre la investigación-creación acerca de la multiplicidad de conocimientos que participan en la condición contingente, en acción situada, encarnada y performativa de la experiencia creativa.

La realización de este proyecto fue posible gracias a la colaboración de la profesora Diana Pinzón, licenciada en español y lenguas extranjeras (francés e inglés) de la Universidad Pedagógica Nacional, Colombia, y magíster en Estudios Iberoamericanos de la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès, Francia, investigadora del campo de las artes y la literatura, quien fue invitada como asesora y traductora en esta publicación de principales reflexiones sobre el teatro aplicado, que la profesora Monique Martínez desarrolló en el Seminario-taller I del programa de Doctorado en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes ASAB-UDFJC, en el 2019. También, reflexiones del grupo de autores del Laboratoire Lettres, Langues et Arts (LLA-Créatis) de la Universidad de Toulouse que componen este libro.

EL TEATRO APLICADO, ROMPIENDO FRONTERAS

Monique Martínez Thomas (introducción a la traducción)

*Catedrática en la Universidad de Toulouse, es especialista en teatro, cine y literatura
en lengua española*

El empeño y la dedicación del equipo doctoral de la línea de investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades del Doctorado en Estudios Artísticos de la Facultad de Artes-ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas (UDFJC), hicieron posible que viajaran la reflexión teórica y los relatos de experiencia de quienes en Francia intentan valorizar esta parte marginada por los estudios teatrales en las universidades francesas. En el contexto de origen de la mayoría de los trabajos que componen este volumen —Francia, España—, la lucha por preservar una identidad dentro de la academia y en el campo de las artes puede explicar este rechazo de este teatro “impuro”, transdisciplinar: el teatro aplicado se cruza con otros saberes (la comunicación, la antropología, la psicología, la medicina, etc.) y puede hacer cambiar la disciplina misma. El teatro aplicado significa salir del territorio estructurado (institucional, laboral e ideológicamente) de la creación artística, destinada a ser vista por un público en lugares consagrados. Significa abrirse a mundos y sectores sociales ajenos a los propiamente culturales: apostar por un arte que pueda transformar, proporcionar el bienestar físico o moral, permitir el desarrollo personal, reparar traumas o aliviar dificultades, trabajar mejor en un grupo, solucionar problemas en el trabajo. El modelo teatral aplicado a la vida social se ve en Francia a menudo como una instrumentalización, sobre todo cuando trabaja para la

empresa, para las agencias de comunicación o sectores económicos privados. La valoración negativa de la investigación aplicada respecto a la investigación fundamental marca todavía la comunidad de las humanidades en Europa.

El convenio de cooperación académica que firmó la Universidad Jean Jaurès con la UDFJC ha abierto un espacio de encuentro y enriquecimiento inesperado. Llevamos cinco años trabajando en el marco de un convenio internacional y, para nosotros los franceses, Colombia representa un sinfín de ejemplos emblemáticos y de posibilidades de lo que permite el arte dentro de la vida social: trabajo con comunidades vulnerables, víctimas del conflicto, exguerrilleros. El arte participa en la resiliencia y la construcción de la paz, de manera vital y participativa. El teatro aplicado supone romper con la cuarta pared que nos aparta de la vida real en una representación “clásica”, en la que el escenario no puede escapar al régimen mimético de la representación. Sí puede impactar, transformar al espectador, sin duda alguna, el cuerpo del participante queda fuera del espacio de juego y de ficción. El teatro aplicado que integra a los participantes haciendo de ellos cocreadores del dispositivo artístico orientado hacia una finalidad específica (reducir la fragilidad, aliviar el malestar, etc.) es capaz de modelar en profundidad las capacidades creativas de las personas. Como punto cumbre de una sinergia fructífera, las dos universidades han conseguido crear, en el marco del programa Horizonte 2020, una red de socios para trabajar con las personas migrantes y para poder comprobar la experiencia transformadora que las artes vivas puedan potenciar en las comunidades. Es un reconocimiento para la labor militante de unos investigadores de varios países que abogan por un arte en la vida, que se vive, que se huele, que se toca... en vez de que unos espectadores sentados lo miren con la fascinación de algo imposible de alcanzar y de practicar.

PRESENTACIÓN DE LA TRADUCCIÓN

Diana Pinzón Sánchez (traductora)

Licenciada en español y lenguas extranjeras (francés e inglés), magíster en Estudios Iberoamericanos

Para Bleiberg (1972) la traducción es un acto intelectual superior, no solo por la interpretación del especialista sobre un sentido, sino porque con este acto se estrechan las relaciones entre los pueblos. Del mismo modo, esta unión entre las disciplinas y las artes se refuerza gracias a la traducción y este es precisamente el caso del libro *El teatro aplicado: retos epistemológicos y estudios de casos*, cuya traducción del francés al español explora las relaciones entre la aplicación del teatro y otras disciplinas, por medio de vastas reflexiones sobre el quehacer del arte en la vida cotidiana.

Para estrechar estos mundos, la traducción sobre tal tema exigió una alta consideración de las dinámicas que encierra el teorizar este campo de las artes escénicas, pero principalmente sobre la sensibilidad y disposición para comprender el arte y el teatro. No basta con conocer los secretos de una lengua latina: es necesario tener un contacto —profundo o superficial— con las artes. Es así que la traducción se orientó a través de un acto individual, como una experiencia ya conocida gracias al acercamiento personal a las artes (literatura, teatro, cine), pero con una extrañeza ante el descubrimiento de la interdisciplinariedad del teatro. Sin duda, traducir el *teatro aplicado* obligó a la traducción a *dévoiler* o desvelar ese halo de los conocimientos empíricos sobre el teatro tradicional, para un nuevo acercamiento con otras prácticas posibles en las que el teatro puede tener un lugar, sin que este sea desnaturalizado.

Se podrían exponer más ideas sobre el encuentro de dos mundos, sin embargo, lo esencial en este texto es recoger *reflexiones* individuales sobre particularidades de este trabajo de traducción, que incluyen conceptos fundamentales del teatro aplicado y retos del vocabulario para así establecer la estética de la recepción traductora.

En primer lugar, es relevante señalar que una traducción no es un calco de frases de una lengua hacia otra. Es más bien un proceso que reivindica la comprensión del contexto de la lengua y del tema de la obra. Por esto, algunos conceptos del texto reclamaron una atención particular para su traducción o su no traducción. *Performance* es uno de los conceptos fundamentales sobre los cuales gira esta obra y el mismo teatro aplicado. Siguiendo su etimología, este anglicismo proviene del vocablo medieval *parfourmaunce*, cuyo significado —realizar una acción— continúa siendo parte de su connotación actual, es decir, actuación. Para efectos de esta traducción y teniendo en cuenta que para el teatro el *performance* no se limita solo a presentar un acto, sino una obra de arte en su conjunto, se conservó su estructura original. Solo en algunos casos se omitió el anglicismo, para reemplazarlo por *desempeño*, ya que no se expresaba en términos de obra, sino de rendimiento.

Un concepto particular, de origen griego y central en el artículo “Teatro y diseño industrial. La *skené* de la traducción y los escenarios de la innovación”, que hace parte de éste libro, es la *skené*. Este vocablo definido por Ferré como “una clase de cortina negra trasera en la cual los actores se cambiaban de trajes y máscaras”, aparece como el *escenario* de encuentro entre el diseño y las prácticas de las traducciones. Teniendo en cuenta que Ferré hace uso central en su texto de este vocablo griego como metáfora de la antesala para el diseño, se ha optado por dejar el vocablo en su forma original, ya que constituye el escenario de la acción, así como lo señala el mismo autor: “este lugar, pasaje entre lo simbólico mítico de los dioses y aquel de los ciudadanos, constituye una herrería donde se transforma el sagrado *logos*”. Es así que conservando el concepto en su origen remitimos al lector al concepto griego y establecemos un vínculo entre el escenario de la aplicación del teatro y el diseño industrial.

Otro concepto interesante para la traducción es *guidage*. Si bien este término en su primera acepción establece un sistema de control para el funcionamiento de una máquina, y su uso es constante en la mecánica, en el artículo “Teoría de la práctica teatral aplicada a la comprensión oral en lengua extranjera: entre recepción y producción” se considera que *guidage* puede ser empleado en el aprendizaje de las lenguas extranjeras. De hecho, Anne Ubersfeld señala que es un mecanismo textual para la comprensión. A diferencia de otros conceptos, este fue traducido por *guía*. Esta decisión está basada no solo en su etimología, sino en el objetivo del artículo, el cual quiere establecer la práctica de la teoría teatral como orientación para la comprensión oral en lengua extranjera.

En el apartado sobre teatro y congreso, los textos de la maestra Monique Martinez Thomas convergen en torno al concepto *congréturgie*, conformado por dos vocablos: *congrès* —congreso en francés— y el sufijo *-turgie*, extraído de la palabra *dramaturgie* —dramaturgia en francés—. Se optó por conservar su composición original y creada por la autora, con el fin de no desnaturalizar su sentido y conservar el término como novedad dentro del estudio y análisis del teatro aplicado.

Del mismo modo, es importante resaltar que, para efectos de la traducción de los anexos de esta obra, el registro original se conservó; es decir, de acuerdo con su intención comunicativa, la traducción intenta llevar al lector al uso e intención de las palabras de cada autor, teniendo en cuenta que son artículos, cuyos estilos dependen del autor, su objetivo y estructuras dispares, pero con un tema en común: la aplicación del teatro.

Por último, es indispensable tener en cuenta que la traducción, más que una transliteración, es una creación basada en los conocimientos lingüísticos y culturales de la lengua origen y la lengua objetivo. Por esto, se hizo una investigación adaptada a los retos de la traducción, con el fin de integrar un texto objetivo que se ajuste a los intereses, tanto de los autores como de los lectores, así como de las necesidades y las exigencias de un tema interdisciplinar como *el teatro aplicado*.

¡Buena lectura!

PRÓLOGO

Monique Martínez Thomas

En un país —Francia— donde el campo del teatro tiene culturalmente una verdadera estructuración, después de décadas el teatro aplicado es una noción que aparece a menudo como secundario ante un arte institucionalizado, incluso mitificado. Por un lado, estaría el teatro, puro, noble, auténtico, y, por el otro, sus cambios que serían el teatro de empresa, el teatro para el desarrollo personal, el teatro para las patologías, etc. Si estos provienen de la misma madre, su consanguinidad asusta. ¿Los artistas que crean lejos de toda presión podrían pertenecer a la misma familia que los actores o los directores obligados a adaptarse a un pedido, un contexto, un público, a menudo participativo, a un ambiente comercial... y así prisioneros, en alguna medida, de un arte instrumentalizado? Para esta problemática de base, esta obra intenta aportar respuestas mediante ejemplos concretos. Lejos de limitarse a reflexiones puramente teóricas, los autores parten de terrenos de investigación y experimentación ya explorados o en proceso de realización. En la Universidad de Toulouse, una plataforma pionera en Francia, *Création et Innovation Sociétal (Criso)* (creación e innovación comercial) fue implementada hace seis años. La aplicación de las artes, del cual el teatro, en sectores no académicos, es el centro de un proyecto que exhibe la utilidad social de las disciplinas de la creación, a la vez teórica y práctica. Para los investigadores implicados en este proceso de arte e innovación no hay, por un lado, la investigación fundamental, con frecuencia percibida como más legítima en la institución, y, por el otro, la investigación aplicada, menos destacada desde un punto de vista académico. Su opinión

es que el saber no se construye exclusivamente de forma teórica, vertical y, de cierta manera, “sin suelo”, sino se puede alimentar del conjunto de las experiencias humanas que estén inscritas en medios tan diferentes como el hospital, las empresas, las colectividades, en contacto con problemáticas tan diversas como la salud, lo espacial, la gestión, etc. El trabajo en asociación con organizaciones, que son habitualmente alejadas de las disciplinas artísticas, contribuye sin ninguna duda al enriquecimiento mutuo de las comunidades y de las disciplinas.

Es el mismo proceso que alimenta los trabajos presentados en este libro. A partir de las experiencias dirigidas en diferentes sectores, con socios variados, la reflexión parte del terreno para construir un análisis crítico sobre las fronteras entre teatro “puro” y “aplicado”. Los ámbitos de la didáctica, congreso, cuidado, la empresa y del diseño sirven como terrenos de investigación para poner a prueba los retos epistemológicos vinculados al teatro aplicado. No sin antes interrogarse sobre la legitimidad de esta oposición, como lo hace Gilles Jacinto en su introducción “El teatro aplicado: introducción histórica, teórica y crítica”. Para él, la frontera entre los dos es confusa y las dos tendencias no son aislables: no existe teatro libre de todas las presiones y hay siempre un funcionamiento artístico en toda práctica teatral, incluso vectorizada. Es preferible pensar mejor la continuidad entre las dos antes que reflexionar sobre estas con reserva, como realidades separadas.

El teatro aplicado, cuya consolidación es reciente (años setenta/ochenta), no más que una hipertrofia, según el autor, de la función esencial de la representación: el efecto transformador de la experiencia del actor y del espectador. Actuar o ver la actuación son competencias que los grandes teóricos y especialistas del siglo XX no han cesado de poner de relieve. Augusto Boal, Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski y Samuel Beckett, por citar solo algunos, han pensado el teatro como una poderosa herramienta de transformación personal y colectiva. Este poder de metamorfosis del arte y del teatro contrarresta toda lectura ideológicamente marcada. Sí es cierto que pueden existir prácticas éticamente reprochables —al igual que hay y hubo un teatro al servicio de las dictaduras o de poderes totalitarios—, no todas las formas de teatro aplicado responden la merchandización, a la degradación, incluso a la “prostitución”, a las organizaciones o principios poco recomendables. Con el fin de

superar los bloqueos ideológicos, Gilles Jacinto prefiere interesarse en los factores y métodos del teatro aplicado, que define antes que todo desde un punto de vista operacional.

El autor se anticipa así a las contribuciones reunidas en esta obra, que integran a menudo una dimensión de investigación-acción, intervención o creación en colaboración con un contexto específico. El primer capítulo se interesa también a la aplicación del teatro en la educación y, principalmente, en el aprendizaje de una lengua extranjera. Y es precisamente implantando su reflexión en el centro de la teoría del teatro que Muriel Plana logra una demostración magistral: según la autora, el teatro, mejor que cualquier otro arte, es capaz de despertar en el receptor el deseo de comprender lo extraño, en este caso, una lengua que no comprende o poco, pues permite una lectura física y mental, por la alianza única que pone en juego el cuerpo, el texto y la imagen. Confrontando la idea de una inseparabilidad entre fundamental y aplicada, Plana aclara la figura y el papel del estudiante bajo la perspectiva del receptor teatral.

La relación dialógica que une la sala y la escena dinamiza la actividad participante de aquel que escucha, ve y siente, de tal manera, que se podría incluso definir la eficiencia de un dispositivo didáctico por el teatro en función de la modelización de la recepción teatral. La percepción, la recepción, la comprensión-aprendizaje, la creación están en efecto en el centro de la experiencia física y mental del teatro y del trabajo de desciframiento de la lengua, que pasa también por signos no verbales. Ahora bien, como lo dice explícitamente el título del texto de Muriel Plana, estas características son propias del teatro: "Percepción, recepción, comprensión, creación: lo que solo el teatro puede producir en el espectador". Así seleccionar el teatro para enseñar una u otra cultura no es neutral. Esto significa ir más allá del aprendizaje de una lengua como una simple herramienta y posibilitar una plena apropiación del código lingüístico por procesos cognitivos intrínsecamente dramatúrgicos. En su artículo "Teoría de la práctica teatral aplicada a la comprensión oral en lengua extranjera: entre recepción y producción", Alba Bordetas Bonilla afirma, de la misma manera, que en el aprendizaje de lenguas, la producción de signos verbales es inseparable de la comprensión, de la constitución de un sentido global. Es así como el teatro filmado, que es multimodal, es un soporte didáctico eficaz que asocia signos visuales y sonoros de una lengua natural y que suscita una participación sensorial.

La guía del espectador y del estudiante parece así converger en la recepción de la pieza de teatro, que suscita una pluralidad de lectores a partir del “*déjà vu*” en otra lengua. Alba Bordetas Bonilla escoge dar un ejemplo preciso en estas afirmaciones a partir de un fragmento de la obra de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (1936), ofrecida por la compañía *Les Anachroniques* en mayo del 2012. Siempre en el ámbito de la enseñanza, esta vez primaria, Raimundo Villalba, en “*Cuerpo creativo: teatro y comparsa en la escuela*” adopta un punto de vista autoetnográfico —su experiencia personal alcanza la dimensión cultural de su objeto de estudio— para analizar cómo la experiencia creativa de los carnavales le ha permitido de transformar la intersensibilidad de los estudiantes del colegio, difícil, en la cual el autor ejerce. Perturbado por el dolor de un cuerpo siempre vertical, que controla el poder y el saber, frente a los cuerpos sentados y mudos, decidió romper con estos rituales corporales. El teatro, luego la “comparsa”, se presentan como medios para deconstruir los códigos dominantes del dispositivo pedagógico interiorizado desde su más temprana edad. La experiencia artística colectiva —de movimiento, música, teatro— reconcilia el cuerpo con la escuela, fuera de la rutina y de la disciplina, y permite apaciguar los conflictos y las tensiones de una comunidad alimentada por la violencia, en donde el individuo es reconsiderado, revalorizado por sus competencias artísticas.

Esta obra continúa con dos artículos del equipo de investigación del Laboratorio Común RiMeC: una estructura mixta de investigación, cuya cooperación reúne especialistas en artes, ciencias de la información, comunicación y de las ciencias de la educación de la Universidad de Toulouse y la empresa Europa Organisation, líder nacional en el sector de la organización de congresos (esencialmente médicos). En conjunto, el grupo trabaja para renovar el medio del congreso a través de las artes y de la intermedialidad, con el fin de evaluar el congreso de hoy y pensar el de mañana². La innovación por el teatro es un eje mayor de la reflexión: como

2 EL LabCom RiMec que reúne al laboratorio LLA-Créatis (EA4152) y la empresa Europa Organisation fueron seleccionadas en el 2013 por la Agencia Nacional de la Investigación (Agence Nationale de la Recherche), en el marco de su primera convocatoria Laboratorios Comunes. Esta colaboración se mantiene desde el 2016 gracias al apoyo de la Región de Occitania y permitió estructurar una investigación y desarrollo en la empresa.

el teatro, el congreso reúne en un espacio-tiempo limitado una comunidad y constituye así una experiencia, como lo afirma el título “Teatro y congreso: hacia una reflexión sobre la dimensión experiencial del congreso como evento”; como el teatro, el congreso es un espacio de transmisión que de hecho es una co-construcción (la apropiación de las sesiones de formación de los participantes que queda aun ampliamente para analizar); como el congreso, el teatro ha evolucionado, integrando otros medios, una apertura hacia otros espacios-tiempos a través lo digital. Como el teatro, el congreso se ha liberado de una forma fija para convertirse en un verdadero dispositivo que debe ser considerado en toda su complejidad. Así, el congreso EuroPCR también se define como un “dispositivo comercial (Europa) que estructura un tema —la cardiología de intervención— con una institución (el comité científico), discursos científicos y mediáticos colectivos e individuales (celular, etc.), distribuciones espaciales y temporales organizadas (*in*) o libres (*off*), colectivas e individuales, imágenes fijas y móviles (videos, afiches), estructuras privadas (laboratorios y empresas), reglamentos, consideraciones éticas.

En fin, lo visible, lo vivido, aunque también de lo implícito y de lo no dicho”. Este dispositivo complejo es objeto del segundo artículo colectivo: “La ‘dramaturgia del congreso’: pensar el congreso como escena”. Del mismo modo que una escena, este está informado por una metaactitud, cuyo sentido global (el congreso en su conjunto) está articulado con sentidos particulares (aquel de las sesiones). Como la dramaturgia, la “congregitura” puede esclarecer sobre lo que hace y representa el congreso, como una representación de una comunidad, de sus prácticas profesionales y de la transmisión que respalda y autoriza. El dramaturgo (el director del congreso) debe permanecer exterior a la implementación, para dejar todo su lugar a los directores (organizadores), a los actores (los oradores) y a los espectadores (los participantes), que tienen un rol aumentado. Estos no comparten un espacio único y público, como en el teatro, y pueden elegir la construcción de su propia representación, a partir de un recorrido individualizado. Lo que puede complicar y enriquecer el estudio sobre el congreso, pues “el cuerpo del congreso solo aparece por las figuras determinadas a la forma por los participantes”, como lo indican los autores que valorizan, a semejanza de la creación contemporánea, el rol fundamental del espectador como cocreador.

En otro capítulo de esta obra se han reunido tres artículos que se interesan por el teatro como una herramienta terapéutica o psicoanalítica. La primera contribución de Camila Melo Felgueres, “Las herramientas teatrales en las terapias de Alejandro Jodorowsky” retoma la figura del artista chileno, controvertido, precisamente por su obsesión por el teatro terapéutico, que desarrolla desde los años setenta. La autora intenta reconciliar la imagen del artista con el concepto del “charlatán”, probando que mucho antes de que la psicomagia la volviese famosa, ya existía una visión del teatro aplicado, que permite la liberación de sí, de los traumatismos y de los sufrimientos del individuo. En la línea de Stanislavski, de Artaud y consolidado por su encuentro con Fernando Arrabal en París, crea sus “éphémères paniques” en un contexto de renovación teatral en México que los hizo posibles. Basadas en la improvisación, el azar, la espontaneidad, las actuaciones son realizadas por personas, mas no actores y son herramientas de liberación del “yo”. El deseo de explorar, conocer, aliviar el individuo está en la base de esta forma experimental e innovadora del teatro. Con el teatro consejo, una etapa es superada años más tarde, contribuyendo a dar una imagen negativa de esta práctica teatral. La terapia se muestra bajo la forma de consultas teatrales individualizadas, ejercicios apropiados para el malestar, las dificultades psicológicas, sociales, etc. Es difícil no cuestionar esta propuesta, que permite, a pesar de todo, plantear preguntas más amplias, principalmente sobre la dramaterapia, bastante difundido actualmente. Volver a un momento de la historia de un teatro que se quiere aplicado no es inútil, incluso si es para denunciar, después de todo, la fascinación ejercida por Alejandro Jodorowsky en sus “pacientes”. El siguiente artículo, de Sonia Castillo Ballén, “La *performance* como metodología política. Para el estudio de mujer y feminidades en Colombia: acción-agencia y transformación”, aborda de forma original el teatro aplicado desde el “giro” que constituye la *performance*. Estos conceptos se originan, según Castillo, en formas de teatralidad menor que la antropología cultural ha puesto de relieve —ritual, fiestas religiosas, entierros, etc.—, que se distingue por su vínculo con las problemáticas cotidianas de lo social. De este modo, la acción contextualizada que caracteriza el teatro aplicado y la *performance* ponen en el centro de la problemática al cuerpo, pues solo ocurre lo encarnado, el cuerpo como el fundamento de la existencia.

Históricamente, la *performance* ha sido utilizada por las causas de las minorías y de las mujeres principalmente, y aún lo es en Colombia. Como prueba está la experiencia de investigación-creación en el marco universitario Pasarela, a partir de las experiencias de diferentes agresiones de mujeres artistas, que ha permitido la recuperación psicológica de los actores. La autoetnografía, que se alimenta de las vivencias de las actrices, ha permitido visibilizar las relaciones sociales a partir de la práctica artística y de renovar la misma investigación. En la misma línea, Fanny Tuchowski, en su contribución “Más allá de la fragilidad: el teatro para una (re)conquista de sí”, cuestiona el fundamento mismo de lo que podría ser considerado teatro aplicado en el ámbito de la salud. A partir de una investigación en asocio con el Gérontopôle de Toulouse, la autora demuestra que en el taller-teatro, organizado en el marco del hospital de día en el 2016 para las personas mayores frágiles, la finalidad terapéutica no es prioritaria. Las relaciones entre teatro aplicado y teatro “puro” no son para ser pensados en términos de oposición, sino en términos de quiasmo: como la distinción entre artes aplicadas y artes plásticas, la diferencia viene más del uso —vectorizado/no vectorizado— del teatro, que otorga más de importancia al pedido o al contexto que a la práctica artística en sí misma. Contrariamente a lo que se podría imaginar en el caso de los talleres para las personas mayores, los beneficios de la práctica teatral están más vinculados al ejercicio de la creatividad que a ejercicios corporales. Las personas descubren el gusto de nuevas potencialidades, de salir de sí, de convertirse en otro. Ellas experimentan una libertad de hacer, pensar, creer, que les devuelve el entusiasmo y la alegría de vivir. En los anexos del final de la obra, *d’ouvrage*, Marie Christine Debien, presidenta de la asociación Marionnette et Thérapie, completa estos diferentes análisis que rastrean su itinerario de experta a través de la marioneta en el ámbito de la psiquiatría durante más de veinte años. Para ella, la marioneta aplicada es un medio que permite poner distancia con los problemas mentales de los pacientes y centrar su imaginario. La marioneta permite a la vez cubrir y descubrir “el otro escenario”.

Marie Astier, en el siguiente capítulo “Teatro y discapacidad”, cuestiona en forma muy fina la noción de teatro aplicado en un contexto de discapacidad.

Ella toma el ejemplo de grupos profesionales compuestos por actores y actrices discapacitado(a)s profesionales: las compañías francesas como L'Oiseau-Mouche en Roubaix y L'Entresor en Narbonne, así como en Suiza el ejemplo del Teatro Hora. Su hipótesis es que la práctica teatral de actores profesionales en situación de discapacidad mental es una práctica en el cruce de un teatro tradicional y del teatro aplicado. Pues si lo social y lo artístico ya no son más vistos como incompatibles, es todo el teatro conocido como tradicional con sus códigos, sus prejuicios y su supremacía el que es cuestionado. La autora muestra así que un espectáculo como *Disabled Theater*, que integra actores en situación de discapacidad, llevó al director, Jérôme Bel, a radicalizar su reflexión sobre la construcción de la representación: el funcionamiento naturalizado del espectáculo teatral es necesariamente deconstruido por la corporeidad de una compañía, que tiene gestos, posturas, comportamientos diferentes de aquellos a los cuales la mayoría del público está acostumbrado. Del mismo modo, si el horizonte de expectativa artística no corresponde a lo implementado, ¿no tiene el efecto inverso de aquel que la integración de la discapacidad nos podía dejar esperar: adquirir una visibilidad que le es rechazada en la vida social? Por el contrario, en el siguiente artículo la posición de Rafael Ruiz Álvarez es clara: el teatro para invidentes y deficientes visuales es una herramienta de inclusión social pues el escenario es un espacio para compartir y de intercambio entre los diferentes actantes presentes, los actores y los espectadores. Se trata de una “terapia” global que es un verdadero proyecto de salud y de socialización de la discapacidad y, por tanto, puede ser clasificada en la categoría del teatro aplicado. Es así como el autor se interesa a la vez a la iniciativa de teatro para invidentes o sordos y a las compañías de teatro de invidentes. El proyecto *Escena accesible* en el 2012, realizado por la Universidad de Barcelona, la Universidad de las Palmas de Gran Canaria en colaboración con la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE) y la cadena Telefónica alternaba espectáculos para personas sordas y ciegas, sobre el modelo de la cooperativa teatral argentina Teatro Ciego y posteriormente la compañía Grupo Ojuro. Para finalizar, el ejemplo de la compañía de mujeres ciegas La Jacaranda 11, creada en el 2013, le permite concluir la evidencia de la incapacidad para el público se desvanece durante el espectáculo, gracias al dominio que los actores tienen principalmente el espacio de la escena... y de la energía positiva que éstas liberan.

Gilles Laborde, Francisco Ramos, Flore Garcin-Marrou y David Ferré presentan las relaciones entre teatro, empresa y diseño industrial que son analizadas de forma muy diferente. En el teatro de empresa, el tema de la aplicabilidad del teatro se convierte en crucial en términos a la vez éticos y artísticos, siempre que las producciones hagan parte de un repertorio o que éstas respondan a un pedido preciso sobre un problema para resolver en la imagen de la empresa, permiten mejorar la gestión, sirven a menudo como catarsis a los problemas de la organización. Es evidente que lo artístico parezca entonces muy secundario en relación con el objetivo buscado, pero para Gilles Laborde, director de Théâtre à la carte, este problema solo es uno. En un juego de preguntas y respuestas publicadas como anexo, el líder del teatro de empresa en Francia afirma que, si todos los temas que preocupan el mundo de la empresa pueden ser abordados, los actores lo hacen sin *a priori* de lo que es el teatro. Existe una clientela que necesita los servicios y el teatro es una herramienta que trabaja, desde su particularidad, en los cambios necesarios para las organizaciones: promover la diversidad en las estructuras, facilitar la integración de los trabajadores con discapacidad, hacer evolucionar la gestión en un sentido más colaborativo, favorecer la igualdad profesional entre los hombres y las mujeres. Este teatro aplicado es, según el autor, una palanca para la innovación y debe ser utilizado sin tabú. Esta visión, iconoclasta, ha planteado problemas deontológicos y éticos en el mundo teatral, que debe aceptar el trabajo exclusivamente sobre pedido y reducir las producciones a apoyos de comunicación. Allí tenemos claramente la ilustración de un trabajo teatral que se establece en el polo más extremo de un eje que estaría en tensión entre el teatro tradicional y el teatro aplicado, por una oferta comercial diversificada y cada vez más internacional. En cuanto a Francisco Ramos, el autor hace una contribución original a la reflexión sobre los vínculos entre empresa y teatro: señala los beneficios de la risa y el humor en las relaciones entre los miembros de una organización. Propone un estudio a la vez teórico y práctico de los talleres de la risa que practica por pedido de las empresas. Conscientes de que la mayor meta de la productividad es el funcionamiento en equipo, integraron la ficción, el juego, la risa como herramientas de cohesión de grupo. Realizando estos talleres, Francisco Ramos demuestra que el teatro va más allá de los objetivos gerenciales y permite experimentar cosas privadas o íntimas. Finalmente, el taller de la risa, requerido para el bien de la

empresa, igualmente moldea al individuo y permite un trabajo a profundidad sobre sí mismo.

La obra finaliza con dos artículos sorprendentes, en los que una nueva esfera de aplicación del teatro —el diseño— es trabajado bajo una doble mirada: aquella de Flore Garcin-Marrou en “Pragmática del ‘teatro aplicado’ para el diseño” y “Teatro y diseño industrial. La *skênê* de la traducción y los escenarios de la innovación” de David Ferré. Asociación atípica que los autores legitiman con brío, de nuevo, a partir de ejemplos concretos, apoyados por una teorización del proceso aplicativo que se encuentra aclarado. Flore Garcin-Marrou reflexiona sobre el posicionamiento ético-político del teatro aplicado y propone la noción de “compromiso”, pragmático y crítico, necesario en el momento en el que capacitaciones certificadas en teatro aplicado comienzan a ser reconocidas en el mundo universitario. Esta mirada diferente permite tener en cuenta la función social y prospectiva del teatro aplicado, más allá del uso puramente como “comunicación” del cual puede ser hecho y no encerrarse en una ideología tecnofóbica, que lo vería como una interferencia de la empresa. El teatro aplicado sería más un catalizador de imaginarios, centrado en el usuario, sus deseos, necesidades, proyecciones, miedos. En el sector del diseño, la innovación por el teatro permite comprender la actividad real ligada al uso y algunas iniciativas en Francia, públicas o privadas, lo experimentan. Que sea en el marco de la cátedra Modin (modelización de imaginarios)³, o de la agencia InProcess (agencia de innovación centrada en el humano), las “*performances creativas*” permiten poner en situación los cuerpos en un tiempo y lugar determinados (inmersión narrativa). Ilustrando estos postulados teóricos, Flore Garcin-Marrou se apoya en dos estudios de caso: el desempeño de uso al servicio de la robótica doméstica —principalmente con el ejemplo muy mediatizado de Roméo, el compañero de las personas mayores— y

3 Esta cátedra de investigación y de capacitación “Modelización de imaginarios, innovación y creación” creada a finales del 2010, reúne dos establecimientos de educación superior la Escuela Telecom Paris-Tech y la Universidad de Renne 2 y cuatro empresas asociadas: Dassault Systèmes, Ubisoft, PSA Peugeot Citroën et Orange. Los Bell Labs de Acatel Lucent y la Délégation à l’Aménagement du Territoire et à l’Attractivité Régionale (Datar) están asociadas igualmente.

las “interacciones triviales” entre robots y humanos que el marionetista especialista en robots Zaven Paré trabaja en las puestas en escena de Oriza Hirata, para sobrepasar la visión de las relaciones intencionales y utilitarias entre el hombre y la máquina. Al respecto, David Ferré aclara no solamente su teoría, sino su práctica pedagógica transversal entre teatro (traducción) y diseño industrial. La analogía entre la modelización (real y virtual, maquetas y 3D) del diseño y la traducción teatral encuentra su origen en el concepto de distribución, propia en estos dispositivos. A partir de esta analogía entre el diseñador-modelador y el director de teatro David Ferré prueba por la experimentación pedagógica que existe una fertilidad en pensar el vínculo entre los volúmenes, formas, materias, líneas, reflejos dispuestos por el diseñador y las diferentes formas de escritura (textual y escénica) cubiertos por el director.

Al término de este itinerario, casi inicial, sobre los retos epistemológicos del teatro aplicado, tendencias, visiones, compromisos, aparecen como tantas vacilaciones hacia un objeto de estudio que queda en Francia ampliamente para explorar. Si otros países —Estados Unidos, Inglaterra y recientemente España— han mostrado e institucionalizado el teatro aplicado principalmente dentro de las universidades, las iniciativas de módulos de teatro aplicado permanecen aún fragmentarios y dispersos en nuestras formaciones y en la investigación en artes. ¿Es importante desarrollar este tipo de teatro? ¿Defenderlo? ¿Rechazarlo? ¿Establecer reglas de buena conducta? Precisamente porque el rol del investigador en el debate sobre lo ético es fundamental y porque la integridad científica puede ser entendida como un verdadero patrón de medida para el progreso y el desarrollo humano. Como profesionales de la investigación que somos, debemos apoderarnos de esta realidad del teatro aplicado, en lugar de darle la espalda, sin un avance posible.

Pero la última palabra de este libro es, una vez más, para la creación. Para Matthieu Pouget, su itinerario de actor, director y formador no es más que un largo camino del teatro aplicado, incluso cuando pensaba hacer simplemente teatro: teatro y aprendizaje de lenguas, teatro científico con conferencias teatralizadas, teatro en la escuela, teatro para los conferencistas, teatro y empresa. El teatro es precisamente esa errancia, esta plasticidad que realiza, lo hace capaz de invitarse a espacios extraños y lejos de su territorio. Y la duda se instala como una reivindicación de libertad:

Leyendo todo esto, no sé muy bien al final si hago teatro. En todo caso, me empeño en hacerlo. Lo que es seguro, es que, a lo largo de estos años, nos hemos empeñado en hacerlo. Lo hemos girado y desviado, lo hemos practicado e incluso fabricado. Hemos aplicado el teatro en nuevos espacios, adaptándolo para alimentarlo. Quizás incluso hemos hecho teatro aplicado. Me aplico teatro todos los días y hago de este un buen uso. Todo eso por el teatro y para el teatro.

EL TEATRO APLICADO: INTRODUCCIÓN HISTÓRICA, TEÓRICA Y CRÍTICA

Gilles Jacinto

Introducción

Es entre los años setenta y ochenta que se desarrollaron, bastante rápido, las prácticas y las teorías de aplicación del arte del teatro. El teatro aplicado puede tomar múltiples formas y estar al servicio de objetivos y de muy diversos intereses. De hecho, en el área de la educación, los profesionales utilizan el teatro como una herramienta pedagógica; en el área del trabajo social es usado para sensibilizar y trabajar las relaciones interpersonales, pero también como un instrumento de *empowerment*¹ de poblaciones marginalizadas; en el sector de la salud el teatro sirve para tratar pacientes (el teatro como una herramienta terapéutica) y para acompañar los cuidados médicos (por ejemplo, como lo hacen los payasos en el hospital); en el sector empresarial, este arte contribuye a la comunicación y a la formación, pero también a la resolución de conflictos; en el área de la comunicación se toma del teatro su capacidad de seducción y de estetización, incluso sus técnicas e instrumentos puestos al servicio de la eficacia de la transmisión de un mensaje. En cada uno de estos ámbitos,

1 M.-H. Bacqué y C. Biewener, *L'empowerment, une pratique émancipatrice?* París, La Découverte, 2015, p. 5: "On retrouve [la notion d'*empowerment*] sous la plume de chercheurs travaillant sur la participation, qui y voient un modèle-type de démocratie participative. Mais elle est aussi mobilisée dans différents rapports et ouvrages s'adressant aux travailleurs sociaux et de la santé qui désignent par là une démarche collective d'intervention sociale; dans des écrits émanant de mouvements sociaux qui voient dans l'*empowerment* un projet et une démarche d'émancipation; ou encore dans des manuels de management s'adressant aux cadres d'entreprise".

la idea siempre ha sido crear nuevas formas innovadoras de trabajar que tomen del teatro sus virtudes y sus herramientas.

En sí misma, la práctica artística teatral es considerada hoy un medio eficaz de desarrollo personal y de trabajo en la articulación entre el individuo y el colectivo. Así lo explica Marie-Madeleine Mervant-Roux cuando analiza el teatro aficionado: después de la llegada de la educación popular en el siglo XX, los talleres de teatro para niños, adolescentes o adultos son conocidos por permitir vencer la timidez, para aprender a trabajar en grupo, para encontrarle gusto a una práctica colectiva, para expresar y cumplir sus pasiones gracias a la *catharsis*² permitida por el teatro, etc. Entonces, ¿por qué teorizar un teatro aplicado, trasladado a objetivos no artísticos, si la actividad teatral como tal (que sea espectador de una obra o participante de un taller de práctica) ya tiene efectos identificados, colaterales, fuera de sus objetivos estéticos intrínsecos? ¿No es acaso arriesgado instrumentalizar el teatro por esta adaptación y así reducirlo o anular sus especificidades y, además por esto, una parte de sus virtudes?

La teoría teatral general solo reconoce implícitamente la escena profesional. [...] En cuanto a las aproximaciones de inspiración sociológica, estas no distinguen el teatro aficionado del conjunto heterogéneo de formas no profesionales: teatro escolar, teatro terapéutico, teatro de agitación, etc., mientras que el teatro constituye una entidad precisa: para que una actividad dramática se plantee como un teatro "aficionado", tres condiciones son exigidas: a) el objetivo de la actividad debe ser el *teatro* y no una acción llevada por medio del teatro; b) su estructura debe ser autónoma; c) de una forma u otra, la relación con el público debe estar inscrita en la perspectiva, cercano o menos cercano, a los participantes³.

2 M. Corvin, "Catharsis", en M. Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, volume 1, París, Bordas, 1995, p. 162.

"La catharsis est la transcription d'un terme grec signifiant purification, mais qui se charge aussi de valeurs médicales. [...] Au chapitre 6 de *La Poétique* d'Aristote, la tragédie est définie comme provoquant la pitié et la crainte et effectuant la purgation de ces sortes de sentiments [...], purification par les passions."

3 M.-M. Mervant-Roux, *Du Théâtre amateur. Approche historique et anthropologique*, París, CNRS, "Arts du spectacle", 2004, p. 7.

A través de esta definición del teatro aficionado, Marie-Madeleine Mervant-Roux nos invita, en primer lugar, a distinguir al teatro conocido como profesional, privilegiado casi exclusivamente por los estudios teatrales, de un conjunto de prácticas conocidas como no profesionales, a menudo relegadas a la frontera o fuera del campo de la creación artística en la que se inscriben, a la vez, el teatro aficionado y las formas de teatro aplicado. Diferenciando entre el teatro *amateur* y el teatro aplicado, el autor otorga en negativo tres criterios para circunscribir el teatro aplicado al interior de este conjunto diferente del teatro profesional: a) el objetivo de la actividad de ser una acción dirigida mediante el teatro, que sea otra que el mismo teatro; b) su estructura no es autónoma, esta se constituye en vínculo con una o muchas estructuras que no pertenecen al teatro; c) la relación con un público no es obligatoria, por ejemplo, un taller de práctica sin restitución bajo la forma de representación puede bastar.

Encontramos estos elementos en la definición de Patrice Pavis sobre el teatro aplicado: aquel se sitúa al margen de prácticas y de estéticas dominantes (el teatro aplicado reúne así lo que Marie-Madeleine Mervant-Roux llama el *teatro profesional*), el teatro aplicado tiene una intención utilitarista y pragmática exterior al arte en sí y es creado en comunión con una comunidad dada.

El teatro aplicado es nómada; se sitúa casi siempre al margen del teatro oficial o dominante. Este sigue un objetivo utilitario, pedagógico, político en un sentido amplio. Reagrupa un amplio abanico de prácticas teatrales. Es siempre teatro “por una comunidad, con una comunidad, para la comunidad”. Frecuentemente es un teatro de intervención, de búsqueda e investigación. Esta práctica del teatro con fines no esencialmente artísticos es sobre todo reconocida en el Reino Unido y en países anglófonos de tradición pragmática⁴.

A pesar de esta marginalidad, el teatro aplicado es cada vez más reconocido y estudiado desde hace algunas décadas. El reciente desarrollo de

4 P. Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, París, Armand Colin, 2014, p. 261.

la investigación sobre el tema en las sociedades anglosajonas esencialmente, pero hoy en Francia igualmente⁵ —como lo expone esta obra— muestra la importancia que toman estas formas en las sociedades contemporáneas. Desde el punto de vista de los estudios universitarios, encontramos formaciones e investigaciones en teatro aplicado, principalmente en el Reino Unido: Por ejemplo, La Royal School of Speech and Drama de la Universidad de Londres propuso un máster Applied Theatre-Drama in the Community and Drama Education or Drama and the Criminal Justice System⁶. La Universidad de Manchester propone un máster⁷ y un doctorado profesional⁸, Applied Theatre, formaciones interdisciplinarias que asocian las teorías y prácticas de la performance, el teatro participativo, la criminología, la psicología, la educación y el trabajo social. La Goldsmiths College en Londres propone igualmente un máster Applied Theatre: Drama in Educational, Community & Social Contexts. En diferentes prácticas abordadas, el acento está puesto en las cuestio-

5 Véase principalmente J. Dubois (dir.), *Les usages sociaux du théâtre hors les murs*, París, L'Harmattan, 2011.

6 "The MA Applied Theatre programme is open to graduates who are interested in the application of theatre in social policy or education related fields. It aims to encourage the research and practice of theatre and drama applied to non-traditional spaces, and enables students to carry out and reflect on their own and peers' practice. We welcome applications from recent graduates as well as experienced professionals from a variety of disciplines who are seeking an opportunity to reflect on and develop new approaches to practice. Students have worked in a range of locations - from Strangeways prison in Manchester to factories in Peru and schools in Puerto Rico. The course is proudly interdisciplinary, combining aspects of performance theory and practice, participatory theatre, criminology, psychology, education and social policy". Puede consultarse en <http://www.arts.manchester.ac.uk/catr/ma/>

7 Puede consultarse en <http://www.cssd.ac.uk/drama-applied-theatre>

8 "We are now accepting applications for the September 2013 entry of the Professional Doctorate in Applied Theatre. This pioneering doctoral programme, which was launched in September 2010, is specifically designed for people working in professional theatre and/or community contexts who want to undertake advanced research which builds on their professional knowledge and practice. The structure of the Professional Doctorate is devised to enable you to develop your career while simultaneously studying for a doctoral qualification". Puede consultarse en <http://www.arts.manchester.ac.uk/catr/doctorate/>

nes “de identidad, de representación, de discriminación, de salud, de igualdad, de derecho, de acceso, de exclusión social, de participación y de ética”⁹.

En Estados Unidos, la Cuny School de New York propone también un máster en teatro aplicado que se interesa en la aplicación del teatro en la educación y el campo social¹⁰. Por su lado, la Universidad de Nueva Inglaterra propone el máster Applied Theatre Studies¹¹, que deja un gran lugar a la teoría y al análisis. En España, el Institut del Teatre de Barcelona puso en marcha desde el 2012 la formación de posgrado Teatro Aplicado: Impacto Comunitario y Creación Teatral, y el posgrado Teatro Aplicado en el Campo Educativo para responder a esta constatación: “La demanda cada vez más importante y la aplicación de técnicas de las artes escénicas asociadas a los impactos en la sociedad, nace un nuevo tipo de profesionales¹²” que hay que formar. Si ya otras tantas formaciones existían en el área de la aplicación del teatro en la educación y lo social, aquellas que mencionan en sus títulos el concepto teatro aplicado son cada vez más numerosas.

Asimismo, entre el 2000 y el 2011, el Griffith Institute for Educational Research de la Griffith University de Australia ha publicado periódicamente la revista internacional *Applied Theatre Researcher/IDEA*¹³, que se convirtió en 2012 en *Applied Theatre Research*, publicada por las ediciones académicas Intellect. Esta publicación reúne textos sobre el

9 “Applied theatre is an umbrella term for a range of exciting worldwide performance forms concerned with personal and social change. The term embraces: theatre of the oppressed, community theatre, theatre-in-education, drama in education, theatre for development, prison theatre, intercultural arts, intergenerational arts, theatre in museums, archives and heritage sites, story-telling, reminiscence theatre, conflict resolution. The work often moves across art forms. This is not a definitive list, as it is a field that is dynamic and changing”. Puede consultarse en <http://www.gold.ac.uk/pg/ma-applied-theatre/>

10 Puede consultarse en http://sps.cuny.edu/programs/ma_appliedtheatre

11 Puede consultarse en <https://my.une.edu.au/courses/courses/MATS>

12 Puede consultarse en <http://www.institutdelteatre.org>

13 Puede consultarse en <http://www.griffith.edu.au/education/griffith-institute-educational-research/research-expertise/applied-theatre-researcheridea-journal>

teatro y el drama en contextos no tradicionales. Esta se centra en el teatro, el drama y la *performance*, destinados a un público y a participantes provenientes de diferentes lugares y contextos. Estos contextos incluyen la educación, el desarrollo, la empresa, la industria, el debate político y la acción social, la infancia y la juventud; los lugares incluyen el teatro en el espacio público, las conferencias, las zonas de guerra, los campos de refugiados, las cárceles, los hospitales¹⁴.

Otras publicaciones se consagraron a áreas precisas del teatro aplicado, como *RiDE: The Journal of Applied Teatro y Performance*¹⁵, centrado en la innovación en el ámbito de la educación y el cambio en el área social, o incluso *ArtsPraxis* de la Universidad Steinhardt de Nueva York¹⁶.

Otros conceptos, muy numerosos, aparecen todavía en América del Sur como teatro de impacto, teatro relacional, teatro de inclusión, teatro de integración, teatro de guerrilla, teatro de agitación, teatro de intervención, teatro del entorno¹⁷.

14 "Applied Theatre Research is the worldwide journal for theatre and drama in non-traditional contexts. It focuses on drama, theatre and performance with specific audiences or participants in a range of social contexts and locations. Contexts include education, developing countries, business and industry, political debate and social action, with children and young people, and in the past, present or future; locations include theatre which happens in places such as streets, conferences, war zones, refugee camps, prisons, hospitals and village squares as well as on purpose-built stages". Puede consultarse en <http://www.intellectbooks.co.uk/journals/view-journal.id=218/#>

15 "RiDE: The Journal of Applied Theatre and Performance is a refereed journal aimed at those who are interested in applying performance practices to cultural engagement, educational innovation and social change. It provides an international forum for research into drama and theatre conducted in community, educational, developmental and therapeutic contexts". Puede consultarse en <http://www.tandfonline.com>

16 "Artspraxis responds to the call for a rich dialogue between all those committed to the arts in educational and community contexts. The journal will include contributions from arts educators, therapists, arts agencies, arts administrators, funding bodies, arts scholars, and community artists from diverse settings. The journal emphasizes critical analysis of the arts in society". Puede consultarse en <http://steinhardt.nyu.edu/music/artspraxis>

17 Sobre estas formas de teatro aplicado, véase principalmente T. Motos, D. Ferrandis, A. Navarro y D. Stronks, *Otros escenarios para el teatro*, Ciudad Real, Ñaque, 2013.

La proliferación de términos y expresiones asociadas al teatro aplicado expresa la riqueza de las prácticas y teorías existentes, pero igualmente la heterogeneidad del campo que abordamos. Lo que la lengua francesa llama *théâtre social* (en italiano *teatro sociale*, en alemán *angewandtes theater* y en español *teatro social*) envuelve, por ejemplo, lo que en diferentes contextos anglófonos toma nombres tan diversos como *applied theatre* en Reino Unido, *community-based theatre* en Estados Unidos, *theatre for development* en diferentes países de Asia y África y *popular theatre* en Canadá.

Entre las formas adoptadas por el teatro aplicado y los ámbitos de aplicación interesados por estas prácticas, Mónica Prendergast y Juliana Saxton organizan el campo del teatro aplicado en nueve categorías: *theatre in education* (teatro en la educación), *popular theatre* (teatro popular), *theatre of the oppressed* (teatro del oprimido), *theatre in health education* (teatro en la educación y la salud), *theatre for development* (teatro para el desarrollo), *prison theatre* (teatro en las cárceles), *community-based theatre* (teatro comunitario), *museum theatre* (teatro en el museo) et *reminiscence theatre* (teatro del recuerdo)¹⁸. Robert J. Landy et David T. Montgomery agregan a esta clasificación las siguientes categorías: *action theatre* (teatro de acción), *bibliodrama* (bibliodrama), *engaged theatre* (teatro comprometido), *ethnodrama* (etnodrama), *grassroots theatre* (teatro de la base, forma del teatro popular), *playback theatre* (teatro playback), *social theatre* (teatro social) y *sociodrama* (sociodrama)¹⁹.

Así, el teatro aplicado se impone poco a poco como una práctica teatral exclusiva, que produce sus propios discursos, que adquiere poco a poco una legitimidad en las esferas artísticas institucionales, oficiales y dominantes. No obstante, la frontera entre el teatro y el teatro aplicado no es menos difícil de identificar y los problemas de ética frecuentemente son planteados por ciertos teóricos y especialistas en cuanto al desarrollo de estas prácticas: ¿debe el teatro ponerse al servicio de fines no artísticos? Si lo debe ¿hasta dónde puede dejarse transformar? ¿En qué medida

18 M. Prendergast y J. Saxton (ed.), *Applied theatre, international case studies and challenges for practice*, Briston, Intellect Publishers, 2009.

19 R. J. Landy y D. T. Montgomery, *Theatre for change*, Londres, Palgrave Macmillan, 2012.

el teatro aplicado sirve solo paraa justificar los financiamientos para los artistas creadores? Estas preguntas se plantean, muy particularmente, en el área del teatro, donde la noción de instrumentalización del arte es frecuentemente enfatizada por los detractores del teatro aplicado. Sin embargo, en nuestra sociedad, la instrumentalización de las artes plásticas para estetizar los objetos de la cotidianidad, a través del *design*, parece tener menos problemas. El diseñador ha sabido encontrar su lugar en la economía del mercado dominante, mientras que el especialista del teatro aplicado todavía busca construirlo. Así, numerosos teóricos del teatro aplicado se basan en nociones de éticas, que remiten a consideraciones generales sobre el género teatral, en lugar de extraer una especificidad del género “teatro aplicado”, como lo ha hecho el diseñador que se distingue de las artes plásticas.

Fuentes y postulados del teatro aplicado

Las fuentes teóricas y prácticas del teatro aplicado

Las prácticas de aplicación del teatro se han desarrollado particularmente hacia el final del siglo pasado, pero sus orígenes remontan en realidad a épocas mucho más alejadas, en formas que inspiran ampliamente los desarrollos actuales. La dramaterapia, por ejemplo, adopta numerosas formas, de las cuales la más conocida es el psicodrama, una forma teatral teorizada por Jacob Levy Moreno en los años veinte en Europa y desarrollada enseguida en Estados Unidos; Levy Moreno fue también el inventor del teatro de la espontaneidad²⁰. En 1975, Jonathan Fox inventa en este ámbito y en su momento el teatro *playback*²¹, inspirado de las teorías de Paulo Freire, en las que miembros del público narran una historia propia, mientras los actores la interpretan en escena.

Augusto Boal, otra fuente mayor del pensamiento del teatro aplicado, teoriza durante el siglo XX su “teatro del oprimido”,

20 J.-L. Moreno, *Das stegreiftheater*, Postdam, Gustav Krepenheuer Verlag, 1923; *Théâtre de la spontanéité*, París, Epi, 1984, por la traducción al francés.

21 J. Fox, “L’Histoire personnelle mise en scène dans le Théâtre Playback”, en J.-P. Klein (ed.), *L’Art en thérapie*, Marseille, Hommes et Perspectives, 1993, pp. 83-100.

un sistema de ejercicios físicos, de juegos estéticos, de técnicas de imágenes y de improvisaciones especiales, cuyo objetivo es salvaguardar, desarrollar y redimensionar esta vocación humana, haciendo de la actividad teatral una herramienta eficaz para la comprensión y la investigación de soluciones para problemas sociales y personales²².

El autor distingue dos etapas en su trabajo: la primera se desarrolló principalmente el teatro *forum* (1973), el teatro invisible, o incluso el teatro *journal*; la segunda, a partir de 1981, es aquella del arcoiris del deseo y del teatro legislativo.

La improvisación toma una amplia parte en el campo del teatro aplicado. Sin embargo, algunos especialistas renuevan con el texto, como Émile Dars cuando conceptualiza la escenoterapia, una terapia emocional basada en el texto literario²³. En 1998, un grupo de directores (entre los cuales se encuentra A. Boal) se agrupan bajo la denominación “teatros del otro” para reivindicar una nueva relación con el teatro²⁴. La aplicación del teatro en el mundo empresarial parece constituir el área más reciente abarcado por el teatro aplicado²⁵.

Entre los grandes especialistas y teóricos del mundo del teatro que han influenciado el surgimiento de los conceptos del teatro aplicado podemos citar a Constantin Stanislavski, principalmente, a través de sus escritos que permiten relacionar la interpretación teatral con la esfera personal y la esfera psicológica de la experiencia²⁶. Más adelante, Antonin Artaud elabora de forma compleja una poética que rechaza la tradición

22 A. Boal, *Théâtre de l'opprimé*, París, La Découverte, “Essais”, 1996.

23 É. Dars y J.-C. Benoit, *L'Expression scénique. Art dramatique y psychothérapie*, París, ESF, 1964.

24 “Les Théâtres de l'autre”, *Théâtre/Public* n.º 124 y 125, 1995.

25 Voir notamment L. Lesavre, *Scènes de management. Le théâtre au service de l'entreprise*, París, PUG, 2013.

26 C. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, París, Olivier Perrin, “Petite Bibliothèque Payot”, 1998.

literaria y que se apoya en el cuerpo del actor para acceder a un lenguaje jeroglífico hecho de gestos, posiciones en el espacio y de sonidos²⁷, luego Bertolt Brecht con sus conceptos de distanciación y de toma de consciencia²⁸, que han alimentado ampliamente el pensamiento del teatro aplicado. Más tarde, incluso durante los años sesenta, los escritos de Jerzy Grotowski y Samuel Beckett influenciaron las aplicaciones del teatro: por ejemplo, J. Grotowski saca a los actores de las salas de espectáculo y de formatos tradicionales del teatro para crear nuevas formas a las que llama parateatrales²⁹. Durante los años setenta, Peter Brook interrogó en su momento la dominación del modelo occidental de la literatura dramática con el objetivo de crear formas críticas con respeto a la cultura y la política³⁰. En cuanto a esto, Eugenio Barba, fundador de la antropología teatral, señala un tercer teatro que parece corresponder a lo que hoy llamamos el teatro aplicado, originado de estas rupturas con el teatro llamado convencional³¹.

Es necesario subrayar que las diferentes teorías y prácticas desarrolladas en todos los ámbitos de aplicación del teatro se han alimentado entre sí. Iniciado en Inglaterra por profesores (entre ellos, Peter Salde, Dorothy Heathcote, Brian Way, Richard Courtney), el teatro aplicado a la educación, por ejemplo, ha influenciado significativamente las evoluciones de la dramaterapia, a través del interés que estos autores han aportado al valor del teatro y a la dramatización en el desarrollo personal y el uso que han hecho de las técnicas teatrales como un medio de aprendizaje, a través de la experiencia concreta. Esta idea de formación desde la acción y la práctica está en el centro del teatro aplicado en la pedagogía.

Así, notamos rápidamente que un cierto modelo teatral también sirvió al desarrollo de las ideas filosóficas de la democracia (como aquellas de

27 A. Artaud, *Le Théâtre y son double*, París, Gallimard, 1964.

28 J.-F. Chiantaretto, *Bertolt Brecht penseur intervenant*, París, Publisud, 1996.

29 J. Grotowski, *Vers un Théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1971.

30 P. Brook, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, París, Seuil, "Points Essais", 1977.

31 E. Barba, *Le Canoë de papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, París, l'Entretemps, 2004.

Jacques Rancière³², Denis Guénoun³³, Bernard Stiegler³⁴, Alain Badiou³⁵), y fueron igualmente aplicadas a la sociología por otros autores como Edward T. Hall cuando desarrolla la noción de proxémica (étude de distances interpersonnelles según las culturas)³⁶, o por Erving Goffman cuando estudia la teatralidad de la vida cotidiana³⁷. La aplicación del teatro como modelo de aprehensión del mundo puede entrar, de hecho, también en el campo de lo que llamamos el teatro aplicado.

Postulados del teatro aplicado

Entre las cualidades del teatro promocionadas frecuentemente por los especialistas del teatro aplicado, encontramos los aspectos lúdico y atractivo, interactivo y participativo, asociadas a menudo a la convivialidad y al humor, la eficacia durable de los efectos producidos, la distanciaci3n (tomar distancia) permitida por el realismo de las escenas, el efecto espejo o, incluso, la toma de consciencia producida por la *catharsis*. En resumen, el teatro sería una herramienta, seductora y eficaz, para mejorar la comunicaci3n, la sensibilizaci3n, la formaci3n, desde un medio de acci3n centrado sobre la experimentaci3n y la pr3ctica directa de los saberes. Aqu3 encontramos los postulados de Augusto Boal, cuando afirma que “en el sentido más arcaico del término, el teatro es la capacidad que tienen los humanos para observarse en acci3n³⁸”. El teatro aparece, así como una herramienta eficaz, tanto desde el punto de vista colectivo (relaciones interpersonales,

32 J. Rancière, *Aux bords du politique*, París, Gallimard, “Folio Essais”, 2004; *La Haine de la démocratie*, París, La Fabrique, 2005.

33 D. Guénoun, *L'Enlèvement du politique*, Belval, Circé, 2002.

34 B. Stiegler, *La Télécratie contre la démocratie*, París, Flammarion, “Champs Essais”, 2008.

35 A. Badiou, *Peut-on penser la politique ?*, París, Seuil, 1985.

36 E. T. Hall, *La Dimension cachée*, París, Seuil, “Points Essais”, 1971.

37 E. Goffman, Erwin, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, París, Minuit, 1959.

38 A. Boal, *Jeux pour acteurs y non-acteurs. Pratique du théâtre de l'opprimé*, París, La Découverte, “Essais”, 1997, p. 8.

resolución de conflictos, cohesión de equipo) como desde un punto de vista de individual (perspectiva de sí, autonomía de aprendizaje, cambio).

Según Tomás Motos, Antoni Navarro, Domingo Ferrandis y Diane Stronks (autores españoles que han publicado recientemente obras en las cuales utilizan expresiones como *teatro aplicado*, luego de los investigadores anglosajones que habían propuesto el concepto *applied theatre*³⁹), la expresión teatral *aplicado* tiene por vocación de reunir “todos los usos del teatro que no son comercial o convencional⁴⁰”, incluyendo así prácticas muy diversas. En este documento intentaremos de enumerar los postulados transversales del teatro aplicado.

- 1) El conjunto de expertos del teatro aplicado tiene una visión común en la que la actividad teatral es un herramienta eficaz y pertinente para la transformación, el aprendizaje, el desarrollo de competencias, la comunicación, la salud. Para otros, “en general el teatro y el arte gozan de un gran potencial para transformar las vidas de los individuos y de las comunidades”⁴¹. El teatro, aplicado a otros propósitos más allá de la esfera artística y cultural, y más allá de escenas tradicionales, aparece como un estimulador y un agente de cambio. De hecho, Augusto Boal afirmaba en 1991 que “el teatro puede ayudarnos a construir nuestro futuro en lugar de simplemente esperarlo⁴²”. Es con este postulado central que se desarrollan las diferentes teorías del teatro aplicado. El teatro es un saber, pero también un medio a través de su dimensión performativa. No se trata únicamente de volver estético un mensaje, sino de integrar la práctica teatral a canales de acciones diferentes, en función de objetivos exteriores a los retos estéticos del arte del teatro en sí.

39 Véase principalmente: T. Prentki y S. Preston, *The applied theatre reader*, Abingdon, Routledge, 2008; M. Prendergast y J. Saxton (éd.), *Applied Theatre, international case studies and challenges for practice*, Briston, Intellect Publishers, 2009; H. Nicholson, *Applied drama: The gift of theatre*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2005.

40 T. Motos, D. Ferrandis, A. Navarro y D. Stronks, *Otros escenarios para el teatro*, Ciudad Real, Ñaque, 2013, p. 10.

41 *Ibid.*, p. 9.

42 A. Boal, *Jeux pour acteurs et non-acteurs. Pratique du théâtre de l'opprimé*, p. 62.

- 2) Es conveniente distinguir el arte aplicado (desarrollado por un artista o un creador al interior de una cadena de acciones que implica otro tipo de profesionales, en donde la creación participa activamente, como tal, a la consecución de objetivos fijos) del arte “implicado” (uso de herramientas del arte o de obras por profesionales fuera del campo del arte o la creación con fines comunicación, decoración o de estetización de mensajes o de acciones). Así, verdaderas innovaciones implican reflexiones y procesos de trabajo más complejos que un simple “uso” del teatro no transformado.
- 3) El teatro aplicado abarca un campo de prácticas en pleno desarrollo, constituido por un conjunto de actividades y de profesiones muy variadas, es decir, no hay una práctica uniforme. Estas actividades pueden no ser relacionadas entre sí, incluso perseguir objetivos contradictorios. Por ejemplo, la teatroterapia puede considerar su actividad claramente distinta de aquella del profesional en empresas que utiliza el arte del teatro en el marco de sus actividades pedagógicas de formación, o el actor que organiza sesiones de práctica y de creación con una población carcelaria.
- 4) La aplicación del teatro con escenas diferentes de aquellas que le son tradicional y específicamente dedicadas (de aquellas en las que el teatro con una vocación estética se sitúa o no en sus lugares convencionales: las artes del espectáculo han invertido ampliamente en otros espacios públicos y privados más allá de las salas de espectáculo) se sitúa de entrada en una perspectiva pluri y transdisciplinaria, híbrida, que invita al entrecruce y al diálogo entre las artes, la estética, las ciencias sociales, las ciencias de la comunicación, la salud, la educación y la formación, la antropología, la psicología y los estudios culturales.
- 5) Si las aplicaciones del teatro tienen en común concebir y utilizar el potencial transformador de esta práctica, el teatro aplicado, como el teatro en general, no tiene en sí una ideología u orientación política *a priori*. Si algunos autores citados, implicados en la creación de las teorías del teatro aplicado, ven en el teatro una práctica esencialmente política y le atribuyen un valor emancipador intrínseco, en realidad no todo el teatro es necesariamente político, y las diferentes prácticas pueden transmitir ideologías muy diversas, asumidas o no, explicadas o no. la aplicación del teatro responde a intencionalidades cada vez diferentes, a múltiples presupuestos ideológicos. En función de objetivos establecidos por los dispositivos aplicativos implementados, los efectos obtenidos pueden ser muy diferentes y no todos responden a una misma visión del mundo.

- 6) A pesar de todos los esfuerzos implementados para dominar y racionalizar el uso del teatro en contextos y objetivos precisos, una parte de efectos del teatro aplicado es difícil de pronosticar: “No es siempre posible anticipar la dirección que puede tomar cualquier cambio deseado⁴³”. Aun cuando una ingeniería del teatro aplicado permitiera racionalizar las prácticas y profesionalizar las funciones, una parte aleatoria queda al azar. Si el teatro aplicado toma prestado a los modelos de gestión de proyectos, su concepción y su evaluación deben tener en cuenta esta parte no controlada, que puede alimentar la práctica con observaciones reflexivas. En esta área, ninguna receta preestablecida sabría conservar su eficacia en todos los contextos.
- 7) Si la temporalidad del proyecto puede conducir paradójicamente a la vez a una estandarización de prácticas artísticas y a un requerimiento constante de originalidad, el teatro aplicado busca frecuentemente estar atento a sistematizar sus prácticas, articulado siempre la temporalidad proyectiva necesaria (de la elaboración de objetivos para la evaluación) a una otra temporalidad amplia. Según numerosos teóricos, cuando se aborda el teatro aplicado, hay que tomar en cuenta factores de indeterminación en el análisis como en la práctica: ¿Cuáles son los objetivos que se persiguen?, ¿cuáles son los presupuestos ideológicos de nuestra acción?, ¿cuál parte de indeterminación de los resultados es real? El principio de interactividad puede permitir un retroceso y un regreso a los procesos dispuestos, una iniciativa que tenga efectos que conviene evaluar, enriqueciéndose o corrigiéndose.
- 8) T. Motos se basa en la idea según la cual la expresión y la actividad teatral constituyen el espacio de las cinco “c”: cerebro, cuerpo, corazón, cultura y creatividad. Un individuo reacciona con sus sentidos (cuerpo), luego con sus sentimientos y sus emociones (corazón), y finalmente con la reflexión y el conocimiento (cerebro) unidos a un contexto sociocultural determinado (cultural). Estos cuatro elementos son vinculados a través la creatividad. Así, según Motos, el teatro aplicado se dirige a los individuos o a grupos con problemas o carencias, producto de las privaciones que conducen a insatisfacciones, exclusiones o marginaciones. Se trata de trabajar, a través de estrategias dramáticas, para permitir la concientización de la necesidad del cambio y de la búsqueda de alterna-

43 T. Motos, D. Ferrandis, A. Navarro y D. Stronks, *Otros escenarios para el teatro*, p. 9.

tivas para mejorar las situaciones e intentar pasar de una anterior situación (negativa) a una nueva situación (virtualmente mejor). Entonces, el teatro aplicado tendría tal vez por objetivo la innovación y la ruptura, la deconstrucción de lo que parece estable o natural y el cuestionamiento de las evidencias.

La frontera entre teatro y teatro aplicado

Especificidades del dispositivo teatral

El teatro, dentro del sentido común, es simplemente escenas imaginarias, ficticio, en donde los actores interpretan personajes. Entonces, hacer teatro sería interpretar roles en la escena, delante del público, representando el desarrollo de una ficción. Ahora bien, la historia del teatro nos enseña hasta qué punto estas formas adoptadas han evolucionado y han sido movilizadas. Del mismo modo, el estado del teatro hoy (con las numerosas formas híbridas que ha explorado durante las últimas décadas y que explora actualmente) nos presenta una profusión de formas, estéticas, estilos que vuelven desafiantes la voluntad de definirlo.

La palabra “teatro” es tan rica en significados diferentes —complementarios pero contradictorios— que jamás sabemos de qué se habla cuando se aborda el teatro, de qué teatro se trata. Para empezar, el teatro es un lugar [...]. En ese caso, el teatro agrupa todos los elementos que lo componen [...] y todos sus agentes [...]. Un teatro puede ser también el lugar donde ocurren ciertos eventos muy importantes, trágicos o cómicos, que nos obligan a observarlos desde una cierta distancia [...]. Podemos igualmente llamar teatro a los grandes eventos sociales [...]. Podemos incluso dar el nombre de “teatro” a las acciones repetitivas de la vida cotidiana [...]. A veces, podemos decir de alguien que no dice la verdad que “hace teatro”. En esta acepción, “teatro” es un sinónimo de “mentira”⁴⁴.

En este texto, A. Boal aclara que la polisemia del término teatro y sus diferentes acepciones: para él, la definición del teatro no concierne solo la actividad del arte del teatro (como se entiende normalmente, como un

44 Augusto Boal, *Jeux pour acteurs y non-acteurs. Pratique du théâtre de l'opprimé*, p. 7.

ritual particular, un *performance* en escena y delante de un público), sino esta corresponde a la capacidad específicamente humana de poder mirar a sí mismo durante la actuación. Esta definición, respecto a los problemas que abordamos, complica las pistas entre teatro y teatro aplicado. En efecto, el autor cuestiona la frontera entre el arte y la vida, entre la ficción y la realidad: el teatro, según el autor, es los eventos sociales, los rituales de la vida cotidiana, los lugares.

Al establecer las artes pluridisciplinarias, las definiciones del teatro son cada vez más amplias hasta a veces confundirse con el concepto *artes del espectáculo*. Para hablar de teatro, desde esta perspectiva, basta con tener un lugar, un tiempo, un acto y un público. El problema de tal concepción reside en la confusión que esta genera, impidiendo diferenciar al interior del teatro sus diferentes formas y sus especificidades del arte del teatro con relación a otras artes. La teatralidad de una representación está constituida, como lo señaló Muriel Plana en su contribución en esta obra, por “una relación específica entre tres elementos fundamentales: el cuerpo, el texto y la imagen⁴⁵.” En su concepción como evento teatral, la especificidad de esta relación entre cuerpo texto e imagen insiste en que debe ser “un mínimo dialógico —dicho de otra manera efectiva— sea no siendo pura yuxtaposición o copresencia, respetando la autonomía de los elementos y tratándolos por igual”. Así, la especificidad del teatro como dispositivo reside principalmente en esta identidad técnica que la distingue de otras artes del espectáculo:

si uno de los elementos, el cuerpo, el texto o la imagen, está muy debilitado o, al contrario, es invertido en exceso en detrimento de otras (el circo y la danza invierten mucho y técnicamente en el cuerpo, el cine explota la imagen, la novela sobreinvierte el texto y funda así su propia identidad técnica), corremos el riesgo de [...] salir más o menos del campo del teatro.

Desde un punto de vista pragmático, la definición de la autora acerca del teatro está igualmente fundada en una relación particular, también dialógica, entre el espectáculo y lo espectacular:

45 M. Plana, “Percepción, recepción, comprensión, creación: lo que solo el teatro puede producir en el espectador”, en este volumen.

un equilibrio se crea entre presencia performativo y distancia mimética, individualidad y colectividad, ritualidad y textualidad, vida del escenario y vida de la sala y, en el espectador, sentimiento de realidad (*performance*) y sentimiento de la ficción (representación o mimesis que se asume en la distancia con relación a la realidad referencial).

Esta definición permite reunir de forma transhistórica las diferentes concepciones del teatro que se han sucedido y aquellas que coexisten hoy: “estas especificidades del teatro son históricamente móviles y evolutivas, pero se fundan en una impureza fundamental porque el teatro es esencialmente impuro como tecné”. Aplicar la teatralidad, es entonces igualmente buscar una cierta relación entre artista y participantes, crear un equilibrio entre la distancia mimética y la presencia performativa.

El teatro sería esta forma impura del espectáculo en donde tres elementos fundamentales —cuerpo, texto e imagen— entran en relación dialógica. Es en principio lúdico o serio, de forma tradicional o híbrida, performativo o mimético, realista o simbolista, político o metafísico, popular o elitista, alegre o triste, atractivo o inquietante. Esta definición mínima del teatro nos permite ampliar también su campo de aplicación, utilizando toda la riqueza de su paleta y no únicamente la concepción simplista que puede a veces predominar en ciertos discursos.

Según Arnaud Rykner, la noción de dispositivo aplicado al teatro destaca la fragilidad de la representación teatral que,

contrariamente al espectáculo, no está jamás seguro de sus efectos. Si esto se llama interacción (entre los actantes, entre los espectadores, entre los espectadores y la escena, entre la partición textual y la partición escénica), esta es necesariamente dependiente de la calidad única y siempre renovada de los elementos confrontados⁴⁶.

Así, el dispositivo teatral implica la existencia del espectador y no constituye un espacio autónomo separado de su actualización. Desde un punto de vista simbólico, esto significa que en el teatro el sentido siempre

46 A. Rykner, “Dispositif”, en A. Rykner, *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.

está por construir, abierto a las múltiples interpretaciones, mientras es portador de valores y principios explícitos o no. Desde un punto de vista pragmático, el dispositivo debe ser ocupado por los actores y los espectadores física, cognitiva y psicológicamente (de la misma manera que buscamos que el público del congreso participe). Esta visión del teatro como dispositivo ubica la obra teatral en la relación de tres términos (técnica, simbólica y pragmática) que permite pensar los *efectos* del teatro y la implicación del espectador. Las teorías del dispositivo como tal pueden igualmente constituir una herramienta preciosa: pensar una acción de aplicación del teatro como un dispositivo permite reconsiderar cada acción como un proceso.

Así, aplicar el teatro sería darle, a propósito, otras razones de ser y otros objetivos más allá de sí mismo. Como existe una búsqueda fundamental y aplicada, cuyas relaciones, aunque productivas, no son siempre simples, instalar un teatro aplicado supone que un cierto teatro fundamental existiría con relaciones dialógicas productivas posibles entre los dos, pero también la eventualidad de la aparición de tensiones y de disonancias, incluso de temores de instrumentalización, de recuperación o de deformación, desafortunadamente a veces justificada.

Aquí planteamos incluso si algunas precauciones son necesarias, que la coexistencia y la interacción entre un arte fundamental y un arte aplicado es benéfico y positivo para los dos tipos de práctica. Planteamos que lo que la práctica fundamental de un arte puede hacer a sus aplicaciones y lo que estas pueden hacer al arte en cuestión pueden constituir operaciones recíprocamente provechosas. Así, conviene precisar que según cuáles modalidades y en qué condiciones estos intercambios son provechosos: de ahora en adelante ponemos un necesario respeto de la identidad de cada una de dos prácticas y divergencias y convergencias de sus objetivos, y un postulado igualitario del intercambio en la relación.

La diferencia entre teatro y teatro aplicado

Según T. Motos, heredero de una tradición positivista, en español el adjetivo *aplicado* se emplea en oposición al adjetivo *puro*. Respecto a las ciencias, la diferencia de las dos categorías responde a la siguiente lógica: las ciencias puras (que se denominan también ciencias exactas) tienen por objetivo conocer las leyes generales de los fenómenos estudiados, elaborar

teorías, construir saberes para entender cómo funcionan las cosas; las ciencias aplicadas se preocupan por saber cómo poner en práctica las teorías generales para resolver problemas y responder a las necesidades de la vida cotidiana o para producir alguna cosa. En la historia, las disciplinas puras se han beneficiado por largo tiempo de un estatus más legítimo, elevado o más noble que sus aplicaciones: actualmente es quizás incluso el caso en el área de la investigación, en donde las contradicciones continúan valorándose, en detrimento de los diálogos y de los posibles enriquecimientos recíprocos (incluso si un movimiento de valorización de aplicaciones responde hoy a una cuestión de su articulación). Así, para continuar con la analogía, el teatro aplicado puede de inmediato, para algunos, referirse a un teatro de segunda categoría, degradado por su dependencia a objetivos exteriores, “de una utilización poco legítima del teatro para usos muy alejados de su función estética⁴⁷”. Así, el concepto *teatro aplicado* toma el riesgo de focalizar en el utilitarismo de estas prácticas, en detrimento de las cualidades artísticas y estéticas del teatro. En la distinción teórica entre teatro aplicado y teatro puro, uno de los términos de la oposición, *teatro puro*, parece falso.

La principal diferencia entre las artes plásticas y las artes aplicadas, en la que nos podemos igualmente inspirar, es la distinción entre el artista y el *designer*: el artista concibe solo un proyecto, mientras que el creador en artes aplicadas trabaja al interior de un equipo, en el cual los diferentes miembros no ejercen el mismo oficio, después del establecimiento de un pliego de condiciones, respetando un pedido o un encargo, en función de un modo de producción y de una clientela determinada. Esta distinción puede ser reubicada en la diferencia entre el teatro y el teatro aplicado. Sin embargo, señalamos que el artista de teatro, en el marco de su práctica, no está solo; el proceso de creación teatral ya contiene, al menos, cuatro productores en funciones diferentes (autor, director, actor y espectador): si el creador de teatro toma una nueva figura en una aplicación del teatro es porque se sitúa en una cadena de acciones de producción que también implica otras actividades profesionales, no artísticas, y responde en esta cadena a objetivos diferentes de la creación en sí misma.

47 T. Motos, “Aproximación al teatro aplicado”, en T. Motos, D. Ferrandis, A. Navarro y D. Stronks, *Otros escenarios para el teatro*, p. 25.

La cuestión de la frontera entre teatro y teatro aplicado es difícil a delimitar de forma clara: numerosos artistas, en el marco de su práctica, ya integran en su arte objetivos de aplicación y varias teorías del arte presentan al artista y al arte como funciones sociales, políticas, de mediación, etc. Sin pretender resolver la eterna pregunta de la autonomía del arte, planteamos que, para el arte fundamental, la creación artística, la estética son las primeras sobre los posibles efectos exteriores, y que para el teatro aplicado estos efectos y objetivos externos a la práctica artística son primeros con relación al teatro, convertido en herramienta en una cadena de acciones. Lo que diferencia al artista del creador en artes aplicadas no es la presencia de imposiciones, sino la naturaleza y el origen de sus imposiciones. El primero no trabaja fuera de toda imposición; el segundo, en un espacio estricto de orden. Conviene atenuar la distinción entre la figura mítica del artista totalmente libre y del creador en artes aplicadas a veces juzgada como vendido al sistema.

De la misma manera que las artes aplicadas se distinguen de las artes decorativas, un teatro aplicado no es un teatro decorativo o de decoración, es decir que no viene simplemente a magnificar las prácticas existentes en una función de estetización, sino se debe insertar en un mismo proceso de invención de prácticas en función de objetivos determinados, a partir de una postura singular. Quizás nos debemos imaginar cómo en las artes plásticas la elaboración de una nueva función, incluso de un oficio específico que sería a las artes de la escena, lo que el *designer* es a las artes plásticas, en lugar de la instalación de dispositivos fijados y reproducibles infinitamente en diferentes contextos: se trata de reinventar en función de cada contexto, de cada objetivo perseguido, los pasos para implementar en el marco de la aplicación del teatro. Imaginar una función más que una serie de recetas utilizables por cualquier actor de la empresa, es permitir asumir la especificidad del artista y su capacidad de reflexión, de innovación y de producción en un vínculo con cada contexto y cada proyecto a lo largo del proceso.

Judith Ackroyd propone considerar un *continuum* entre el teatro como arte y el teatro aplicado. A través de este *continuum* que conecta las dos actividades, Ackroyd pretende mostrar que el teatro aplicado no sabría existir sin una verdadera comprensión del arte dramático, y que un teatro

fundamental no es nunca puro totalmente⁴⁸. Cualquiera que sea la posición que ocupa sobre esta línea continua, que va del teatro más fundamental (ideal) a un teatro más aplicado (ideal), el profesional del teatro aplicado siempre debe tener en cuenta este principio: mientras mejor sea la cualidad estética y dramática de su proyecto y de su implementación, los objetivos serán mejor logrados en función de los cuales el teatro es empleado.

Aun así, la autora plantea dos elementos para diferenciarlos: la transformación y la participación. Cada proposición de teatro aplicado puede, según Ackroyd, presentar diversos grados de transformación del público, y de participación de este mismo (sin que una forma teatral no pueda conducir a ninguna transformación o a una transformación total, ni que esta suscite o no participación total del espectador). Algunos espectáculos de teatro con una vocación estética pueden también tener un alto grado de participación: todo el teatro implica la presencia física de un público, su participación intelectual y emocional. Cuando la participación se transforma en el concepto original de la creación de un espectáculo, el efecto deseado puede, a veces incluso, volcarse contra sí mismo y convertirse en un factor de encarcelamiento o de toma involuntaria del espectador.

En definitiva, el teatro aplicado no debe constituir una forma teatral específica (un género, un tipo, un estilo o una escuela particular de teatro), marcada por una ideología, ni un filtro por el cual se observa y se analiza todo como forma de teatralidad.

Igualmente, podemos observar que el teatro aplicado se apoya con frecuencia en los mismos postulados de la meditación y, principalmente, la meditación cultural⁴⁹ (incluso si los objetivos perseguidos y las modalidades

48 J. Ackroyd, "Applied theatre: Problems and possibilities", en *Applied Theatre Researcher/IDEA*, n.º 1, 2000, https://www.griffith.edu.au/data/assets/pdf_file/0004/81796/Ackroyd.pdf. "This continuum is immediately reminiscent of a familiar drama education debate: drama as a dramatic art (Hornbrook, 1998) and drama as a learning medium (Wagner, 1979). I should like to qualify the continuum I propose by stipulating my belief that nothing at either end of that continuum or between can exist without an understanding of theatre form. Applied theatre is applied theatre because it uses the art form of theatre".

49 Véase principalmente B. Lamizet, *La Médiation culturelle*, París, L'Harmattan, 1999.

de trabajo no son necesariamente las mismas). La noción de meditación puede abarcar diferentes matices, pues recuerda la idea de arbitraje, mediación, tránsito, posición intermedia o de remediación. Se trata de una tercera intervención en una relación entre dos términos, para pasar de una situación a otra. Una acción de mediación por el teatro puede ser pensada como una remediación (después de la observación de un fallo o de un problema que resuelve), pero también como una acción preventiva, que evita el recurso necesario a un remedio.

Agentes y métodos del teatro aplicado

Los actores del teatro aplicado

Entre los términos utilizados para designar los operadores de proyectos del teatro aplicado, T. Motos distingue el actor o el performer (en el sentido de artista o del intérprete) y el facilitador (el profesional encargado de dirigir y orientar las actividades). Este operador —el facilitador— es un profesional pluridisciplinario que debe dominar a la vez el arte (práctica y cultura artística) y los conocimientos sobre la enseñanza, la pedagogía, la psicología y la sociología. Los artistas no se inventan la pedagogía, ni la pedagogía conoce la especificidad del arte del teatro.

El proceso de teatro aplicado sigue las reglas de la gestión de proyectos: para empezar un estudio de contexto en el que se hará la acción a implementar, luego un reconocimiento de las personas a quién se dirigirá el proyecto, la definición de objetivos precisos, la construcción del contenido del proyecto, la implementación de la experiencia teatral para provocar una transformación, la evaluación y la valorización de los resultados con el fin de juzgar los efectos producidos por la intervención.

El operador de teatro aplicado requiere varias cualidades para llevar a buen término sus intervenciones: adaptarse a las necesidades de los participantes (escuchar, comprender, observar), adaptarse a los diferentes espacios de intervención (trabajar en lugares que no tienen nada que ver con una sala de teatro), innovar en cada nuevo proyecto (ninguna receta desarrollada en un contexto particular será eficaz en otra situación). Una capacidad de análisis y de interacción permiten la perspectiva y la reactividad, necesarias para una formalización y formulación de los efectos producidos.

Al contrario, según T. Motos, el facilitador puede ser contemplado en función de tres perspectivas distintas: “tecnológica, cultural y política⁵⁰”. En la perspectiva tecnológica, el facilitador se satisface con implementar acciones previstas y ejecuta sus prescripciones elaboradas por los creadores del proyecto. En la perspectiva cultural, esta figura es pensada como un mediador: no se contenta con aplicar dichas prescripciones, sino que las define a medida de sus acciones en función del contexto en el cual se desarrolla su intervención. En la perspectiva política, el facilitador es considerado un agente de transformación, que crea sus propios proyectos innovadores, a partir de sus experiencias. Si el teatro aplicado está vinculado a la innovación de ruptura, es en este punto cuando sus operadores son los creadores de nuevas prácticas, redefinidas en cada contexto: reflexiones sobre la práctica y la experimentación de nuevas teorías enriquecen sus métodos de intervención. Las cualidades requeridas por este tipo de operador de teatro aplicado dependen de su capacidad de análisis del contexto, de la reflexión sobre la práctica, de su actitud autocrítica, de su adaptación al cambio y de su aceptación de la incertidumbre y no control, de la toma de riesgo, de su espíritu de iniciativa, de su capacidad para trabajar en equipo, de su creatividad y de su ética profesional. La intervención del operador de teatro aplicado reposa sobre tres presupuestos pedagógicos: el pedagogo efectúa reflexiones sobre su práctica, cuando forma, se forma al mismo tiempo y el conocimiento está siempre articulado con la emoción. Aquí encontramos ideas de la pedagogía desarrolladas por Paulo Freire.

En el teatro aplicado, el espectador se convierte en actor y participante: hay que tener en cuenta su cultura, sus ritos, su contexto. T. Motos distingue siete niveles posibles de participación: el primero es el de la “participación pasiva”; el segundo, la “participación para recolectar informaciones” (son consultados y participan en la reunión de materiales); el tercero, “la participación por entrevista” (dan su punto de vista); el cuarto, “la participación por motivos materiales” (se le ofrece algo a cambio); el quinto, “la participación funcional” (los participantes se reúnen en grupos para realizar uno o varios aspectos del proyecto); el sexto consiste en “la participación interactiva”; el séptimo es aquel de “la automovilización” (los participantes son los creadores del proyecto). Desde

50 T. Motos, “Aproximación al teatro aplicado”, p. 35.

el punto de vista de la estética, el teatro aplicado trabaja la recepción (el punto de vista del espectador) y la creación (la importancia de la calidad artística de objetos producidos).

Metodología del teatro aplicado

Los espectáculos del teatro aplicado tratan temas que interesan a los grupos y las preocupaciones de colectivos concretos. En ciertos casos, se trata de transformar en una representación teatral estéticamente elaborada una experiencia vivida a través de talleres: la etapa final del proceso del teatro aplicado reside en esta etapa de realización, dividida en tres etapas, según Mónica Prendergast y Juliana Saxton⁵¹.

La primera de estas etapas es la facilitación, que tiene por objetivo permitir la expresión del grupo. El facilitador, familiarizado con las estructuras sociales de los contextos precisos en los cuales interviene conduce el taller organizando las intenciones y los deseos de los participantes, a partir de necesidades que ha identificado en el grupo. Su función es pluridisciplinar, basada en estrategias y técnicas teatrales y educativas articuladas con la práctica pedagógica: es a la vez el director, artista, improvisador, pedagogo, dramaturgo. La función de facilitación necesita una buena comprensión de las necesidades del grupo, pero también saber cómo adaptar su práctica y encontrar las acciones adecuadas para implementarlas en función de casos y objetivos: especialista del teatro, esto permite el uso del teatro como mediador o vehículo con fines identificados.

La segunda etapa del proceso es la escritura del texto, que efectúa un distanciamiento con las experiencias personales y colectivas de la primera. Una obra de teatro aplicado es un trabajo colectivo y colaborativo, que necesita negociaciones entre los participantes. En ciertos casos, dramaturgos profesionales pueden ser solicitados para la redacción del texto, a partir de materiales reunidos durante la etapa de investigación. El facilitador puede también ocupar esta función si domina las técnicas de escritura teatral. Las contribuciones de los participantes deben, en todos los casos, ser tenidas en cuenta y la participación del dramaturgo en la creación y en los ensayos

51 M. Prendergast y J. Saxton, *Applied theatre, international case studies and challenges for practice*, pp. 17-18.

puede permitir una mejor adaptación del texto producido. Así mismo, la escritura puede ser dirigida por el mismo grupo y tomar su raíz en las improvisaciones de investigación y relatos de los participantes.

La tercera etapa consiste en la creación colectiva de la obra: la realización de una pieza de teatro, cualquiera que sea su forma, es una herramienta esencial del teatro aplicado. Se trata de reunir en un objeto artístico original todos los materiales (texto, personajes, puesta en escena, situaciones, etc.): si la creación es colectiva, en la que todos los participantes aportan su grano de arena, esta no excluye la intervención de un director o un dramaturgo, que aporte su *savoir-faire* técnico y específico. La trama narrativa del espectáculo, los temas abordados, las situaciones puestas en escena son el fruto de un trabajo colectivo dirigido durante los talleres y las repeticiones. Cada uno puede tocar diferentes funciones de dirección de actores, puesta en escena, escritura, interpretación, escenografía, incluso, crítica. Para que el teatro aplicado alcance sus objetivos, debe incluir al menos un grado mínimo de participación. No se trata de una producción teatral clásica con un director que dirige a sus actores a partir de un texto previamente elaborado por un dramaturgo. Si este esquema clásico de la creación teatral ya ha sido ampliamente repensado en el arte del teatro, no hay razón de ser en el teatro aplicado. La obra creada puede igualmente tomar múltiples formas y hacer dialogar los géneros y las formas muy diferentes en la escena. La creación se convierte en un proceso que integra y articula distintos puntos de vista para modificar una situación concreta hacia la finalización de un objetivo teatral que muestra las tensiones, los desencuentros y las relaciones de poder. La fábula o el argumento que estructura la obra puede ser simple o compleja, basada en hechos reales o imaginarios, directamente unidos a las problemáticas abordadas o no por el grupo.

Durante el proceso, el espíritu crítico de los actores y espectadores debe ser solicitado a través de las reflexiones sobre la experiencia vivida: acción y observación deben permitir una transformación, objetivo de la intervención del teatro aplicado. Los participantes deben poder concebir y elaborar proposiciones alternativas para su vida cotidiana (que se trate de ellos mismos o de la vida colectiva). Esta acción transformadora puede realizarse de tres maneras: primero, una estructura exterior al grupo interesado, como una tropa de teatro, es invitado a intervenir. Las

preocupaciones expresadas por el grupo se convierten en el tema abordado por el proceso de creación teatral que dan lugar en la presentación de una pieza ante un grupo; segundo, una estructura exterior al grupo es solicitada para crear una pieza en torno a una problemática con el grupo interesado; tercero, una estructura decidida por sí misma para crear un espectáculo de sensibilización a partir de una problemática para un público.

El teatro, en todos los casos, es abordado como un mediador. Está situado localmente (en su contexto geográfico) y culturalmente (en su contexto social e histórico). En su práctica, el teatro aplicado se destaca en lugares y espacios variados: colegios, empresas, cárceles, estructuras sociales, establecimientos socioeducativos, hospitales, etc. Este espectáculo puede intervenir todo espacio público o privado en el cual las interacciones sociales tienen lugar y hacer de este espacio una escena: aquí el teatro se construye en relación con un lugar físico, un contexto cultural y social, y un espacio históricamente marcado. Esta relación con los espacios debe también considerarse en la práctica y la creación.

Como parte de las herramientas del teatro aplicado encontramos el uso del teatro para materializar en un espacio concreto las ideas abstractas, la puesta en diálogo de las emociones y del pensamiento, el enriquecimiento de la cultura, las participaciones individuales en un proyecto común, la distancia permitida por la representación, la identificación con los personajes, el dominio de las técnicas de expresión (voz, cuerpo, letra, espacio, ritmo, etc.), la construcción estética de una puesta en escena, la escenografía.

Conclusión

Cuatro grandes temas se encuentran en el teatro aplicado: “participación, estética, ética y evaluación⁵²”. Esta práctica se apoya en valores éticos, comportamientos adaptados al público (por ejemplo, en la práctica de cuidado, las reglas del secreto médico se pueden aplicar), pero este es también el lugar de reflexión principalmente sobre la ética, la moral, las normas, incluso, a veces, es un productor de valores. La evaluación constituye la última etapa esencial del proceso: a la vez se trata de examinar y de valorizar el trabajo cumplido, enriqueciendo las prácticas por las experiencias que tuvieron lugar. La evaluación del teatro aplicado puede ser considerado continuo durante el proyecto e interesar tanto a los participantes como a la obra de teatro creada en este contexto. Valorizar los resultados es también, durante el trabajo realizado, permitir a los participantes ser conscientes de lo que se fabrica y de lo que se transforma: la evaluación reflexiva, por la retroalimentación, permite medir la diferencia entre los objetivos perseguidos y los resultados obtenidos. T. Moros propone utilizar el ciclo reflexivo de Smiyth: descripción, información, confrontación y reconstrucción. En la primera etapa, describir la situación a tratar. En la segunda, analizar esta situación, aportando principalmente herramientas conceptuales y culturales. En la tercera etapa, los análisis producidos son confrontados a teorías y prácticas posibles para deconstruir e inventariar esta primera situación. Finalmente, en la cuarta etapa, proponer y experimentar otras posibles posturas, funcionamientos o planes de acción.

52 T. Motos, “Aproximación al teatro aplicado”, p. 58.

Tal es la perspectiva histórica, teórica y analítica del teatro aplicado que proponemos en esta obra, apoyándonos en los grandes autores que han inspirado tales prácticas. Hoy en Francia es esencial mostrar y desarrollar este concepto, mediante los ya explorados campos de investigación, o analizarlo como con el congreso. Es muy probable que el teatro aplicado no parará de ampliar su perímetro, en un mundo en donde la copresencia vuelve a ser esencial ante la virtualidad.

Teatro, una herramienta para la didáctica

PERCEPCIÓN, RECEPCIÓN, COMPRENSIÓN, CREACIÓN: LO QUE SOLO EL TEATRO PUEDE PRODUCIR EN EL ESPECTADOR

Muriel Plana

LLA-Créatis, Universidad de Toulouse, Toulouse, Francia

Para pensar en la recepción en el teatro y su posible relación con el aprendizaje de las lenguas, consideramos al teatro distinto de las demás artes escénicas o del espectáculo (lo que no es tan evidente hoy), teatro que algunos autores teóricos trabajan en pensar y defender en su *especificidad* como el dramaturgo y ensayista Enzo Cormann en su reciente obra *Ce que seul le théâtre peut dire*¹.

Se considerará igualmente que el teatro en su *historicidad*, lo que significa tener en cuenta un estado del teatro actualmente, dicho en otra forma, una multiplicidad de estéticas y de estilísticas que retoman, más o menos, o que, al contrario, llevan las definiciones técnicas y pragmáticas tradicionales del teatro a sus límites (viejas representaciones que pudieron tener una existencia en ciertas épocas como, por ejemplo, su calidad necesariamente texto-céntrica o mimética) con una descentralización o

1 Este título puede ser traducido al español como "Lo que solo el teatro puede decir". Enzo Cormann, *Ce que seul le théâtre peut dire, Considérations poétiques*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012, p. 8 : "[...] il ne me paraît pas absurde d'œuvrer à resingulariser le geste de théâtre en interrogeant la spécificité de l'opération qu'il se propose d'effectuer sur le réel : qu'est-ce que seul le théâtre peut dire ? qu'est-ce qu'on ne pourrait voir sans lui ?", p. 13 : "[...] je sais également l'extrême précarité de ce champ de recherche et d'enseignement et les menaces qui pèsent sur son avenir".

hibridación posible hacia la danza, el cine, el video, el circo, incluso hacia la llegada de lo que podría llamarse las transartes. Estas proceden, por ejemplo, de la absorción del teatro en las artes plásticas, la poesía o la danza o incluso en las formas no artísticas como la conferencia: conferencia gesticulada, *performance* poética, *happening*-instalación, *filoperformance*, entre otras.

A pesar de esta crisis de identidad contemporánea que toca, a decir verdad, todo el arte, pero amenaza a algunos más que a otros, por razones económicas o simbólicas que no podrán ser estudiadas en este marco —y los cuales hay que tener en cuenta—, parece que si se quiere definir *lo que solo el teatro hace en el espectador* para extrapolar la fórmula de E. Corrmann, ya recuperada por Milan Kundera cuando habla de la novela, debemos presuponer su especificidad, sino transhistórica, al menos siempre presente y posible como dispositivo, cuya especificidad se encuentra en los niveles técnicos, pragmático y simbólico.

¿Qué es lo que continúa a distinguir el teatro de la danza, del circo, del *performance*, de las artes plásticas, etc., y en consecuencia lo que caracterizaría la recepción teatral en relación con otros tipos de recepción, artísticos o no?

Teorización: postulados y conceptualización

Dialogismos y teatralidad: cuerpo, texto, imagen

La definición técnica que plantearemos previamente en toda reflexión sobre el teatro en este momento (proveniente de nuestra reflexión sobre el teatro político²) condiciona la *teatralidad* de una representación a la instalación de una relación específica entre tres elementos fundamentales: cuerpo, texto e imagen. Para que exista *teatro*, para que se pueda hablar de espectáculo o de un evento *teatral*, la relación entre cuerpo, texto e imagen debe ser, en la pieza puesta en escena, como mínimo *dialogica*, dicho en otras palabras, efectiva —sin ser pura yuxtaposición o copresencia—, respetando la autonomía de los elementos y tratándolos según un principio de igualdad.

2 Muriel Plana, *Théâtre et politique I. Modèles et concepts et Théâtre et politique II. Pour un théâtre politique contemporain*, París, Orizons, “Comparaisons”, 2014.

Si uno de los elementos, cuerpo, texto o imagen, está muy debilitado o, por el contrario, explotado en detrimento de los otros (el circo y la danza explotan técnicamente el cuerpo, el cine explota la imagen, la novela explota excesivamente el lo texto y así fundan su propia identidad técnica), se corre el riesgo de cambiar de arte, de salir más o menos del campo del teatro como un dispositivo específico³.

La definición pragmática del teatro que postulamos puede ser relacional: en el teatro se crea una relación particular, también dialógica aquí, entre el espectáculo y el espectador. Durante el evento teatral, un equilibrio se instala entre presencia performativa y distancia mimética, individualidad y colectividad, entre ritualidad y textualidad, entre la vida de la escena y la vida de la sala y, en el espectador, un sentimiento de la realidad (*performance*) y sentimiento de la ficción (representación o mimesis que asumen en la distancia respecto a la realidad referenciada).

En efecto, para tomar un ejemplo, el espectador de teatro se articula a un público de espectadores, mientras que el lector de la novela está solo. De la misma manera, el público tiene, como en las demás artes del espectáculo, un necesario efecto físico sobre la obra que se ejecuta, que no tiene el público del cine o el lector de un libro.

Históricamente, estas especificidades del teatro son móviles y evolutivas, pero se establecen en una impureza fundamental porque el teatro es principalmente impuro como una *technè polifónica*, según las palabras de Barthes retomadas de Bakhtine, más impuro en todo caso (lo que considera los teatros del pasado o los teatros contemporáneos) que las otras artes que pudimos evocar, las cuales están más arraigadas en el texto, en el cuerpo o en la imagen, en lo sonoro por la música o en el material para las artes plásticas (para las cuales el cuerpo, la pantalla, el texto, etc., son primero materiales plásticos).

3 En los límites del campo del teatro se encuentran numerosos géneros en todas las épocas: como el teatro radial, el cuerpo y la imagen son creados en la escena interior del auditor, el teatro del silencio o pantomímico, en el que el texto es un escenario de juego y en la narración aparece; en ciertas instalaciones teatrales contemporáneas el cuerpo ya no es un escenario presente sobre escena, sino uno de los apoyos en video o reemplazado por marionetas u objetos-cuerpo (¿el movimiento de lo animado es suficiente para hacer teatro?). Igualmente, pensamos en la forma de la lectura instalada o la lectura teatralizada.

Estas especificidades técnicas y pragmáticas pueden hacer pensar que también habrá especificidades simbólicas del teatro, pero no más que un presupuesto general, ya que solo se pueden identificar tales especificidades a través del análisis de estéticas o de espectáculos precisos durante una duración bastante amplia. Estas son evidentemente menos nítidas, porque la teatralización histórica de las demás artes les ha permitido tratar, en su momento, (en ciertos periodos de impureza y en ciertos géneros como la ópera, pero también, por ejemplo, la danza-teatro o la novela con un fuerte componente teatral) temas, problemáticas y discursos tradicionalmente vinculados con el teatro.

Se pensará, por ejemplo, en problemáticas políticas. De hecho, el teatro, en sus dimensiones tradicionales, por ejemplo, representaciones miméticas y dramatización, sería más susceptible de recibir el cuestionamiento político en sus formas, sea el político en un sentido positivo filosófico y emancipador, que las otras artes, como lo muestran, entre otros, los trabajos de los filósofos contemporáneos Denis Guénoun, Bernard Stiegler o Alain Badiou. También lo prueban, por el contrario, la manera en la que una cierta danza justamente se teatralizó para politizar en el siglo XX, como la gran novela filosófica (Dostoyevski, Mann o recientemente la obra de Pétér Nádas), y como, sin duda, muy recientemente, el circo.

En resumen, ciertos temas y modalidades (por ejemplo, la representación del pueblo, la deformación, lo trágico, la fricción entre política y metafísica) serían más tratados y, quizás, más tratables en el teatro que fuera de este, por su triple identidad técnica y su doble identidad pragmática tradicional.

Todo esto no significa que hoy (o incluso *en sí*) el teatro sea más político que la danza, la novela o el cine. Sin duda no, pues la danza, la novela y el cine políticos se han teatralizado cuanto el teatro, paradójicamente, se desteatralizó con la excesiva de dramatización, sea vinculando más su dimensión performativa y espectacular (cuerpo e imagen) que su dimensión mimética o dramática y a sus relaciones con el texto, como la confirmación de los estudios sobre la escena teatral posmoderna como *El teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann o el libro de Catherine Bouko *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, en el que escribe: “[...] parece que este lenguaje escénico (posdramático) que desprecia los códigos dramáticos llama en el espectador una recepción icónica, que será reemplazada por el

proceso de dramatización⁴". Y, de hecho, con el posdramático, podemos preguntarnos si todavía conviene hablar de *teatro* o si más bien se debe hablar de *espectáculo* posdramático.

El espectador como coactor

Es posible comparar la recepción teatral con aquellas del espectador del cine, del lector de novela, del oyente de música, del contemplador de obras plásticas, pero también, más sutilmente, con la recepción del espectador de la danza o del circo o de los espectadores posdramáticos, y quizás incluso con la recepción del estudiante en clase, pues es cierto que los modelos teatrales inervan los modelos pedagógicos, y viceversa, como lo muestra la reflexión de J. Rancière en la que teoriza la relación artista-espectador en *El espectador emancipado* después de haber pensado la relación maestro-estudiante sobre el mismo modelo democrático ultraigualitario en *El maestro ignorante*.

¿Quién es el espectador de teatro en nuestra reflexión? ¿Cómo debemos establecer el modelo para poder pensar la recepción teatral en su especificidad, con el fin de comprender, en un segundo momento, lo que el teatro puede aportar al aprendizaje de las lenguas en términos didácticos y concretos?

Mientras reconozcamos que este espectador no existe en la realidad concreta de los públicos (públicos de los que solo conocemos estadísticamente), nos vincularemos con la idea de un espectador definido como un *sujeto que experimenta, en un tiempo y en lugar determinados, la experiencia global⁵ física y mental de los fenómenos teatrales de los cuales es un coactor*. Es entonces un sujeto abstracto o individuo postulado, no identificado, comprendido en su única función, en su única actividad de espectador y fuera de toda determinación cultural, social, de género, etc., del cual nos ocuparemos. Hablando de espectador coactor del evento teatral, nos referiremos a los trabajos fundamentales de Marie-Madeleine

4 Catherine Bouko, *Théâtre et réception, Le spectateur postdramatique*, Bern, Suisse, Peter Lang, 2010, p. 14.

5 M.-J. Mondzain, *Homo spectator. Voir, faire voir*, París, Bayard, 2013, pp. 52-53. "L'aventure du regard est profondément synesthésique, elle concerne la totalité du corps".

Mervan-Roux, autora de *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*⁶, publicación del Centro Nacional de la Investigación Científica (CNRS) de 1998, en el que algunos resultados son resumidos en su obra más reciente titulada *Figurations du spectateur* en estos términos:

En el teatro, la mirada se comprende —a través los silencios, las tensiones y las risas— y la escucha en sí misma se inscribe en la materia del espectáculo. Este proceso, discreto la mayoría del tiempo, constituye un fenómeno considerable por el cual este arte se distingue de los demás. Permitiendo madurar el conocimiento del evento teatral, de la forma en la cual los puntos de vista, concretamente, se articulan, de la plasticidad de un momento siempre definido *a tempo*, este trabajo también ha contribuido a construir oficialmente al espectador en co-actor —en general— de la sesión dramática⁷.

Sin embargo, hay una reserva en relación con esta situación: el teatro no se distingue aquí “de todas las demás artes” (en todo caso no de las artes de la escena o de las otras artes del espectáculo), sino que hay bien una acción del espectador sobre el espectáculo teatral. De la misma manera, podríamos evocar las neuronas espejo y otras neuronas empáticas para apoyar esta idea de coacción, pero no es aquí el lugar de tal digresión, y los trabajos de filosofía y de sociología de M.-M. Mervant-Roux, Jacques Rancière o de Marie-José Mondzain bastan según nosotros para mostrar que el espectador no debe ser puesto en marcha, sino que ya está activo en su forma “pasiva”, siendo simplemente espectador. Entonces plantearemos que, si el espectáculo no puede volverlo activo, puede, por el contrario, suponiéndolo pasivo en un sentido peyorativo (consumidor o “burgués”), impedirle ser libre en su actividad de espectador. En cuanto a esto, volveremos solamente a esta bella fórmula de M.-J. Mondzain en *Homo spectator*: “La imagen debe mantenerse tímida en su misma fuerza y jamás intimidar”⁸.

6 M.-M. Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, París, CNRS Editions, “Arts du spectacle/Spectacles, histoire, société”, 1998.

7 M.-M. Mervant-Roux, *Figurations du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, París, L'Harmattan, “Univers théâtral”, 2006, p. 9.

8 M.-J. Mondzain, *Homo spectator*, op. cit., p. 70.

Conceptualización de las modalidades de la recepción

Ahora planteamos la hipótesis de que existe una diferencia en la experiencia fenomenológica (por lo tanto, también más física que mental) que hace al espectador de un espectáculo de teatro, entre los conceptos de percepción, recepción, comprensión-aprendizaje, creación. Estas cuatro modalidades de experiencia que pueden ser simuladas o sucesivas, y cuyas tres últimas (recepción, comprensión y creación) pueden tener lugar en el momento y/o en la reacción del espectáculo, serán distinguidas y definidas.

Entonces, aquí no planteamos un orden cronológico entre estas cuatro modalidades, ni una jerarquía en términos de valor o de necesidad, sino un orden lógico (no hay recepción sin percepción; sin comprensión, no hay percepción ni recepción; sin creación, no hay recepción ni comprensión). Estas modalidades son importantes en la experiencia teatral global y pueden ser activadas simultáneamente, incluso si se cree en general que la creación “espectatorial”, por ejemplo, que a veces toma forma de crítica dramática, de un análisis de espectáculo, de un informe del espectáculo o de otros discursos, artísticos o no, se construye necesariamente *después* del espectáculo: esta se redirige y se formaliza quizás posteriormente, pero nada prueba que no se fabrique, todo o parte, durante el mismo espectáculo.

No obstante, veremos que ciertos espectáculos de teatro contemporáneo debido a su estética y su forma, a través por ejemplo de procedimientos de distanciación, de alternancia de momentos fuertes y débiles, juegos de frente y de perfil, un trabajo musical sobre el ritmo de la emisión del texto o de la sucesión de imágenes, de rupturas en la homogeneidad estilística, permiten mucho mejor que otros (homogéneos, hipnóticos, exclusivamente dionisiacos, frontales o líricos, solamente rápidos o lentos) la creación simultánea del espectador, de los discursos y de la producción de imágenes interiores, dejándole el espacio, tiempo, respiraciones, posibilidades de toma de distancia y cambio de estado.

Como es posible percibir, recibir, comprender-aprender, es posible crear durante el espectáculo si no nos toma como rehenes⁹. Todo depende entonces de la forma del espectáculo, que no es responsabilidad del

9 *Ibid.*, p. 52. El autor habla de “derrumbamientos subjetivos ante imágenes que fascinan, inmovilizan y pretenden ‘cortar el aliento’”.

espectador, excepto mínimamente, sino antes que todo, del artista que la propone al espectador.

Antes de entrar en su aplicación en el espectáculo de teatro, propondremos definiciones previas de las cuatro modalidades citadas:

Percepción: cuando se percibe algo, se procede a una experiencia sin tratamiento y global de aquella cosa; se sufre o se percibe involuntariamente; no se analiza: no es seguro que se acepte o que el espectador se interese; lo que percibimos lo sentimos; frecuentemente son impresiones sensibles, formas simples, colores, elementos de orden fisiológico ligados a la energía, a la presencia, al ritmo, a la atmósfera, pero también a la actitud física y moral, que nos alcanza: percibimos el desprecio de alguien, no lo recibimos y no aprendemos-comprendemos nada. Los datos percibidos están mezclados, confusos, globales. Pero estos alcanzan la consciencia al mismo tiempo que el cuerpo y sus afectos de forma que el cuerpo participa enteramente y con la misma intensidad que la consciencia en la percepción. Es por esto que se memorizan, a veces mejor, incluso si lo racionalizamos menos que los elementos de recepción, donde lo mental comienza a ser más solicitado que el cuerpo. Lo que percibimos, y que nos toca frecuentemente, es a menudo difícil describir y verbalizar racionalmente como la experiencia misma de la percepción; lo evocamos generalmente a través de metáforas y de analogías sin duda porque, como lo escribió Merleau-Ponty, la percepción es una *totalidad inmediata*, no un ensamble *a posteriori*, incluso si ya muestra trabajo del pensamiento y ya tiene sentido; simplemente, en la percepción asociamos sentido *directamente* a la sensación, sentido y sensación no se separan incluso en un análisis.

Recepción: cuando recibimos algo, lo analizamos y lo clasificamos para aceptarlo interiormente; esto puede mostrar informaciones primarias de lo que se percibe, pero también datos culturales y conceptuales, discursos más articulados; se trata de convertir todas las informaciones exteriores percibidas como admisibles tanto por su afectividad como por el pensamiento individual; lo que recibimos no es solamente lo que nos llega del exterior, al cuerpo y a la consciencia, o lo que percibimos sin quererlo, ante nosotros o alrededor de nosotros, sino *lo que acogemos realmente en nosotros mentalmente*: ¿por qué? Porque, en el caso de la recepción, en el sentido ya elaborado como nosotros lo entendemos, en el sentido, si se quiere, de Hans-Robert Jauss y de la crítica literaria, en que el cuerpo y la pulsión son más descuidados, los

escenarios internos en el sujeto (gustos, normas, hábitos, deseos, cultura, fantasías, etc.) y entonces la libertad, intervienen fuertemente y buscan dialogar con algunos datos de la experiencia perceptiva, lo que supone evacuar otras, aquellas que son inadmisibles por esta por razones morales, sociales, psicológicas y culturales... Para comprender este matiz imaginemos que *lo inadmisible* se distingue de *lo imperceptible*, incluso si algunas veces no se perciben ciertas cosas porque no estamos preparados, por diferentes razones, del resto a menudo interesantes para estudiar, para recibirlas¹⁰.

Comprensión-aprendizaje: cuando se aprende algo y entonces se comprende, puesto que hablo de un aprendizaje real que puede ser luego reinvertido por el individuo, ya no procedemos solamente a la experiencia psicosenible de la percepción y a la acogida selectiva de informaciones admisibles, sino a su asimilación y su digestión, es decir a su transformación personal; nos entregamos a su reformulación y restitución jerárquica en discursos interiores que son posibles para memorizar y comunicar al otro: cuando comprendemos y aprendemos alguna cosa, *sintetizamos lo perceptible y lo válido* de algo, sonido o sus sentidos, en lo que podemos llamar interpretaciones o *lectura*, si se prefiere el vocablo derridiano; para interpretar, se escoge entre lo que es pertinente para nosotros (útil, valorizante, placentero) y lo que, aunque perceptible y válido, no lo es en las circunstancias en las que se encuentra, en relación con lo que es y lo que se quiere en ese momento

10 Por ejemplo, sabiendo que tengo por principio evitar leer las hojas de sala u otros programas antes de ir al teatro, para que el proyecto del artista no parasite mucho mi relación personal con la obra, no identifiqué la presencia de “personas discapacitadas” en el escenario cuando asistí al espectáculo *Urlo* de Pipo Delbono (Teatro Nacional de Toulouse, 2005), que no conocía en aquel momento, sino solamente de “cuerpo fuera de norma”, a imagen de aquellos que tenía la costumbre en mi experiencia con los escenarios teatrales y coreográficos de entonces. Fue solo hablando con espectadores (en el proceso de análisis del espectáculo) que por fin comprendí (recibí la idea) que se trataba de actores con diferentes discapacidades visibles y definibles. Mi recepción de la obra en el momento, principalmente estética y formal, sensible a las referencias cinematográficas, a la narración autoficcional y onírica, a la estilística grotesca o surrealista, a la categoría crítica del “teatro de imágenes”, se convirtió en más sociopolítica, pues allí donde solo percibí personajes y cuerpos ficticios, habitando el imaginario de un escritor de estudio y permitiéndole narrarse, me hacía ver ahora “seres” reales, actores discapacitados, y me obligaba a interrogar sobre su lugar (¿alienante o emancipador?) y su representación (¿reductora o compleja?) en la obra de P. Delbono.

específico, en fin, lo que nos parece confuso, inútil, sin interés o doloroso. En el proceso de comprensión-aprendizaje, se crean relaciones entre su pasado, su futuro y lo que se percibe/recibe del exterior en el instante presente. Entonces, se rechaza lo que es incomprensible, no en términos de “sentido”, sino en términos de interés (pragmático) para el individuo. Memoria y olvido, por ejemplo, son herramientas que permiten a los sujetos construir, a partir de datos perceptibles y válidos (relacionando más aquellos que estos en el interior del individuo), lo que va a retener de un espectáculo, sea un saber organizado que podrá ser utilizado de forma creativa, vinculando informaciones ya adquiridas. Es evidente que lo aprendido y lo comprendido tienen que ver con la memoria que somos capaces y deseosos de conservar sobre el espectáculo.

Creación-recreación: cuando se crea, se fabrica alguna cosa nueva y personal, pero siempre a partir de otra cosa; en este caso, se trata de producir nuevos y personales discursos verbales o no verbales, a partir de lo que se ha percibido, recibido y comprendido-aprendido durante el espectáculo, pero también antes, durante otros espectáculos, otras experiencias artísticas, otras experiencias de vida, en fin, de hacer dialogar una nueva experiencia con la infinidad de experiencias que nos constituyen como un ser humano único en un momento definido... Si, por ser inmediatamente más concretos, tomamos el ejemplo del juego del espectador de teatro, se puede decir que el espectador comienza a creer cuando un diálogo entre el sentido nacido de la percepción, de la recepción y de la comprensión-aprendizaje producido por el espectáculo teatral, se instaura con otros sentidos memorizados y sintéticos en el pasado durante el curso de una infinidad de otros contextos de experiencias de percepción, recepción y aprendizaje, y que constituyen una cultura y una personalidad; que haga enseguida el objeto de una formalización o no, que sea comunicada o no al otro, esta producción, que puede tener lugar si el espectáculo lo permite, no más que lo que J. Rancière llama el *poema del espectador*-espectador de teatro, pero también espectador de otra cosa y espectador de la vida.

Pero es tiempo de reformular las cuatro preguntas aplicándolas a la experiencia teatral en sí misma por oposición a otras experiencias “espectatoriales”. ¿Qué percibimos en el teatro?

¿Qué recibimos en el teatro? ¿Qué aprendemos y comprendemos en el teatro? ¿Qué creamos cuando somos espectadores de teatro?

Aplicación

En el teatro, y en las artes escénicas en general (teatro, danza, circo, música), el cuerpo del espectador es sometido a una imposición ritual: tanto en una sala clásica como en un espectáculo ambulante, de calle, en una carpa... El mismo dispositivo de la representación pública somete (más o menos) el cuerpo del espectador, tomándolo en un tiempo y un espacio y en una asamblea (incluso si esta deambula) en la que puede ser observado por el escenario o la sala que lo observa¹¹. Las artes escénicas se encuentran en este aspecto, diferenciándose de las demás artes¹².

Una vez este sometimiento del cuerpo colocado, ¿qué percibimos durante un espectáculo determinado en un escenario? La presencia, la energía, las formas, los colores, los sonidos, los ritmos, un tempo, una atmósfera. Estas percepciones de informaciones brutas y globales producen afectos que se vinculan en el espectador en la vivencia íntima, en el inconsciente, en los condicionamientos, en las costumbres: él experimenta, según los momentos y los tipos de espectáculo, frente a sus formas o contenidos, placer o dolor, calma o tensión, miedo, repugnancia o

11 M.-J. Mondzain, *Homo spectator*, op. cit., p. 65: "El espectador es un sujeto incesantemente desplazado. El lugar que compra y que ocupa para asistir a un espectáculo será una frágil composición entre la proximidad de los otros cuerpos y la distancia, donde lo que le da para ver, le permite producir una mirada. Este lugar es en este sentido un sitio político en donde se juegan, a la vez, el compartir y el aislamiento".

12 De hecho, la novela no somete el cuerpo del lector (espacios y tiempos libres, cuerpo íntimo o al menos privado, se puede leer en todas las posiciones posibles, interrumpirse) y no lo dispone en un escenario en la realidad de su recepción; la contemplación de obras plásticas *a priori* tampoco (duración extensible, espacios más libres), a pesar de la tendencia actual a teatralizar los museos (escenografía de exposiciones) [...] El cine en una sala tiende a someter el cuerpo como las artes escénicas; por un vestigio del modelo ritual teatral en la difusión, la pantalla tiende a imitar un escenario y a ser escenificado, por ejemplo, en el origen del cine con el acompañamiento musical en directo; pero se supone que el espectador no debe ser observado cuando mira (la sala oscura) y la multiplicación contemporánea de apoyos de consumo de la obra cinematográfica genera un alejamiento de las artes escénicas, dando la libertad al espectador de disfrutar de forma fragmentaria, no continua, en posiciones diversas, sentado, de pie, acostado, de la proyección de una película (sin hablar de la posibilidad de pausa, de retroceso, etc.).

fascinación, molestia, paz o alegría, hipnosis, trance, sentimiento de soledad o un comportamiento gregario, excitación erótica o vértigo metafísico. Algunas veces, el espectador es conducido al límite de sus patologías: claustrofobia, agorafobia, paranoia, histeria... entonces vive, para retomar la terminología de B. Stiegler, una experiencia propiamente *pulsional* y no todavía *delirante*.

Esta experiencia bruta, global, difusa, pulsional entonces, es producida por el trabajo de luces, sonido, música, característico de las artes escénicas, pero también es su función que el espectador lo ocupe en el dispositivo teatral (frontal, bifrontal, cuarta pared, ambulante, circular) y en la misma materialidad de la instalación teatral (dimensión de la sala, el teatro en una grande sala no tiene nada en común con el teatro de una pequeña sala, comodidad de asientos, espacio para poner las piernas, los brazos, contacto o no con la espalda o la rodilla del vecino, con o sin iluminación en la sala, música y sin o con voz amplificadas). La percepción depende igualmente del juego del intérprete con el espectador: presencia, dirección, dimensión táctil (tocar, roces o circulación de los actores en el área del público¹³) y proxémica (distancia/proximidad entre su cuerpo y del intérprete, pero también entre su cuerpo y el de los demás espectadores)¹⁴. Finalmente, la percepción se inscribe, incluso más sutilmente, en la relación visibilidad/invisibilidad, audibilidad/inaudibilidad, escenario/fuera de escena, del juego de la puesta en escena con los otros sentidos como la vista (por ejemplo, el olfato¹⁵) y del carácter “caliente”, orgánico, incluso fisiológico¹⁶, o al contrario “frío”, plástico o mecánico del espectáculo.

13 Célie Pauthe, *Quartett* de Heiner Müller, Théâtre National de Toulouse, 2003.

14 Así, en *The Pyre* (Teatro Nacional de Toulouse, 2014) de Gisèle Vienne, clasificado como danza, estuve más sensible a la imagen que al cuerpo, puesto que estaba lejos del escenario, mientras que en *Onzième* del Teatro de Radeau (Teatro Garonne, Toulouse, 2011), clasificado como teatro, experimenté lo contrario.

15 *My dinner with André*, du tgStan, Théâtre Garonne, 2005.

16 *Jardinerie humaine*, texto de Rodrigo García, Festival Mira, Théâtre National de Toulouse, 2004.

Desde el punto de vista de la percepción, se dice que hay espectáculos calientes y fríos, lisos o “ásperos”¹⁷, distantes o envolventes, gruesos o delgados, espesos o secos, suaves o afilados, minerales, solares o líquidos, pero también, extrapolando lo sensorial a lo moral, mezquinos o generales, o de lo sensorial a lo psicosocial, triviales o sofisticados, discretos o agresivos, puros o impuros, o de lo sensorial a lo simbólico, femeninos o matriarcales... Rara vez, y es interesante, se dirá de los espectáculos que tienen una atmósfera masculina o fálica, ¡aunque a veces pasa! Sin duda, esto es debido a la asociación de lo masculino —que disimula mejor sus especificidades que lo femenino— a lo neutral.

La crítica dramática, a menudo, en su búsqueda de bellas fórmulas, vuelve a la percepción y es por esto que la percepción, que asocia el sentido directamente a la sensación, no es dispersada por la recepción, la comprensión y la creación, al contrario, esta se instala en el espectador, conectándose a cada una de las demás dimensiones de su experiencia (recepción, comprensión, creación), donde permanece la condición de posibilidad. En efecto, sobre la impresión global, la percepción se basa para el resto de la actividad espectral: el análisis, la síntesis, la interpretación, la creación personal.

Sobre todos los escenarios del teatro, del circo, de la danza, e incluso de la música, se perciben imágenes, sonidos, que se pueden controlar y con los cuales, *a priori* no se pueden detener en el desarrollo del evento. El sonido está presente en las cuatro artes, pero es menos fundamental en el circo, la danza y el teatro que en el espectáculo de música que, en relación con este criterio, se distingue técnica y pragmáticamente de otras artes escénicas.

Entonces, lo que va a distinguir finamente el teatro de la danza y del circo, incluso si la aproximación contemporánea entre estas tres artes altera estas especificaciones, son los equilibrios cualitativos y cuantitativos, políticos entre los tres elementos: texto, cuerpo e imagen.

17 Enzo Cormann, *Ce que seul le théâtre peut dire*, op. cit., p. 12: “[...] solo me gustan los espectáculos muy ásperos para dejarme tomar y los que tienen bastantes lagunas para dejar lugar”.

Incluso si el texto puede estar presente allí, imagen y cuerpo dominan las percepciones circenses y coreográficas, mientras que, en el teatro, tradicionalmente, a diferencia de las artes técnicamente implantadas en el cuerpo plástico y virtuoso, es la voz, al fin y al cabo, que es valorada, pues, *a priori* el texto emitido por la voz en el teatro es tratado al mismo nivel que el cuerpo y la imagen.

¿Qué es la voz en el teatro? Es el cuerpo en su dimensión sonora y semántica o, más exactamente, es el sonido y el sentido en su dimensión física. En todo caso, es el lugar en donde el cuerpo es evidentemente más puesto en relación con lo verbal, conducido por lo verbal y actuando sobre lo verbal; la voz teatral lleva, no sola, pues el cuerpo teatral todo entero la lleva también, pero específicamente, la relación teatral (semántico-musical) que se establece entre el cuerpo y el texto.

Examinando de cerca esta relación específica entre el cuerpo y el texto, se puede comenzar a reflexionar sobre el valor específicamente teatral de una relación sonora de la lengua con otras: las palabras son pronunciadas en el teatro, pero si estas lo son con una intención significativa (analítica y sintética) y pragmática (efecto sobre el público) como en los demás contextos de proferimiento oral (enseñanza, comunicación periodística, discurso político), las palabras lo son también con una preocupación técnica, formal, rítmica, sensual (incluso si a veces el discurso político toma esta preocupación del teatro con el fin de seducir y de persuadir) y estas lo son también, y allí está la fuerza específica del teatro en una relación *dialógica*, que no es entonces de servicio o de ilustración mutua, con la imagen y el cuerpo, las cuales, en el contexto teatral, valen tanto como estas.

Dicho de otra manera: en el teatro, la lengua es tomada como portadora de una significación interna, de un efecto pragmático, de una musicalidad específica (como una lengua en general y como lengua de un poeta dramático particular) y de una relación dialógica, aplicación por la puesta en escena y por el juego del actor con el cuerpo en acción y las imágenes representadas en el escenario.

En resumen, aun en el teatro, y es aquí en donde está su atractivo pedagógico específico, la lengua está muy bien rodeada. Más rodeada que en el libro o en forma de canción, por ejemplo, y mejor rodeada, quizás, que en la pantalla.

El hecho de que no podamos repetir la cinta, releer el pasaje o retroceder es de hecho compensado por la presencia de la lengua, por su entorno sensorial y significativo, así como por su necesaria estilización en el teatro.

Efectivamente, hay, incluso en el teatro más naturalista, una estilización de la palabra, sea un distanciamiento convencional entre el habla cotidiana y el habla teatral¹⁸: la doble enunciación del teatro supone que todo el habla dirigida a otro actor o a sí mismo es siempre también dirigida a la sala. Por lo demás, uno de los problemas estéticos y políticos del teatro posdramático viene de, en este teatro sin ficción, ni drama, ni diálogo, o casi, la palabra a menudo ya no se expresa sino en la sala, lo que la simplifica y la convierte en unívoca. La doble enunciación es entonces, entre otras, lo que provoca que en el teatro se encuentren en igualdad de condiciones los cuerpos, la imagen y el texto, una estilización del timbre, del volumen, del ritmo, de la entonación hasta el límite de la declamación, incluso del canto en ciertos teatros. Podemos recordar aquí que el trabajo creativo del actor, tal como es teorizado, por ejemplo, por Stranislavski o Meyerhold, consiste en *subactuar* elementos de un texto para hacer comprender otros, incluso para hacer entender lo “no dicho” en el texto, o lo que se llama a veces el *subtexto*.

En este sentido, en el teatro, el espectador percibe la presencia vocal tanto como la física (y no más vocal que física pues entonces estaríamos en la ópera en donde la voz virtuosa o la música potente, aplastan el teatro y, a veces el sentido). Por otra parte, sucede en un espectáculo dado, que solo se retenga la voz del actor, el grano de su voz, el ritmo o la nitidez de su

18 *Ibid.*, p. 47: “no hay una lengua realista en el teatro, si entendemos por ‘realista’ lo conforme a la lengua en la cual nosotros transitamos a diario”.

dicción, como lo muestran un famoso extracto sobre la Berma en *En busca del tiempo perdido*¹⁹, o incluso, al nivel ya no de la percepción, pero sí de la recepción y de la comprensión, la claridad, la pertinencia o la originalidad de la selección de interpretación con relación al texto, que hace comprender de otra manera que todo lo que se había podido imaginar revela un subtexto, un *inconsciente*.

En el teatro contemporáneo posdramático, el valor musical, más que el valor semántico de la palabra, está significativamente privilegiado. A menudo se apunta deliberadamente la interferencia del sentido literal y del simbólico. Por elección, trabajamos en una percepción tosca más que

19 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, edición presentada, establecida et comentada par Pierre-Louis Rey, París, Gallimard, "Folio", 1988, p. 12-13: "Seule l'idée qu'on allait me laisser entendre la Berma me distrairait de mon chagrin. Mais de même que je ne souhaitais voir des tempêtes que sur les côtes où elles étaient les plus violentes, de même je n'aurais voulu entendre la grande actrice que dans un de ces rôles classiques où Swann m'avait dit qu'elle touchait au sublime. Car quand c'est dans l'espoir d'une découverte précieuse que nous désirons recevoir certaines impressions de nature ou d'art, nous avons quelque scrupule à laisser notre âme accueillir à leur place des impressions moindres qui pourraient nous tromper sur la valeur exacte du Beau. La Berma dans *Andromaque*, dans *Les Caprices de Marianne*, dans *Phèdre*, c'était de ces choses fameuses que mon imagination avait tant désirées. J'aurais le même ravissement que le jour où une gondole m'emmènerait au pied du Titien des Frari ou des Carpaccio de San Giorgio dei Schiavoni, si jamais j'entendais réciter par la Berma les vers: *On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous./ Seigneur, etc.* Je les connaissais par la simple reproduction en noir et blanc qu'en donnent les éditions imprimées; mais mon cœur battait quand je pensais, comme à la réalisation d'un voyage, que je les verrais enfin baigner effectivement dans l'atmosphère et l'ensoleillement de la voix dorée. [...] Enfin, si j'allais entendre la Berma dans une pièce nouvelle, il ne me serait pas facile de juger de son art, de sa diction, puisque je ne pourrais pas faire le départ entre un texte que je ne connaîtrais pas d'avance et ce que lui ajouteraient des intonations et des gestes qui me sembleraient faire corps avec lui; tandis que les œuvres anciennes que je savais par cœur, m'apparaissaient comme de vastes espaces réservés et tout prêts où je pourrais apprécier en pleine liberté les inventions dont la Berma les couvrirait, comme à fresque, des perpétuelles trouvailles de son inspiration".

en una recepción, no se permite la recepción, la comprensión, la creación, se les bloquea, se les fragiliza, se les vuelve más difíciles: es un presupuesto artaudiano mal comprendido (o incluso nietzscheano) que sostiene esta búsqueda de una percepción tosca pretendida como espontánea y fuera de la intelectualización, la cual entonces es juzgada más potente y más importante que la recepción y la comprensión. Así, Daniel Bounoux resume esta tendencia de artes contemporáneas posmodernas: “Por la sutileza semiótica, por un sobresalto primario frente a las lentitudes secundarias de la representación, buscamos la sensación cruda, cruel, inmediata o directa²⁰”.

Entonces, a menudo, hoy separamos las percepciones del cuerpo (olvidando de hecho que estas son aquellas de la consciencia) y la recepción intelectual. Ahora bien, si leemos bien *El teatro y su doble*, Artaud advierte, precisamente, sobre esta separación binaria, igual que sobre la jerarquización cartesiana cuerpo-mente o razón-sentimiento. El autor simplemente denuncia que, en su época, lo que tiene verdadero valor para la nuestra es la primacía del texto sobre el escenario, del intelecto sobre la sensación, del mensaje consciente sobre la expresión formal e inconsciente.

Precisamente, en el teatro se supone que cuerpo y mente, razón y sentimiento, texto y escenario están en relación y se tratan en las mismas condiciones. Así, una gran parte del teatro contemporáneo viene de un vuelco jerárquico que muestra la postura ideológica, plantea la superioridad del cuerpo sobre la mente, la sensación sobre el pensamiento, y reconduce, de esta forma, su nociva separación. Así, como la escena posdramática, lo que llamamos las *escrituras contemporáneas* en la crítica francesa va plenamente en este sentido desde los años ochenta: listas no-varieanas, sobreinversión de la aliteración, asonancias, juego de palabras, creación verbales; la traducción de textos clásicos inscritos también, al parecer, en esta ideología de la sensación pura, de la cual hay que considerar los méritos, pero también los límites, por ejemplo cuando Jean-Michel

20 Daniel Bounoux, *La Crise de la représentation*, París, La Découverte, 2006, p. 147.

Déprats traduce Shakespeare al francés copiando lo más posible la lengua inicial, su densidad, su musicalidad, con el riesgo de perder el sentido y alterar la comunicación en la meta. Muy a menudo se trata de favorecer una concepción puramente corporal de la percepción en detrimento de la percepción en su dimensión intelectual, de la recepción y de la comprensión. La puesta en escena y la interpretación de textos, al final, también llega hoy, muy frecuentemente, a descalificar la recepción y el trabajo creativo espectadorial a través de elecciones formales homogéneos y sistemáticos: declamación, dicción lenta y musical, dicción rápida sobre toda la duración del espectáculo, pero también fragmentación de textos que ya no se escenifica en su totalidad para simplificarlas y utilizarlas con más facilidad, debilitamiento de su lugar en el lenguaje escénico o su dimensión lógico-semántica, etc.

Cuerpo, energía, presencia hacen correctamente parte de lo que se percibe en las artes escénicas en general; pero el trabajo teatral de la voz (sonido y sentido hecho cuerpo, incluso imagen) también y más generalmente, la fuerte relación que se instala entre el cuerpo-imagen del actor y el texto que declama, en uno u otros sentidos posibles, caracterizando el arte del actor de teatro en comparación con el arte del bailarín, del cirquero, del performer.

Es en este espacio propiamente teatral que la recepción de textos en lengua francesa y luego extranjera puede ser pensada, pero habrá ser muy consciente del tipo de teatro implementado, de la estética, incluso de la ideología, en la que se inscribe. Dependiendo de si la representación es dialógica o no, la percepción de un texto (y entonces de una lengua) puesto en escena puede engendrar placer o disgusto, entrada en la recepción (y entonces en el aprendizaje y la creación) o, por el contrario, bloqueo y rechazo total del proceso de recepción y de comprensión. La relación que el teatro pondrá en marcha o no con el texto, por medio de la voz del actor, del cuerpo del actor y de la imagen escénica, permitirá o no fundar una relación dialógica de la pieza con el espectador que

suscitará la recepción, aprendizaje (lo que toma de la obra) y creación (lo que le devuelve).

Podemos decir que un espectáculo de teatro (contrariamente a otros espectáculos) —y es lo que lo convierte en útil y placentero en el aprendizaje de una lengua— también permite a su espectador ser siempre, al mismo tiempo, *un lector*. En efecto, el modelo profundo del espectador de teatro (así el narrador de Proust que quiere ver y entender La Berma en *Fedra* porque, conociendo la pieza de memoria, gozará mejor, y del texto en sí, y del juego del actor, del sentido y de la sensación) nos parece ser el lector de un libro, de un mundo verbal y lingüístico, cuando el modelo profundo del espectador de la danza, del circo y del cine, pero también del espectáculo posdramático, sería el contemplador de las bellas artes y así de un mundo no verbal. El espectador teatral sería en cierto modo un lector que lee sonidos, imágenes, cuerpos y a quien es solicitado, y es único, conectar sin cesar, en su experiencia de percepción, recepción, comprensión y creación, lo verbal y no verbal.

Si la percepción del espectador de teatro permanece muy diferente de aquella del lector de un libro, su recepción, y quizás su comprensión, lo son mucho menos, porque trabaja de entrada, contrariamente al espectador de danza y de circo, a partir de informaciones intrincadamente físico-lógicas o lógica-físicas. El filósofo contemporáneo Bernard Stiegler no se equivoca en este aspecto, pues piensa el origen del teatro en su desgarramiento del ritual, principalmente dionisiaco y así, con base músico-coreográfica, a través de lo que llama su literalización (o textualización). Desde esta óptica, el espectador de teatro bien es, *a priori*, alguien que lee, o al menos, alguien de quien se supone es capaz de leer. Es *un lector que observa* cuando los otros espectadores de artes del espectáculo o escénicas son ante todo *contempladores de imágenes y cuerpos*. Ahora bien, ¿qué mejor que el teatro, en cuanto supone una relación dialógica entre texto, imagen y cuerpo, para poner en funcionamiento esta actividad de lectura de lo visual, pero también, y es mucho mejor, de lo corporal?

Un texto bien puesto en escena y bien actuado, abordado teatralmente²¹, es mantenido en una excitante opacidad frente al escenario que lo tiene en cuenta, como la lengua extranjera puede serlo cuando se hace comprender sin ser traducido literalmente o ilustrado pero *puesto en contexto, en situación, en teatro, asociado dialógicamente al cuerpo y a la imagen*, por ejemplo, por los docentes de lengua que logran la interpretación de sainete directamente en lengua extranjera por sus estudiantes. Como es emocionante el deseo de sentido frente al texto, un texto que es puesto en contacto con los cuerpos e imágenes, pero que no es enfrascado o sustituido, ni servido ni dominado por ellos, el espectador-lector del texto y de su lengua en el texto (o el estudiante-actor en juego) puede entonces sin duda recibirlos mejor, comprenderlos mejor y (re)crearlos mejor a partir de estos.

21 Al establecer la relación entre textos, cuerpos, imágenes en el teatro, el espectador las percibe y se ve en capacidad de interrogarlas. Este se da cuenta de que las relaciones son complejas y equívocas, que no son *ilustración o traducción literal*. Si es evidente, desde que el arte de la puesta en escena se volvió específico y autónomo al final del siglo XIX, que la escena teatral *no ilustra el texto dramático* y parece que aquello no ha sido nunca el caso en la historia del teatro: los modelos de representación convencionales del teatro antiguo, clásico, barroco no muestran de hecho ni más ni menos los textos que no son ilustrados hoy en sus buenas puestas en escenas “individuales” o “personales”. Lo que ha parecido criticable para los modernos en estos modelos convencionales no era la ilustración, sino la adaptación escénica, la repetición de sistemas de representación esenciales y aquello es debido a la llegada del individualismo moderno al final del siglo XVIII que nos ha hecho pasar, según el análisis de J. Rancière en *La división de lo sensible*, de un régimen representacional del arte, sin autonomía, a un régimen estético, más autónomo en cuanto al referente. En realidad, el sueño de la traducción literaria de un texto en imágenes y cuerpos (¿irrealizable?) no es característico de una estética teatral particular, como a menudo lo ha creído el naturalismo, al que se le acusa equivocadamente de fotografiar la realidad mientras que intentaba con el arte de la reconstitución enaltecerla, criticarla o tomarla por modelo. La ilustración es solamente el signo de una lectura pobre del texto, de un fracaso de la recepción del texto por el mismo director y el autor, de una reducción artística a la vez de texto y de la representación, tantos defectos como *mal teatro* (donde la representación no tiene valor en sí, no dice nada de más o solo dice el texto) o como un *teatro que no lo es* (pues el cuerpo y la imagen no tienen autonomía y se subyuga al texto). Trabajar en la traducción-ilustración del texto con el cuerpo y/o la imagen no permite en ningún caso la recepción y el aprendizaje porque esta se sustituye, ilustrando, en el elemento traducido (el texto) o procede a una redundancia, y entonces no estimula, como tal, el deseo de dirigirse hacia este elemento.

TEORÍA DE LA PRÁCTICA TEATRAL APLICADA A LA COMPRENSIÓN ORAL EN LENGUA EXTRANJERA: ENTRE RECEPCIÓN Y PRODUCCIÓN

Alba Bordetas Bonilla

LLA-Créatis, Universidad de Toulouse, Toulouse, Francia

Los estudios interdisciplinarios, tan fértiles en nuestros días, permiten cruzar diferentes miradas y descubrir nuevos horizontes aún poco explorados. En este sentido, son numerosas las investigaciones llevadas al encuentro entre la didáctica de las lenguas extranjeras y el teatro¹. Sin embargo, si una gran parte de estos estudios apunta al mejoramiento del desempeño en la producción oral de los estudiantes a partir de la práctica teatral en la clase de lenguas, raros son aquellos que, como nosotros lo estableceremos aquí, se dirigen hacia la comprensión de lo oral por medio de una perspectiva crítica, como la semiología teatral. Aplicada a la comprensión oral de una lengua extranjera, esta ciencia, que se interesa en los signos que tienen sentido en una representación teatral, nos aporta una nueva mirada más allá de los aspectos puramente discriminativos²: interpretar los signos para comprender el sentido. Es entonces en esta etapa creativa de la comprensión, es decir, en la construcción de sentido, que se sitúa nuestro estudio.

1 Los trabajos sobre este tema han sido realizados principalmente por Joëlle Aden, Jean-Rémi Lapaire y Maria-Alice Médioni.

2 Nos referimos al reconocimiento de sonidos y a la segmentación de la cadena sonora.

La didáctica de las lenguas extranjeras ha evolucionado mucho desde la segunda mitad del siglo XX y los métodos de enseñanza basados únicamente en la traducción y la gramática, en donde ningún lugar era destinado a las competencias orales, están desde hace un tiempo lejos de nosotros. Los métodos actuales han sido adaptados a los crecientes intercambios culturales y, así, a las nuevas necesidades lingüísticas de la sociedad y, actualmente, la importancia dada a las competencias escritas es idéntica a la acordada a las competencias orales. Así, la comprensión, como la producción, hacen parte equitativamente de la enseñanza de una lengua extranjera y, en consecuencia, un aprendizaje sin una de estas competencias no podría ser contemplado.

No obstante, es la enseñanza de la comprensión oral en la clase de lengua que retuvo nuestra atención dado que es restringida a simples ejercicios de verificación de comprensión sin que una enseñanza de esta competencia sea propuesta realmente. Existe, pues, una tendencia a creer que esta competencia se adquiere naturalmente a medida que aprendemos a expresarnos. Ahora bien, cuando un estudiante debe asumir un documento audio(visual) auténtico en lengua extranjera, esta convicción parece no poder explicar el caso, bastante recurrente, de un estudiante que no entiende todo, incluso a veces los términos más conocidos. Entonces, ¿cómo hacer accesibles a los estudiantes principiantes de lenguas extranjeras estos documentos audio(visuales) auténticos?

Nuestra propia experiencia en la enseñanza universitaria, en cuanto a la comprensión oral en lengua española en los estudiantes principiantes, nos ha permitido hacer algunas constataciones. En efecto, aunque el desarrollo constante de lo audiovisual en las nuevas tecnologías permite el acceso a numerosas fuentes de documentos auténticos, su uso en clases de lengua, actualmente, permanece muy restringida. Entre otras razones, por el tiempo de preparación de cursos, de material audiovisual o del desconocimiento respecto a sus posibles explotaciones didácticas. Además, son raros los métodos en los que los manuales de aprendizaje de lenguas extranjeras que propone este género de documentos para practicar la comprensión oral. Por otra parte, como lo hemos visto, la comprensión es frecuentemente contemplada como una simple discriminación e identificación de sonidos y palabras en las que solo la verificación de la comprensión es asegurada. De esta forma, la etapa de construcción de sentido es a menudo descuidada.

Ahora bien, esta etapa es esencial para llevar a cabo la comprensión, pues como lo señala Fernande Saint-Martin: “podemos conocer cualquier cosa, un fenómeno o un objeto sin comprenderlo o sin conocer su sentido”³. Y, finalmente, de la misma manera en que los estudiantes comprenden su lengua materna, experimentan la necesidad ineluctable de alcanzar una comprensión casi total de los documentos en lengua extranjera. Sin ser integral, entonces el proceso de comprensión es interpretado por estos estudiantes como un fracaso. Pese a ello, tan pronto como asumen (principalmente en los primeros niveles de aprendizaje) que el proceso de comprensión en lengua extranjera no es el mismo que en la lengua materna, los estudiantes se sitúan en una posición más propicia.

Ante estas *constataciones* nos hemos preguntado sobre los posibles materiales que pueden aportar al mejoramiento del desempeño en la competencia oral en español de los estudiantes francófonos principiantes. En este sentido, la selección de materiales debía inscribirse en la multimodalidad, es decir, “la presentación simultánea de informaciones bajo formas visuales (imágenes, textos) y sonoras (ruidos, sonidos de una lengua natural)”⁴. Esta multimodalidad permite a los estudiantes situarse frente a una diversidad de signos portadores de sentido, que favorecen la comprensión gracias al fortalecimiento proporcionado por los diferentes tipos de información. Así, el teatro grabado apareció como una evidencia debido a los numerosos signos (lingüísticos y extralingüísticos) presentados en una representación teatral.

Estos signos sirven también de base para desarrollar las diferentes microhabilidades de la comprensión oral (reconocer, anticipar o interpretar, entre otras), despertando así en los estudiantes las aptitudes fundamentales para, no solamente identificar palabras, sino también otorgar un sentido al conjunto de elementos espectaculares. Aunque seamos conscientes de que el teatro sea un espectáculo en vivo y volátil cuya experiencia artística se crea

3 Fernande Saint-Martin, *Le sens du langage visuel: Essai de sémantique visuelle psychanalytique*, Québec, Presses Universitaires de Québec, 2007, p. 9.

4 Nathalie Spanghero-Gaillard, *Comment l'être humain comprend? Quelques éléments de réflexion à partir de l'apprentissage d'une langue étrangère*, Mémoire HDR, Université Toulouse II-Le Mirail, p.

a lo largo de la representación y que esta experiencia difiere según su marco y su contexto, el teatro filmado permite perennizar el espectáculo y acceder a planos que desde nuestro asiento nunca hubieran podido ser perceptibles.

Todas estas constataciones, como punto de partida de nuestra investigación, nos han permitido plantear y reflexionar sobre la *problemática* del estudio que formulamos ahora.

La comprensión oral es un proceso arduo de creación de sentido por medio del cual un individuo logra construir una representación coherente del mensaje recibido a partir de sus propios conocimientos pasados y del tratamiento de una serie de signos que pueden presentarse ante él bajo diferentes formas multimodales. En el aprendizaje de las lenguas extranjeras, a menudo este proceso es abordado desde un modelo semasiológico donde “la prioridad es otorgada a la percepción de formas (significantes) del mensaje⁵”. El aprendiz debe reconocer en una primera etapa los sonidos y palabras para luego conferirles un significado. Sin embargo, en los primeros niveles de aprendizaje de una lengua extranjera, el estudiante no está en la medida de identificar todos los signos lingüísticos de un discurso y queda a menudo bloqueado ante una multitud de palabras que no distingue. No obstante, más allá de signos puramente lingüísticos, existe toda una serie de signos paralingüísticos y extralingüísticos que acompañan el habla y que pueden favorecer la comprensión de palabras o de expresiones anticipadamente. El modelo onomasiológico, en el que “la prioridad es concedida a la operación creativa de pré-construcción de la significación del mensaje⁶”, parte del principio de que el estudiante debe anticipar el significado del mensaje gracias a las señales. Este principio se sustenta, entre otras, en el reconocimiento de signos diferentes a los lingüísticos. Además, como lo afirma Georges Noizet:

En la mayoría de los casos, la comunicación oral se apoya sobre informaciones procedentes de fuentes perceptivas diferentes a las auditivas y sobre indicaciones nacidas de sistemas semiológicos distintos a la lengua. Estas

5 Marie-José Gremmo y Henri Holec, *La compréhension orale: un processus et un comportement, Le Français dans le Monde, Recherches et Applications* n.º spécial Fév. /Mars 1990, p. 30.

6 *Ibid.*

informaciones no solamente contemplan el mensaje oral, sino disminuyen la ambigüedad de las referencias en la situación⁷.

En efecto, pues, al comienzo del aprendizaje de una lengua extranjera, el estudiante tiene una competencia lingüística muy débil en la lengua objetivo. En cambio, el aprendiz dispone de competencias pragmáticas, socioculturales, lógicas y emocionales en su propia lengua que pueden ser transferidas de esta lengua a otra. Sin ninguna duda, esta transferencia es favorecida si se realiza entre dos lenguas próximas, “la experiencia muestra que, en este caso, y una vez liberado de estos prejuicios, muy temprano y después de muchas lecturas, el estudiante puede comprender una proporción importante de sentido, incluso si es principiante”⁸.

La psicología cognitiva muestra que cuando un locutor habla, las palabras escuchadas por su interlocutor son tratadas en un primer momento por la zona auditiva primaria que luego transmite la información del área de Wernicke⁹. Esta nueva información es comparada con el conjunto de representaciones mentales almacenadas en nuestra memoria. Dichas representaciones contienen informaciones conceptuales y emocionales de objetos o de experiencias ya vividas por el interlocutor. Así, creemos que, de la misma manera que un interlocutor comprende una palabra escuchada que corresponde a una misma imagen mental ya almacenada (reconoce el significante de una palabra), puede también reconocer representaciones mentales análogas con aquellas ya almacenadas, pero en otra lengua (reconoce en este caso el significado de una palabra) y hacer luego el vínculo entre significado y significante. Sin embargo, aquello sigue siendo una tarea difícil:

7 Georges Noizet, *De la perception à la compréhension du langage: contribution à un modèle psycholinguistique du locuteur*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille III, 1980, p. 69.

8 Marie-Josée De Man-De Vriendt, *Apprentissage d'une langue étrangère/seconde: Vol 1. Parcours et procédures de construction du sens*, Bruselas, De Boeck Université, 2000, p. 157.

9 L'aire de Wernicke est la partie du cerveau où a lieu la compréhension du langage et doit son nom au neuropsychologue Carl Wernicke.

Cuando nos enfrentamos a una lengua extranjera cuyo conocimiento es insuficiente, el tratamiento semántico automático no logra producir un sentido. Una toma de consciencia parcial aparece en este caso, frecuentemente acompañada de un sentimiento de incomodidad cognitiva: una actividad libre de interpretación de la frase puede tomar el relevo del tratamiento automático, con más o menos duración y éxito¹⁰.

En consecuencia, para que esta “actividad libre de interpretación” desemboque en la comprensión del discurso, los estudiantes de lenguas extranjeras deberían desarrollar una dimensión sensorial con el fin de percibir mejor los signos portadores de sentido que van a facilitar la tarea de reconocimiento semántico y con mayor razón la construcción de sentido.

De hecho, el *interés* por utilizar (fragmentos de) una obra de teatro grabado en el aprendizaje de la comprensión oral en lengua extranjera reside en los múltiples signos semiológicos (gestos, entonación, iluminación, decoración, uso del espacio, etc.), implementados por el director y por los actores para conducir a los espectadores hacia el sentido de la obra, permitiéndole así tejer hipótesis mediante la naturaleza multimodal de signos. Precisamente, la confrontación desde el inicio del aprendizaje de una lengua extranjera con textos auténticos (más allá de los beneficios en cuanto a la musicalidad o la prosodia de la lengua objetivo) les permitirá a los estudiantes desarrollar una dimensión intercultural. Aproximando los estudiantes a los modos de vida, costumbres y a toda clase de conocimientos propios de una cultura, esta dimensión participará en la construcción de sentido en las situaciones posteriores de comprensión en lengua extranjera y favorecerá la inferencia de significado de las palabras o de expresiones desconocidas. En este sentido, como lo afirma Joelle Aden, “es contraproducente esperar que los estudiantes dispongan de medios lingüísticos elaborados para darles acceso a los textos profundos” y la autora explica que es más beneficioso “buscar obras literarias que representan un desafío cognitivo, cultural y emocional para los aprendices”¹¹.

10 Marie-Dominique Gineste y Jean-François Le Ny, *Psychologie cognitive du langage: de la reconnaissance à la compréhension*, París, Dunod, 2005, p. 103.

11 Joëlle Aden, *Faire du théâtre en anglais: vers une prise en compte des compétences émotionnelles*, *Les Cahiers pédagogiques*, n.º 464, junio 2008, pp. 38-39.

Ante esta problemática nos *interrogamos* sobre la forma de someter a los estudiantes principiantes de español a la experiencia estética que es una representación teatral apuntando al mejoramiento del desempeño de la comprensión oral. Pero también sobre los aspectos que la enseñanza deberá tomar en consideración para guiar a los estudiantes hacia la recepción de las características propias del espacio dramático con el fin de facilitar su acceso al sentido.

Para este artículo, nos hemos apoyado en un *marco teórico* que reúne la semiología del teatro y la didáctica de las lenguas extranjeras, pero también otras disciplinas, relativamente cercanas, como la semántica o la psicología cognitiva del lenguaje.

Sin embargo, es muy evidente que la estética de la producción y de la recepción, constituyen dos campos extremadamente amplios y complejos y, por consiguiente, querer abordar estos dos campos en el espacio limitado es imposible como contribución¹². En cambio, utilizaremos una noción entre dos estéticas, aquella de “guía”, que nos permitirá ser más precisos y llevar una investigación sobre un concepto concreto. Refiriéndose tanto a un texto dramático (producido por el autor de una obra) como a un texto de espectáculo (producido por el director), Anne Ubersfeld utiliza “este concepto de guía de la recepción no como un fenómeno de intencionalidad limitada a zonas visibles y perceptibles, sino a un mecanismo textual instituido por una cierta estrategia de lectura”¹³. Por su lado, Marie-Dominique Gineste y Jean-François Le Ny definen la construcción de sentido como “una actividad que se desarrolla en la mente del comprendedor, pero que es guiada de lejos por el interlocutor”¹⁴. En el momento en que esto sea especificado en el campo de la semiología del teatro o en el de la psicología cognitiva del lenguaje, parece claro que la recepción/compreensión del lenguaje no

12 Estas dos nociones son profundizadas en nuestra tesis de doctorado “Compréhension de l’oral en espagnol langue étrangère: construction de sens à partir de dispositifs de représentation audiovisuels” (Universidad de Toulouse, Jean Jaurès, 2015).

13 Anne Ubersfeld, “Production et réception au théâtre”, en Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 2007, p. 362.

14 Marie-Dominique Gineste et Jean-François Le Ny, *op. cit.*, p. 117.

sería un proceso individual, sino que el comprendedor sería acompañado en su búsqueda de sentido por su interlocutor. De allí la importancia de introducir el concepto de “guía” en los ejercicios pedagógicos relativos a la comprensión oral en la clase de lengua extranjera.

Paralelamente, el aprendiz (en este caso, el comprendedor) puede recurrir a estrategias de aprendizaje. Renald Legendre determina el concepto de estrategia como un “conjunto de operaciones y de recursos pedagógicos, planificados por el individuo con el objetivo de favorecer a lo sumo el logro de los objetivos en una situación pedagógica”¹⁵. Aquí escogeremos la clasificación de Oxford (1990) en la cual se hace la distinción entre estrategias directas (implicando una manipulación de la lengua objetivo y la aplicación de procesos mentales) e indirectas (rodeando, enmarcando, apoyando el aprendizaje). Así, de la misma manera que un espectador pone en marcha “estrategias de lectura” (de un texto de espectáculo) con el fin de comprender una representación teatral, los estudiantes deben estar acostumbrados desde los primeros años de aprendizaje de una lengua extranjera a utilizar “estrategias de comprensión” (de un documento audiovisual) provenientes de estrategias de aprendizaje como, por ejemplo, establecer un campo semántico, comprar con lenguas conocidas, utilizar señales lingüísticas o extralingüísticas, asumir riesgos, etc.

Está comprobado que, por ejemplo, asumir riesgos, especialmente al comienzo del aprendizaje sigue siendo una tarea difícil de realizar, normalmente por la falta de confianza en sí. La ventaja de utilizar textos de espectáculo como documentos auténticos en el aprendizaje de lenguas extranjeras reside en la pluralidad de lecturas que puede influenciar al espectador-aprendiz. Así, pues, en el momento en que los estudiantes asumen que varias interpretaciones son posibles y que no hay una sola y única respuesta, sino muchas, adecuadas y verosímiles, su disposición frente al texto es más serena y, con mayor razón, la legibilidad del texto se perfecciona. Como lo explica Anne Ubersfeld:

La legibilidad, la guía de la recepción en el reconocimiento de los lugares de indeterminación/determinación, no está de esta forma ubicada sino por un proceso de guía/antigua, que lleva literalmente al lector a través del texto, cambiando los puntos de referencia y las vías erráticas [...]. Es al lector y al director, pero también

15 Renald Legendre, *Dictionnaire actuel de l'éducation*, Montreal, Guérin, 1993.

al espectador decidir dónde se encuentran las zonas de incertidumbre/certeza y pronunciarse sobre su movilidad y oportunidad de su identificación¹⁶.

Sin embargo, ¿de qué depende esta legibilidad del texto del espectáculo? Según Anne Ubersfeld, lo que moldea la legibilidad es la norma literaria y social:

En definitiva, se trata del reconocimiento del principio de guía del texto, la norma literaria y social selecciona entre lo conocido y lo desconocido y hace que la lectura sea variada en función de la evolución de concretizaciones. Este conocimiento de la norma refiere el texto y su lector a un “*déjà vu*” cultural, a un preconstruido que es inmediatamente percibido, o al menos, presupuesto cuando el lector remite a la ideología y a otros textos [...] El conocimiento de la norma permite este encuentro; esta guía el lector en su búsqueda de lo que, en el texto, es legible (sin cumplimiento o abierto a bastantes posibles cumplimientos)¹⁷.

En cuanto a esto, Philippe Hamon propone fusionar las perspectivas de la norma “sea como algo preexistente, en principio, lo determinado psicológica, lingüística o culturalmente exterior o anterior al texto; sea como una especificidad alternativamente construida y deconstruida por el texto e intrínseco a este” y propone sustituir la noción de norma por legibilidad: “sería legible alguna cosa que nos diera la sensación de lo ya visto (o ya leído o dicho) por el texto o por el extratexto confuso de la cultura; sería ilegible un texto que se separara de este *déjà vu*”¹⁸. Estas transferencias se realizan entre conocimientos anteriores sobre el mundo, muchas veces originadas de experiencias personales en lengua materna, que sea a nivel lingüístico, sociocultural o pragmático. En este sentido, Marie-Dominique Gineste y Jean-François Le Ny se refieren a *escenarios* como “la idea de que todos los comprendedores tienen conocimientos según los cuales ‘después de esto, ocurre esto’ o ‘después de haber hecho esto, habitualmente hacemos esto’”¹⁹.

16 Anne Ubersfeld, *ibid.*, p. 363.

17 *Ibid.*, p. 362-363.

18 Philippe Hamon, *Sur les notions de norme et de lisibilité en linguistique, Littérature*, n.º 14, 1974, p. 120.

19 Marie-Dominique Gineste et Jean-François Le Ny, *op. cit.*, p. 129.

Entonces, es un tipo de esquema mental almacenado en la memoria a término largo, que permite anticipar “lo que va a pasar” cuando estamos confrontados a una situación ya vivida. Por consiguiente, cuanto más un documento haga referencia a estos *déjà vu* o a esquemas ya almacenados por los estudiantes, más estos tendrán oportunidad de lograr la comprensión del documento.

No obstante, más allá del reconocimiento de estos *déjà vu* que van a favorecer la comprensión del significado, otros elementos van a permitirle al espectador-aprendiz la relación entre los diferentes signos presentes en una representación teatral, con el fin de lograr el proceso de construcción de sentido. Según Anne Ubersfeld:

La puesta en escena moderna²⁰ trabaja en lo discontinuo: fractura del espacio, dispersión heterogénea de objetos, heterogeneidad de signos producidos por el actor, separación de figuras-personajes. El espectador compensa este discontinuo con la construcción de microsistemas coherentes de unidades de sentido (isotopías) que frecuentemente no hacen un discurso organizado, sino constelaciones significativas²¹.

Este concepto de *discontinuo* es igualmente característico de la mayoría de discursos orales espontáneos: las dudas, las retomas, las vacilaciones o los cambios repentinos de tema son tantos aspectos a los cuales el receptor de un mensaje debe enfrentar para alcanzar el sentido preciso del discurso. Respecto a esto, señalamos que el discernimiento de las isotopías es esencial para poder crear, no solamente un vínculo, sino también una correspondencia entre los diferentes signos de un discurso y, así, favorecer la producción de sentido. Hénault, retomando la definición del semiótico Greimas, enuncia:

Por isotopía, entendemos un conjunto redundante de categorías semánticas que posibilita la lectura uniforme del relato, tal como resulta de lecturas parciales de enunciados y de la resolución de sus ambigüedades que está orientada por la búsqueda de la lectura única²².

20 Estas características de la escena moderna se aplican también a la escena contemporánea, pues comprendemos que el autor denomina *moderno* lo que no es clásico.

21 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II - L'école du spectateur*, Belin, París, 1996, p. 269.

22 Anne Henault, *Les enjeux de la sémiotique*, PUF, París, 2012, p. 61.

En consecuencia, es en parte gracias al discernimiento de isotopías que el sentido específico de un significante con muchos posibles significados sea designado. De esta forma, antes de verificar la comprensión, sería factible establecer una progresión en el aprendizaje de diferentes operaciones que constituye el intelecto, o la acción de comprender, pues entre la percepción de una secuencia sonora y/o visual y la comprensión del mensaje, el comprendedor realiza un conjunto de operaciones en diferentes niveles de tratamiento. En este proceso, varios análisis entran en juego²³: fonológica, lexical, sintáctica, semántica y pragmática, entre otros. Que consideremos este tratamiento de informaciones “de abajo hacia arriba” (un análisis hace referencia al siguiente) o de “arriba hacia abajo” (muchos análisis tienen lugar en el mismo momento) y la comprensión de isotopías de diferentes naturalezas favorecerá la entender cada nivel y, principalmente, la construcción de sentido.

Luego de esta primera perspectiva teórica que hemos desarrollado, y con el fin de verificar si un grupo de estudiantes francófonos de español comprenderían el contexto situacional de un fragmento de teatro filmado, realizamos una experimentación en la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès. La selección de una representación teatral se trata sobre *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (1936), realizado por la compañía Les Anachroniques en mayo del 2012. Efectivamente, esta compañía francesa busca impulsar la lengua y la cultura española y apunta a un público principalmente universitario; este grupo nació hace 30 años en el seno de la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès. Además, el poeta y dramaturgo García Lorca es uno de los autores españoles más conocidos y representados en Francia. Por esto, hemos escogido, para esta experiencia, un fragmento de 1 minuto y 49 segundos de esta obra²⁴ que constituía una unidad completa significativa, por supuesto en relación con el resto de la pieza, pero bastante independiente para poder ser comprendida aisladamente.

Nuestro *experimento* se desarrolló en el marco de una formación de preparación para el nivel A1 en español, es decir, que tuvo lugar en la clase de lenguas. Incluso si en los estudios en psicología cognitiva del

23 Jean Caron, *Précis de psycholinguistique*, PUF, París, 2008, p. 37.

24 Disponible en línea http://w3.uohprod.univ-tlse2.fr/UOHLangEnActes/la_obra.html

lenguaje el laboratorio de lenguas es frecuentemente utilizado, preferimos el salón de clase habitual para que los estudiantes se sientan cómodos. Este estudio exploratorio tuvo una duración de dos horas y fue realizada con 19 estudiantes del nivel A1 en curso de adquisición. Aunque para disponer del corpus más homogéneo posible se redujo el número de estudiantes (ya limitado) de 19, para nuestra experimentación tomamos 12 estudiantes francófonos. Por lo tanto, el grupo experimental (sobre el cual probamos la comprensión guiada) y el grupo de control (grupo que realiza una comprensión clásica y que nos permitió comparar los resultados) estaban formados por 6 estudiantes cada uno.

Es de esperarse que los estudiantes de una lengua extranjera comprendan más lo que son capaces de expresar. Es por esto que le solicitamos al grupo expresarse en su lengua materna, el francés. Esta elección les permitió a los estudiantes la comodidad y la fácil expresión de todo lo que habían entendido. De la misma manera, las instrucciones propuestas a los estudiantes estaban redactadas en francés para la exacta comprensión de lo solicitado.

Los *objetivos* de esta experimentación eran comprobar cuál era el grado de comprensión lograda por los estudiantes principiantes y saber qué tipo de preguntas/instrucciones favorecían más su comprensión. Así, nuestra hipótesis afirmaba que la comprensión guiada favorecía la capacidad de los estudiantes de español principiantes para entender un documento audiovisual, incluso auténtico, que, en principio puede ser juzgado como “muy difícil”.

La comprensión guiada, que se ejecutó a partir de grupos de preguntas orientadas hacia los diferentes signos portadores de sentido presentes en el fragmento, fue probada en el grupo experimental. Cada conjunto de preguntas correspondía a un elemento del contexto situacional (qué, quién, cuándo, dónde) y tenía por objetivo guiar a los estudiantes para que lograran comprender cada elemento una vez que sus respuestas habían sido llevadas a las preguntas. Por ejemplo, para comprender quién era uno de los personajes de la escena denominada “la Poncia”, preguntamos donde estaba situada ella en relación con otros personajes (signo proxémico), cuál tono utilizaban los otros personajes para hablar con ella (signo paralingüístico) o qué posición tenía este personaje cuando ella hablaba (signos kinésicos y gestuales). Por último, preguntamos cuál era el rol de este personaje y 5 de 6 estudiantes respondieron correctamente.

Para el grupo de control implementamos un visionado tradicional donde los estudiantes debían exponer hipótesis y luego responder preguntas de verificación de la comprensión con selección múltiple, falso/verdadero, preguntas abiertas. Por ejemplo, respecto al personaje “la Poncia”, después de algunas hipótesis expresadas por los estudiantes luego de varios visionados, les dimos tres opciones de respuesta y solamente dos estudiantes respondieron correctamente.

En efecto, incluso si la muestra era reducida (somos muy prudentes sobre la interpretación de resultados), el grupo experimental muestra resultados más concluyentes, aun si los dos grupos alcanzaron un nivel de comprensión muy loable. Comparando sus respuestas respecto al contexto situacional del fragmento, la diferencia entre los resultados de cada grupo no es profusamente significativa. De hecho, pudimos constatar que los estudiantes francófonos de español nivel A1 en curso de adquisición fueron capaces de entender el contexto situacional de este fragmento. Además, utilizar este extracto con estudiantes principiantes de español hubiera sido irrealizable si solo se tuviera el nivel lingüístico fuera tomado en cuenta.

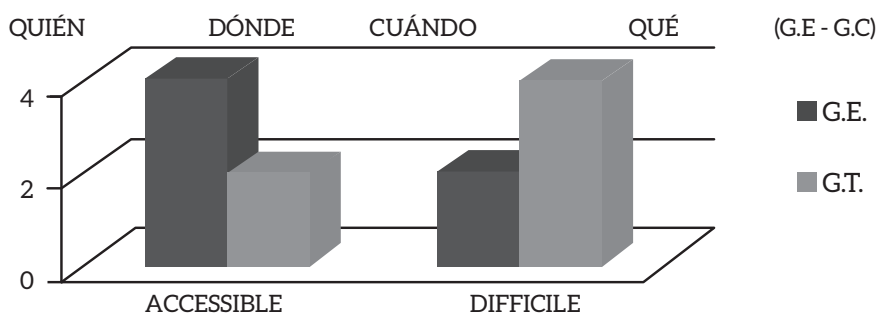


Figura 1. Respuestas correctas de dos grupos sobre el contexto situacional.

No obstante, analizando las respuestas de dos grupos, pudimos observar que el recorrido para lograr la comprensión no era el mismo. Para el grupo experimental (instrucciones en forma de preguntas guiadas), la construcción de sentido se hace directamente: sus respuestas no fueron modificadas a medida que respondían las preguntas. Para el grupo de control (instrucciones en forma de preguntas “tipos”), la construcción de sentido se hizo progresivamente y los estudiantes se devolvían a menudo para modificar sus respuestas. Aquello les daba un sentimiento de insatisfacción y/o duda que pudimos constatar durante

el análisis de un cuestionario completo justo después del experimento donde los estudiantes debían juzgar el grado de dificultad del documento, pero también expresar su sentimiento frente al material.

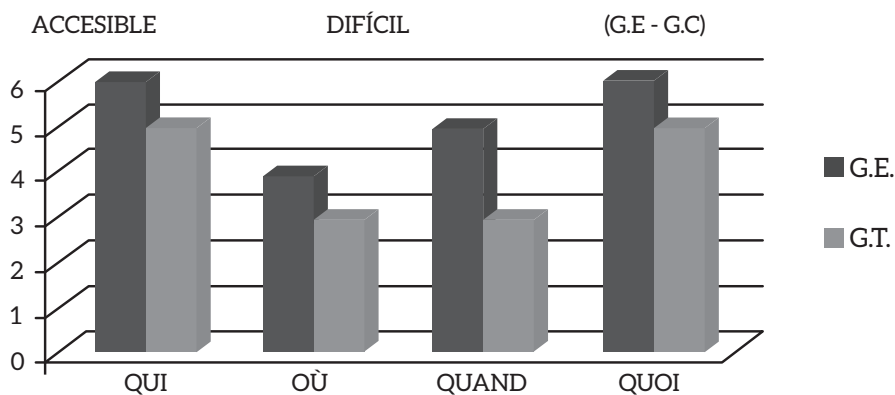


Figura 2. Grado de dificultad del documento según los dos grupos.

Algunas observaciones del grupo de control:

“Entendí ciertas partes, pero algunas eran confusas”. “La actividad era difícil pero lúdica”. “Aun no tengo el nivel para los documentos auténticos”.

Algunas observaciones del grupo experimental:

“Las preguntas nos llevaron a observar los detalles y entender mejor”.

“En general, era poco comprensible, lo fue más gracias a las preguntas que intenté entender la historia”.

“Las preguntas nos llevaron a reflexionar sobre cosas en las cuales no habríamos pensado y también deducir de forma lógica”.

Al analizar estas observaciones podemos afirmar que aquellos del grupo de control experimentaron una molestia cognitiva, debido, sin duda, a no haber identificado la gran mayoría de las palabras. En cambio, los estudiantes del grupo experimental, aunque conscientes de la “dificultad” del ejercicio pedagógico, lograron comprender la lógica de fragmento y experimentaron un sentimiento de conformidad con el documento. En otros términos, la comprensión guiada a partir de preguntas que

dirigían la atención de los estudiantes hacia los signos portadores de sentido más importantes no solamente favorece la comprensión global del contexto situacional del documento, sino también la impresión experimentada después del visionado. Una vez asimilada y automatizada por los estudiantes, este ejercicio de la comprensión orientada tendrá un efecto motivador para estos principiantes de español que disfrutaron el encuentro con documentos auténticos (muy estimulantes cognitivamente hablando) y no concebidos en principio para tal público.

Durante este ejercicio pudimos constatar que el encuentro entre la semiología teatral y la didáctica de lenguas, pasando por la semántica o la psicología cognitiva del lenguaje, permite profundizar un estado muy importante de la comprensión oral, aquella de la construcción de sentido. De hecho, el estudio de signos aporta una dimensión estética y multimodal, muy marcada en las representaciones teatrales, que favorece la práctica de la comprensión oral, como lo pudimos observar durante la realización de nuestra experiencia.

Además, someter a los estudiantes desde los primeros niveles de aprendizaje de una lengua extranjera con documentos auténticos, estéticos y multimodales permite integrar los signos (como los lingüísticos) propios de la lengua estudiada, en este caso, el español. Así comprobamos en clase que, a la hora de tomar la palabra, los estudiantes participantes del experimento utilizaban de más la gestualidad o adaptaban más el tono o el volumen a la situación de comunicación. Lo que quiere decir que la comprensión guiada a partir de documentos auténticos audiovisuales beneficia, no solamente la construcción de sentido, y así la comprensión, sino también la producción oral, en este último caso, por imitación.

Aún quedan por desarrollar estos trabajos en la vía de la interdisciplinariedad para profundizar la noción de “guía” en la construcción de sentido (etapa última del conjunto de operaciones de comprensión), a partir del análisis de signos y del uso de estrategias de comprensión. Deseamos proponer rápidamente un dispositivo de aprendizaje para mejorar el desempeño de la comprensión oral en español en los francófonos principiantes desde un material lingüístico y cultural auténtico como el de la representación teatral filmada.

BIBLIOGRAFÍA

- Aden, Joëlle. "Faire du théâtre en anglais: vers une prise en compte des compétences émotionnelles". *Les Cahiers pédagogiques*, n.º 464 (junio 2008): 38-39.
- Caron, Jean. *Précis de psycholinguistique*. París: PUF, 2008.
- De Man-De Vriendt, Marie-Josée. *Apprentissage d'une langue étrangère/seconde. Volume 1. Parcours et procédures de construction du sens*. Bruselas: De Boeck Université, 2000.
- Gineste, Marie-Dominique y Jean-François Le Ny. *Psychologie cognitive du langage : de la reconnaissance à la compréhension*. París: Dunod, 2005.
- Gremmo, Marie-José et Holec, Henri. "La compréhension orale: un processus et un comportement". *Le Français dans le Monde, Recherches et Applications* (numéro especial feb./marz 1990): 30.
- Hamon, Philippe. "Sur les notions de norme et de lisibilité en linguistique". *Littérature*, n.º 14 (1974): 120.
- Henault, Anne. *Les enjeux de la sémiotique*. París: PUF, 2012.
- Legendre, Renald. *Dictionnaire actuel de l'éducation*. Montreal: Guérin, 1993.
- Noizet, Georges. *De la perception à la compréhension du langage: contribution à un modèle psycholinguistique du locuteur*. Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, Université de Lille III, 1980.
- Saint-Martin, Fernande. *Le sens du langage visuel: Essai de sémantique visuelle psychanalytique*. Quebec: Presses Universitaires de Québec, 2007.
- Spanghero-Gaillard, Nathalie. *Comment l'être humain comprend? Quelques éléments de réflexion à partir de l'apprentissage d'une langue étrangère*. Mémoire HDR, Université Toulouse II-Le Mirail.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre II- L'école du spectateur*. París: Belin, 1996.
- . "Production et réception au théâtre". En P. Pavice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale. Voix et images de la scène*, 362-363. Lille: Presses Universitaires de Lille, 2007.

CUERPO CREATIVO: TEATRO Y COMPARSA EN LA ESCUELA

Raimundo Villalba Labrador

LLA-Créatis, Universidad de Toulouse, Toulouse, Francia

Nota: la segunda publicación de este artículo asume los consentimientos firmados para uso de imágenes de la primera versión.

La incomodidad

De lunes a viernes me levanto a las cinco de la mañana para organizarme y salir corriendo al colegio. Aunque intento ser ágil con mis rutinas mañaneras, casi siempre termino con los minutos contados para llegar a la institución. Laboro en una de las instituciones de la ciudad cuyo modelo educativo surgió en la segunda mitad del siglo XVIII como opción popular de enseñanza diferente a la escuela religiosa y privada que imperaba en su momento¹. A partir de esta iniciativa, el Gobierno y las congregaciones definieron el sistema metodológico para la enseñanza primaria por medio de leyes y políticas que regulaban su funcionamiento: maestros, horarios, reglamento, pedagogía, organización, comprobación, inspección y vigilancia², estamentos que aún están vigentes y regulan los cuerpos en la institución.

Inicié labores como docente de primaria hace 12 años y me adapté fácilmente a las condiciones laborales, a la tradición de la práctica docente

1 Amaya C. Rodríguez, *La constitucion de sujetos maestros en las tensiones escolares*, 2012.

2 H. Quinceno, *Crónicas históricas de la educación en Colombia*, Bogotá, Magisterio, 2003, p. 142.

y al sistema escolar. Supongo que esta facilidad de adaptación se debe a la costumbre de habitar este modelo de institución desde la infancia protegido por muros y rejas que nos apartan del exterior. Esta representación arquitectónica de escuela se diseñó siglos antes como un dispositivo de organización y distribución del espacio para el control de los cuerpos, un legado del sistema de enseñanza católico que salvaba el alma poniendo el cuerpo a su servicio, sometiendo sus sentidos al sistema de obediencia. De esta manera “se pasaba a un adentro, un lugar aparte de la sociedad”³.

Como docente habito esta caja —distribuida en cajitas más pequeñas— seis horas diarias durante cinco días a la semana. Aquí, tengo la función de contribuir en la formación de los niños de primaria, pero al final del día las piernas y la garganta duelen y desde el dolor, empecé a preguntarme por mi condición corporal como docente: ¿cuál era la causa de su presencia en mi cuerpo? y, verdaderamente, ¿era útil ese esfuerzo?

Aconteció, entonces, un estado de incomodidad por la manera como ejercía mi labor docente en la escuela; estaba contribuyendo a mantener relaciones sensibles tradicionales que denomino aquí *disciplinamiento del cuerpo*, es decir, las regulaciones a las que se somete el cuerpo para cumplir con el fin pedagógico. En el caso de los estudiantes, implica la disposición para permanecer largas horas sentados, en silencio y actitud de escucha para su aprendizaje⁴; en los docentes, la rutina de permanecer de pie con el poder y control del saber dispuesto en la mirada y la voz.

Esta manera de relacionarme en la escuela la aprendí desde niño cuando jugaba a la escuela con mis amigos del barrio. En el juego solía ubicarme frente a ellos (quienes se hallaban sentados en bancos, canecas y sillas) hablando y dibujando formas con tiza sobre la pared. Así, procedía a poner las tareas en los cuadernos viejos u hojas de papel para luego revisarlas y, entre las risas, simular un regaño. Cuando asumía el rol de docente imitaba la voz, la postura, los gestos y la mirada de mis maestras de primaria. Había aprendido que la concepción de disciplina y autoridad

3 *Ibid.*, p. 144.

4 Aquí no se desconoce que existan otras posibilidades de vivenciar el cuerpo en la escuela; sin embargo, el foco de la actividad escolar está direccionado a una experiencia de aprendizaje centrada en la razón que instala al cuerpo en el lugar del disciplinamiento.

eran parte de las herramientas de formación que se expresaban a través del cuerpo del docente para tener dominio del grupo.

Este tránsito por la escuela me ha permitido evidenciar la permanencia de un sistema educativo que disciplina el cuerpo del estudiante como la manera más eficaz de garantizar el aprendizaje racional. De esta forma, el logro de este sistema escolar se demuestra en la capacidad del estudiante para controlar y disponer su cuerpo, para prestar atención al discurso de los docentes evitando distracciones con estímulos externos que entorpezcan el proceso de lo que se entiende como aprendizaje. Y en el docente, en su habilidad para promover este disciplinamiento corporal en los estudiantes a través de su autodisciplinamiento, al tratar de modelar su voz y expresión corporal para controlar las condiciones de aprendizaje en el aula. El cuerpo del docente se convierte así en una herramienta que contribuye en este propósito pedagógico; un cuerpo que aprende, incorpora y reproduce estas prácticas en la escuela como rituales corporales,

la organización corporal se muestra desde la misma carne: en las posturas, la presencia, los gestos, el funcionamiento de los órganos. Se trata de la construcción de una forma de ser cuerpo, a partir de la repetición de sus usos ordenados⁵.

El currículo escolar colombiano privilegia el desarrollo y la adquisición de conocimientos, saberes y desempeños relacionados con la lectura, la escritura, las matemáticas, la historia, la geografía o las ciencias naturales, prestando menos atención a las asignaturas que favorecen la experiencia corporal. De esta manera, el currículo escolar contribuye al disciplinamiento somático en la escuela al asignar más horas de clases a las asignaturas que promueven el desarrollo de competencias conceptuales o racionales en el proceso de formación de un estudiante que a las asignaturas que comprenden la conciencia física o el movimiento; así, se condiciona el modo de vivir —o mejor, se reprime— el cuerpo en la escuela.

Al destinar más tiempo a las asignaturas conceptuales, abstractas y científicas para favorecer el desarrollo intelectual de los estudiantes con metodologías tradicionales de enseñanza se promueve una disciplina corporal que responde a la necesidad del proyecto pedagógico moderno. Por

5 N. L., Tarruella y L. B. Rodríguez, "La mirada en la organización corporal del/la docente", *Revista Pilquen*, sección Psicopedagogía, 2008, p. 2.

esta razón en el cuerpo, a mi modo de ver, recae la primera acción de poder que ejerce la escuela. Retomando las palabras de Michel Foucault: “nada es más material, más físico, más corporal que el ejercicio del poder”⁶.

La configuración del cuerpo no está exenta de tensiones. En tanto hay fuerzas en pugna en la producción del sujeto, el cuerpo es intervenido y moldeado en determinados sentidos. La relación entre cuerpo y sujeto está atravesada por el poder: las formas del mismo intentan cuerpos vinculadas a los “tipos” de sujetos que se privilegia en una sociedad. Por ello, más que una instancia en que las culturas inscriben sus lógicas, el cuerpo es un campo donde confluyen todas las fuerzas que se disputan el sentido social en un momento sociohistórico⁷.

En definitiva, el cuerpo en la escuela —no solo de los estudiantes sino también de los docentes— es objeto del dispositivo anatomopolítico escolar⁸ que diseñó una serie de condiciones, espacios, métodos, discursos, saberes, prácticas y normas para *educarlo* y normalizarlo, produciendo así órdenes corporales disciplinadas, modelos de comportamientos y relaciones sensibles homogeneizantes y rutinarias.

Cualquiera de los grandes pedagogos de entre los siglos XVII y XIX, que contribuyeron a configurar el discurso pedagógico moderno (Comenius, Rousseau, Lasalle, Pestalozzi, etc.), con enunciados, problemas y prioridades diferentes, coincidieron —en mayor o menor grado— en la necesidad de controlar y regular los cuerpos infantiles⁹.

Preguntarme por el dolor muscular en la zona de los gemelos y los trastornos de voz después de una jornada laboral me permitió reconocer y reflexionar en la manera como me estaba relacionando con los estudiantes en el espacio escolar, a través de una práctica disciplinar de los cuerpos para

6 M. Foucault, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid, Siglo XXI, 1992, p. 105.

7 Cabra, N. A. y M. A. Escobar, *El cuerpo en Colombia. Estado del arte y subjetividad*. Bogotá, IDEP, 2014, p. 54.

8 Foucault, *Vigilar y castigar*.

9 P. Scharagrodsky, *Gobernar es ejercitar. Fragmentos históricos de la educación física en Iberoamérica*. Argentina, Prometeo Libros, 2008, p. 13.

mantener una tradición y rutina de la enseñanza, así como la incidencia de esta relación en mi cuerpo. Ahora bien, si esta es la manera cotidiana y tradicional de vivenciar el cuerpo en la escuela para un propósito formativo, ¿cómo puedo transformar esta experiencia corporal en la escuela para proponer otra estética de vida y contribuir con los objetivos de la educación?

La reexistencia

Indagar por el dolor del cuerpo para reflexionar sobre la experiencia me conllevó a preguntarme por la justificación de su presencia: ¡tanto desgaste por tan poca satisfacción! En contraste con otros momentos y espacios de mi vida, el dolor físico por actividad era recompensado por el placer de la acción. Me dolían las piernas por hacer teatro y danza; las alteraciones en la voz eran producto de un exagerado trabajo vocal en un taller de teatro, y el cansancio, consecuencia de una jornada larga de creación.

Intuí, entonces, la necesidad de quebrar este esquema disciplinar de los cuerpos —que además de generar dolores físicos me estaba generando un dolor emocional con la escuela—, para provocar otra experiencia corporal, y el teatro ofrecía esa posibilidad inicial.

Hace 10 años promoví con los niños de primaria un montaje escénico infantil para un evento cultural. Era la excusa perfecta para afectar la vivencia cotidiana del cuerpo en la escuela. La creación gustó tanto en la comunidad escolar que desde ese momento me reconocieron como el docente de artes de primaria y se implementó la experiencia creativa del cuerpo en la asignatura de educación artística.

El movimiento se piensa entonces como una posibilidad vital, creativa, expresiva, que tiene el potencial de transformar y mejorar la vida de los seres humanos [...] Esta postura deriva del hecho de que la escuela se dedica a aquietar los cuerpos, en lugar de pensar en las potencialidades de su movimiento¹⁰.

Con esta puntada se dio inicio a un espacio escolar en donde los cuerpos del estudiante y el docente vivían otras posibilidades de movimiento y expresión

10 N. A. Cabra y M. A. Escobar, *El cuerpo en Colombia. estado del arte y subjetividad*. Bogotá, IDEP, 2014, p. 154.

consigo mismos y los otros. Ante los cuerpos genéricos de la clase regular, el estudiante en la clase de artes adquiriría un autorreconocimiento corporal que posibilitaba la creación escénica. Así, la estatura, el peso, el género, las habilidades, las emociones, las sensaciones, el tacto, las risas, el caos, el juego, hicieron parte de la nueva condición corporal que se vivía en la escuela; como refiere Mandoki¹¹, el cuerpo además de expresarse en su movimiento, también lo hace en su temperatura, olor, talla, humedad y textura.



Fotografía 1. Taller de teatro y objetos, 2012. Fotografía tomada del libro en francés.



Fotografía 2. Taller de teatro, 2012 Fotografía tomada del libro en francés.

11 K. Mandoki, *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II*, Ciudad de México, Siglo XXI, 2006, p. 31.

Lo que aconteció fue la confluencia de mi experiencia como artista de teatro callejero y popular con mi experiencia pedagógica como docente de primaria. Logré trasladar la experiencia festiva del teatro callejero de la ciudad a la escuela a través de la creación de comparsas¹² para modificar las prácticas corporales en la escuela y generar procesos comunitarios a través de la creación.

La comparsa representó una alteración de la estructura estereotipada de los cuerpos en la escuela. En su proceso de creación, producción y circulación la realidad y la imaginación perdían sus límites como un *acto profano* dentro del ambiente escolar: lo soñado se hizo carne; los estudiantes se despojaron del uniforme escolar para engalanarse con el vestuario colorido de diferentes formas y cortes; el cuerpo limpio se untó de maquillaje e incorporó accesorios para crear otras identidades; los útiles escolares fueron reemplazados por la utilería de los personajes o las estructuras plásticas de la obra; el silencio fue trastornado por la risa, la palabra, el llanto, el grito, la emoción real y teatral; se transitó de la condición sedentaria a la música, la burla, el juego, el movimiento y la actuación; la comparsa se desplazó del salón de clase y la escuela para andar por las calles de la ciudad.

El carnaval es la toma de la ciudad por la risa y la máscara. Una risa que no es un gesto de diversión, sino el más subversivo desafío a la seriedad del poder y su visión de la vida como tiempo del ahorro, la contención y la acumulación. Máscara, porque quiebra la estabilidad de la identidad individual potenciando la experiencia comunitaria¹³.

12 Una puesta en escena itinerante diseñada para la calle, de corta duración y que se presenta de forma repetitiva a lo largo del recorrido. En ella se integran varias disciplinas artísticas como el teatro, la danza, la música y las artes plásticas hiladas a través de una dramaturgia. Los personajes usualmente son interpretados por grupos de actores y bailarines que se identifican con un vestuario en común y en ocasiones proponen la permanente interacción con el público a partir de un elemento de juego. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2012, *La serpiente festiva. 17 años de comparsa bogotana*. Bogotá, Imprenta de Bogotá, 2012, p. 15.

13 J. Rodrizales, J. M. Chaves, A. P. Orozco Araújo, J. C. Goyes Narváez y G. Z. Zarama Vásquez, *Semiosis del carnaval*, Pasto, 2011, p. 13.



Fotografía 3. Comparsa: El pollo que nunca fue y la gallina que terminó al revés, 2010. Fotografía tomada del libro en francés.

La comparsa ha sido mi proyecto creativo más importante como docente de artes. El tiempo, los talleres, los aprendizajes, los descubrimientos, las interacciones y la energía representaban el quiebre de la escuela tradicional que conocía y había vivido. Ahora, la memoria evoca la fuerza del gesto creativo de los estudiantes y el goce de lo que vivieron, pues hicieron suyos el vestuario, el maquillaje, los personajes y movimientos, la música, la alegría y la narrativa. Una fiesta que nos congregó entre las anchas calles y las extravagantes estructuras de cemento y vidrio que se elevaban hacia los cielos. De esta manera, muchos niños conocieron la ciudad, pues se conectaron con la otra urbe que no conocían, la que solo veían en televisión y que en muchos aspectos era muy distinta a los espacios y calles de su localidad.



Fotografía 4. Comparsa, 2010. Fotografía tomada del libro en francés.

El teatro y la comparsa fueron el dispositivo que transformó la experiencia corporal en la escuela y la condición del docente al promover otras posibilidades y condiciones de existencia desde la experiencia estética. El proceso de creación favoreció otras maneras de circular por los espacios; surgieron otras variedades de intercambios sensibles y energéticos entre los estudiantes y docentes, otras experiencias corporales que rompían con la concepción disciplinar de los cuerpos y la rutina escolar.

La reproducción de la sociedad acontece en el cuerpo mismo, las fuerzas lo producen en su intención de controlar lo viviente. Y justo por eso, por esa relación corpórea del poder hacia los sujetos, el cuerpo mismo se constituye en un intenso bastión para la posibilidad de recrear la existencia, de devenir en modos impensados que afirmen la vida en contradicción perenne con sus limitantes¹⁴.

14 Cabra y Escobar, *op. cit.*, p. 56.

La vivencia del teatro popular y la comparsa en la escuela resignificó mi experiencia docente y la de los estudiantes al dar un sentido creativo a la condición corporal y a la dinámica escolar. Una experiencia de “reexistencia”, como la denomina Pabón¹⁵, en la posibilidad de transmutar la vivencia cotidiana del cuerpo docilizado al cuerpo creativo a través de la transmutación de los valores, permitiendo construir otras existencias, otros modos de vida y subjetivaciones en la escuela.

Como resultado de esta experiencia *construimos* una motivación más para enseñar y aprender en la escuela. Teníamos el compromiso de reunirnos en las tardes, después de la jornada escolar, para realizar los talleres; teníamos la disposición, las ganas, la energía para trabajar en comunidad en un proceso de creación anual que involucraba la comunidad escolar. Este era el nuevo espacio que asumía como docente y la oportunidad de vivenciarlo desde lo que amo hacer: *provocar la presencia creativa del cuerpo en la escena*. Había resignificado la experiencia corporal y posibilitado otra presencia: un cuerpo creador en diálogo con el movimiento, la música, el teatro y la creación; un cuerpo que se reconciliaba con la escuela.



Fotografía 5. Estructura plástica-teatral manejada por un estudiante. Comparsa, 2010. Fotografía tomada del libro en francés.

15 C. Pabón, “Construcciones de cuerpos”, en M. López Castaño, *Expresión y vida: prácticas en la diferencia*, Bogotá, Grupo de Derechos Humanos, ESAP Publicaciones, 2002, p. 69.

Una experiencia de creación escénica

Sin la creación en la escuela, pierdo el sentido de ella.

Por varios años construimos un sentido para habitar la escuela en las montañas del sur de la ciudad. Sabía que la formación y el desarrollo del ser humano no se reducen al proceso racional de las asignaturas básicas a las que suele darse importancia, sino que encontré en el teatro y la comparsa una experiencia corporal creativa que no solo podía transformar la rutina en la escuela, sino que también contribuía al desarrollo de procesos estéticos, cognitivos y ciudadanos en los estudiantes. Este fue el punto de encuentro entre la escuela y mi labor docente.



Fotografía 6. Estudiante zanquero, Comparsa, 2010. *Fotografía tomada del libro en francés.*

La educación artística, al permitirnos percibir, comprender y crear otros mundos en virtud de los cuales construimos el sentido y logramos la apropiación de la realidad, moviliza diversos conocimientos, medios y habilidades que son objeto de aprendizajes no solamente aplicables dentro del campo artístico. Dichos

aprendizajes pueden ampliar y enriquecer el significado de la experiencia de la realidad, tanto como la del conocer¹⁶.

Con estas intenciones, cada año convocábamos a estudiantes de diferentes grados a participar en el proceso de creación de comparsas con una finalidad pedagógica diferente al anterior, pero con el mismo objetivo artístico: facilitar la experiencia estética corporal. Un proceso de creación que se definía a partir de los intereses y necesidades personales y socioculturales de la comunidad escolar. El trabajo artístico-pedagógico, que iniciaba en marzo con la elaboración de la propuesta y finalizaba en octubre con la circulación y presentación de la comparsa contaba con una participación aproximada de 80 estudiantes.

A continuación, compartiré la experiencia de creación de la comparsa Universo-verso-diverso: el reino de las aves¹⁷, realizada en el 2011.

Para ese año, nuestro reto fue crear una experiencia artístico-pedagógica que permitiera en los estudiantes el reconocimiento de diferentes formas de ser, pensar, sentir y expresar de sus compañeros para construir y crear relaciones comunitarias con un objetivo en común, la comparsa. Esta se constituyó en la estrategia pedagógica para modificar las dificultades convivenciales de acoso escolar e intolerancia que se habían manifestado en la institución en los últimos años a partir del reconocimiento de que la población escolar habita en condiciones de vulnerabilidad, pobreza, maltrato, violencia simbólica, de género, racial, social, etc., como consecuencia del desplazamiento que han vivido sus familias en las últimas décadas.

La comparsa se organizó sobre la siguiente estructura narrativa creada por varios de los integrantes del grupo gestor de la comparsa:

Hace mucho tiempo, en el valle de los bosques, en Ciudad Bolívar¹⁸, llegaban grupos de aves migratorias de gran variedad de tamaños, formas, colores,

16 Ministerio de Educación Nacional, *Orientaciones pedagógicas para la educación artística en básica y media*, Bogotá, 2010, p. 20.

17 Comparsa ganadora de la convocatoria Fiesta de Niños y Niñas 2011: Concurso Desfile Metropolitano de Comparsas Infantiles, evento organizado por el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural (IDPC). Bogotá, Colombia.

18 Nombre de la localidad en donde se sitúa la Institución Educativa Distrital Compartir Recuerdo. Bogotá, Colombia.

hábitos y cantos para tomar un descanso en sus largos trayectos de viajes. A este paraíso llegó Don Coco-Pollo y sus dos secuaces, las Garras, quienes con patrañas y sarcasmos difundieron la discordia y el conflicto entre las aves creando una gran crisis en su reino. Entonces, las aves empezaron a notar que se veían diferentes, hablaban diferente, pensaban diferente y ninguna actuaba como la otra, así fueran de la misma especie. En consecuencia, convivir se hizo más complejo y dificultoso, así que, como un elogio a la dificultad, a través del canto, la música y la danza establecieron un pacto de amor y respeto por la diferencia. De esta manera, comprendieron que “en el otro estoy yo y en cada uno de ellos una parte de mí”, y que convivir es participar con el otro en la construcción de una sociedad más justa para todos, como si fuéramos plumas de una guacamaya, una especie cuya belleza está en su diversidad de colores¹⁹.

Los talleres artísticos pedagógicos que se realizaron a través del proyecto de la comparsa se propusieron como un espacio de convivencia y conocimiento del otro a través de la danza, la música y el teatro. De esta manera, se instauró un lugar para el diálogo de los cuerpos, las voces, los gestos, los sonidos y las acciones que implicaban el reconocimiento de la diferencia: reconocer que mi piel es blanca y la del otro amarilla o bellamente negra; que a ella le gusta bailar y a mí actuar; que él aprendió a percutir la tambora y ella a interpretar la zampoña, pero que todos construimos la base musical, escénica y narrativa de la comparsa.

Para poder reconocer la diferencia, los talleres se realizaron con la pauta de relaciones basadas en el respeto, siguiendo el enfoque de Estanislao Zuleta,

respeto significa tomar en serio el pensamiento del otro: discutir, debatir con él sin agredirlo, sin ofenderlo, sin intimidarlo, sin desacreditar su punto de vista, sin aprovechar los errores que cometa o los malos ejemplos que presente, tratando de saber qué grado de verdad tiene; pero al mismo tiempo significa defender el pensamiento propio sin caer en el pequeño pacto de respeto de nuestras diferencias. Muy a menudo creemos que discutir no es respeto; muy por el contrario, el verdadero respeto exige que nuestro punto de vista sea equivocado total o parcialmente, sea puesto en relación con el punto de vista del otro a través de la discusión²⁰.

19 Versión resumida del cuento original.

20 E. Zuleta, *La participación democrática y su relación con la educación*, 26 del noviembre de 2012.

A partir del planteamiento anterior se propusieron talleres que permitieron la construcción de los elementos narrativos, escénicos y plásticos de la comparsa con las ideas de los estudiantes. Así, se instauró un diálogo permanente desde la palabra, el sonido, la imagen y el gesto corporal para dar lugar a la discusión, la escucha y la concreción de acuerdos en beneficio de todos.



Fotografía 7. Taller de corporalidad y manejo de conflicto, 2011. Fotografía tomada del libro en francés.

Así mismo, en el proceso de creación se promovió la conciencia del cuerpo y el movimiento como estrategias para estar en contacto consigo mismos y con los otros al reconocer las diferencias físicas, de pensamiento y creación individuales en relación con los propósitos creativos colectivos. De esta manera, los talleres lúdicos, creativos y de aprendizaje promovieron la convivencia entre la diferencia, buscando integrar el trabajo individual (identificación de fortalezas y debilidades, limitaciones y posibilidades físicas de cada participante) y el trabajo en equipo (reconocimiento, comprensión e integración de las características propias de los otros) buscando tomar estas diferencias como recurso vital para alimentar y enriquecer la propuesta escénica.

En el proceso de formación y creación surgieron acuerdos y desacuerdos en las interacciones sensibles de los estudiantes que permitieron la

construcción creativa y colectiva de la comparsa como experiencia corporal. Además, en esta experiencia la corporeidad del docente no fue el centro creativo, sino que se descentró hacia las corporeidades de los estudiantes. Expresiones acompañadas de gestos, de “yo no quiero”, “no me gusta”, “¿por qué no hacemos esto?”, “esto sí nos gusta”, “y... si nos movemos así”, fueron intervenciones que sugirieron hacer nuevas búsquedas o definir elementos creativos.



Fotografía 8. Estudiantes en escena representando un grupo de aves de la comparsa, 2011. Fotografía tomada del libro en francés.

La exitosa experiencia de compartir con estudiantes *indisciplinados*²¹ permitió que ellos en la comparsa transformaran su energía en potencial creativo: una presencia corporal dinámica que se conectaba eficazmente con el público y estimulaba el desempeño de sus compañeros. En esta última acción, estos estudiantes sobresalieron por sus capacidades comunicativas y de promoción de los logros de sus compañeros, evidenciando la competencia de liderazgo que contribuía a los propósitos colectivos. En consecuencia,

21 Denominación utilizada en el contexto escolar para denotar a los estudiantes cuyo comportamiento transgrede la dinámica escolar.

estos estudiantes fueron reconocidos por sus demás compañeros por sus habilidades artísticas y no por sus problemas convivenciales, sin obviar los conflictos que se presentaron durante el proceso creativo.

Como experiencia pedagógica, logramos convivir, crear y trabajar en comunidad. Afianzamos nuestros lazos de afecto con el otro, lo que nos permitió reconocernos como una gran familia al descubrir otra manera de habitar la escuela y al relacionarnos desde una experiencia estética, creativa y corporal. La comparsa transmitió nuevos aires y sentidos para permanecer en la institución y reconocernos entre la diferencia bajo un mismo propósito: reconocer que cada persona tiene su propia vida, sus propias experiencias, su propio cuerpo y sus propias marcas y, aunque no somos iguales, compartimos los mismos derechos, deberes y oportunidades de participación. Este fue el potencial utilizado para la creación.



Fotografía 9. Comparsa: Universo-verso-diverso: el reino de las aves, 2011.
Fotografía tomada del libro en francés.



Fotografía 9. Comparsa: Universo-verso-diverso: el reino de las aves, 2011.
Fotografía tomada del libro en francés.

Para concluir

El teatro popular y la comparsa fueron las herramientas artísticas y pedagógicas que se implementaron en la escuela para incidir en la estructura tradicional y disciplinar de la experiencia corporal y las relaciones sensibles de la comunidad escolar al proponer una experiencia de ruptura con la cotidianidad y sus normas a través de una práctica creativa y festiva que respondió a las necesidades colectivas y personales. En consecuencia, la experiencia puso en evidencia el potencial creativo corporal de los estudiantes a través de la expresión corporal escénica. Así mismo, se propició el trabajo colectivo de los estudiantes y su motivación para permanecer en la institución. Además, se crearon ambientes de trabajo artístico y pedagógico en condiciones agradables y de participación democrática en la construcción de la obra y el trabajo en equipo. Así, se observó que la propuesta teatral popular en el entorno escolar contribuye en la formación ciudadana como ejercicio de participación colectiva y a la construcción de una comunidad en saludable convivencia. Finalmente, se desarrollaron procesos artístico-cognitivos en los educandos como la apreciación estética, el desarrollo sensible, la exploración corporal y la creatividad que contribuyen con los fines de la educación básica.

BIBLIOGRAFÍA

- Cabra, N. A. y M. A. Escobar. *El cuerpo en Colombia. Estado del arte y subjetividad*. Bogotá: IDEP, 2014.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prision*. Madrid: Siglo XXI, 1992.
- Instituto Distrital de Patrimonio Cultural. *La serpiente festiva. 17 años de comparsa Bogotana*. Bogotá: Imprenta de Bogotá, 2012.
- Mandoki, K. *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2006.
- Ministerio de Educación Nacional de Colombia. *Orientaciones pedagógicas para la educación artística en básica y media*. Bogotá, 2010.
- Pabón, C. "Construcciones de cuerpos". En M. López Castaño, *Expresión y vida: prácticas en la diferencia*, 36-79. Bogotá: Grupo de Derechos Humanos-ESAP Publicaciones, 2002.
- Quinceno, H. *Crónicas históricas de la educación en Colombia*. Bogotá: Cooperativa Editorial Magisterio, 2003.
- Rodríguez Amaya, C. *La constitución de sujetos maestros en las tensiones escolares*, 2012. <http://www.bdigital.unal.edu.co/8962/1/868093.2012.pdf>
- Rodrigales, J., J. M. Chaves, A. P. Orozco Araújo, J. C. Goyes Narváez y G. Z. Zarama Vásquez. *Semiosis del carnaval*. Pasto, 2011.
- Scharagrodsky, P. *Gobernar es ejercitar. Fragmentos históricos de la educación física en Iberoamérica*. Argentina: Prometeo Libros, 2008.
- Tarruella, N. L. y L. B. Rodríguez. "La mirada en la organización corporal del/la docente". *Revista Pilquen* (2008): 1-5.
- Zuleta, E. "La participación democrática y su relación con la educación". *Revista Latinoamericana Polis* n.º 2 (2002). <http://polis.revues.org/8064>

Teatro y congreso

TEATRO Y CONGRESO: HACIA UNA REFLEXIÓN SOBRE LA DIMENSIÓN EXPERIENCIAL DEL CONGRESO COMO EVENTO

*Monique Martínez, Bruno Péran, Gilles Jacinto,
Cédric Ait-ALi, Rémy Besson, Lucie Aussel, Laurent Morillon
LLA-Créatis, Universidad de Toulouse, Toulouse, Francia*

Introducción

El teatro es el género artístico que, en el siglo XX, ha experimentado más metamorfosis. El cine, con la fuerza de su reproductibilidad técnica, se convirtió en un arte masivo, aquel de la grande ilusión. Así, el séptimo arte usurpó las funciones que la forma dramática se había atribuido desde hace siglos: aquella de ser, a la vez, entretenimiento de las mayorías y el “espejo” del mundo. Igualmente, el teatro, que entró a competir con los medios, no ha cesado de revitalizarse; inventó nuevas formas, deconstruyó lo verosímil y reivindicó su particularidad: ser el arte de la copresencia. Además, el teatro se orientó hacia otros públicos y otras esferas, se diversificó proponiéndose como una herramienta didáctica, terapéutica, psicoanalítica al servicio de problemáticas sociales específicas; se salió de las tablas, del lugar encerrado del escenario para encontrar su lugar en los hospitales, las empresas, las aulas de clases... Ni siquiera el sector de los eventos no escapa a este

fenómeno y se interesa cada vez más por las posibles convergencias con el teatro, principalmente a través de la escenografía. Entre las posibles formas de encuentros profesionales o promocionales (salones, simposios, coloquios, encuentros, etc.), el congreso médico nos interesa en este texto en su triple función: espacio de formación (continua), de socialización y, por supuesto, de promoción (el modelo económico de la organización de congresos se basa, la mayoría del tiempo, en la presencia y la participación financiera de las empresas del respectivo sector de actividad).

Nuestra perspectiva interdisciplinaria, nacida a partir de una investigación en asociación¹ con la empresa Europa Organisation², especialista en la organización de congresos —principalmente médicos—, atraviesa las artes de la escena, la intermedialidad, las ciencias de la educación, de “la información y de la comunicación y fija como objetivo *reinventar el medio del congreso*”. En el marco de este artículo, nuestra hipótesis inicial es

-
- 1 Entre las formas de colaboración posibles entre universidades y empresas, el dispositivo del Laboratorio Común parece la herramienta más eficaz para matricular en el tiempo un modelo mixto de producción de saberes, generando a la vez avances epistemológicos para la estructura pública y la innovación para la empresa privada (nota de junio del 2016 de la plataforma Futuris de la Association Nationale Recherche Technologie (ANRT), “Miradas cruzadas sobre la investigación asociada”, <http://www.anrt.asso.fr/fr/futuris/pdf/rapport-rcrp.pdf>, consultada el 29 del marzo de 2017).
 - 2 Europa Organisation es un *professional organizer* (PCO) u organizador profesional de congresos, es decir, una sociedad cuya misión es el acompañamiento de sociedades académicas, instituciones, organizaciones profesionales, líderes de opinión, etc., en la implementación de sus congresos. Europa Organisation es miembro de International Association of Professional Congress Organizer (I'APCO), cuyos estrictos criterios de afiliación definen los estándares cualitativos del campo. Igualmente, la empresa hace parte de la International Congress & Convention Association (ICCA), que reúne a los principales especialistas en el área de la organización, el transporte y la logística de eventos internacionales.

que las herramientas del teatro pueden “informar” el medio del congreso³ desde varios niveles, darle una forma significativa mientras le confiere una dimensión experimental que corresponde al horizonte de espera del público “posmoderno” y que estimula la interactividad de los participantes. Esta noción de lo experimental, desarrollada en *marketing*, nos parece doblemente interesante para ser explorada en este artículo. Incluso en el

-
- 3 El congreso es un evento plurifuncional que se despliega hacia diferentes públicos y actividades. Por eso se trata de un medio en el sentido que los investigadores, que trabajan a partir de teorías de la intermedialidad, le dan a este término. De hecho, el congreso relaciona al menos cuatro elementos complementarios: un espacio, una duración, unos individuos y un soporte. Así, Éric Méchoulan explica en el primer número de la revista *Intermédialités* (2003) que los medios son menos una tecnología particular que algo que “permite los intercambios en una cierta comunidad, a la vez como un dispositivo sensible (piedra, pergamino, papel, pantalla catódica son soportes mediáticos), como un entorno en el cual los intercambios tienen lugar” (p. 19). Tal perspectiva lleva a pensar en una forma de proximidad, incluso en superposiciones y confusiones entre diferentes objetos de estudio. Este enfoque pone menos acceso a los aspectos técnicos (incluso tecnicistas), que en lo que vincula a los individuos (lo que establece algo en común), lo que dispone las condiciones del vivir en comunidad. El evento, que reúne en un lugar fijo y durante un tiempo dado individuos compartiendo diferentes contenidos inscritos en apoyos mediáticos, es un medio de comunicación. Los intercambios que se desarrollan fuera de estos momentos (*hall*, corredor, etc.) pueden igualmente ser entendidos así. Grupos efímeros se constituyen frecuentemente y por algunos minutos alrededor de soportes mediáticos (tabletas, portátiles, tazas de café), a los que llamamos “objetos intermediarios” (Cf. Dominique Vinck, “De l’objet intermédiaire à l’objet frontière: vers la prise en compte du travail d’équipement”, *Revue d’anthropologie des connaissances*, n.º 1 (2009). En resumen, el congreso, como evento, también es un medio de comunicación (este reúne una o varias comunidades en un centro de convenciones durante muchos días). Esta perspectiva permite pensar lo que se juega en la articulación entre estos diferentes estratos mediáticos y lleva a proponer modificaciones que son menos intramediáticas que intermediáticas. De hecho, estos micromedias que constituyen el “*média* congreso”, son todo menos heréticas. Sin parar, hay tránsitos (usos, prácticas, normas, códigos) del evento fuera de este, del nivel micro al macro.

contexto académico⁴, el congreso puede ser asimilado con un producto que sea “vendido” por el servicio público o privado. Su *prosécogénie*⁵ será entonces esencial para atraer participantes. En segundo lugar, lo experiencial ha sido esencialmente probado a través de un tipo de consumo cultural, considerado hedónico. De hecho, este designa “las facetas del comportamiento del consumidor que se refieren a los aspectos multisensoriales, emocionales e imaginarios de la experiencia con los productos”⁶. La noción de experiencia es central en la empresa socia de nuestro estudio (Europa Organisation) en la medida en que constituye el ADN mismo de un grupo deseoso de “reunir para progresar”. El valor agregado del congreso (con respecto a los medios numéricos o impresos) mantiene, desde luego, la relación presencial en un espacio-tiempo determinado, pero también la experiencia compartida por una comunidad determinada. En este sentido, las herramientas tradicionalmente usadas en los diferentes enfoques del teatro aplicado son, quizás, para repensar a la luz de un concepto más amplio como el de dispositivo, que nos permite valorizar la dimensión pragmática e interactiva de la “escena” del congreso.

Europa Organisation, congreso y teatro

Los congresos de cardiología de intervención producidos por Europa Organisation muestran bien este valor agregado del congreso como evento. El congreso EuroPCR, verdadera cita anual para esta comunidad médica,

4 No nos quedaremos en las especificidades del congreso o los coloquios académicos, cuyo formato y códigos todavía son mayoritariamente tradicionales. Los resultados de Labcom nos permitirán transferir las experimentaciones y los modelos estabilizados en la mediación del saber en el ámbito institucional de la investigación.

5 Este concepto de *prosécogénie* nos interesa en este escrito, puesto que es una noción de *marketing* que describe todo el arsenal de mecanismos de atención en juego en una competición entre los bienes culturales (cf. Emmanuel Kessous, Kevin Mellet, Moustafa Zouinar, “L’Économie de l’attention. Entre protection des ressources cognitives et extraction de la valeur”, *Sociologie du travail*, vol. 52, n.º 3 (2010).

6 Cf. Holbrook M. B. y Hirschman E. C., “The experiential aspects of consumption: Consumer fantasies, feelings and fun”, *Journal of Consumer Research*, 9 (septiembre 1982): 132-140.

reúne cada año en el Palais de Congrès (centro de convenciones) de París a cerca de 12.000 personas, entre ellas más de 8.000 médicos, pero también técnicos, enfermeras, representantes de la industria médica, miembros de la organización, etc.

Este congreso tiene lugar durante cuatro jornadas y se compone de una multitud de sesiones que ocurren simultáneamente en diferentes salas, con diferentes temáticas que cubren el conjunto de la especialidad y permiten a los cardiólogos de intervención informarse, formarse, cultivar su red de contactos profesional, etc. De hecho, como lo evocamos, tres principales funciones parecen ser otorgadas a este evento: una función de formación, ya que el congreso es reconocido por European Board for Accreditation in Cardiology (EBAC) y permite a los cardiólogos completar sus obligaciones de educación (Continuing Medical Education [CME])⁷; una función de socialización, ya que el congreso ofrece las condiciones materiales para que la comunidad se reúna físicamente en un espacio-tiempo determinado; y una función de promoción que se concretiza en una presencia que evidencia el papel económico mayor que desempeñan las industrias en la implementación del congreso.

Si el congreso constituye un conjunto coherente, un evento en sí, circunscrito en el espacio y en el tiempo, este significa de todos modos un “ecosistema” muy rico y variado, que sea a nivel del perfil de participantes que recibe (pluralidad de oficios representados, dimensión internacional, diversidad de expectativas, heterogeneidad de niveles de experiencia de cada quien, etc.), espacios de vida que mantiene, o incluso, situaciones de comunicación que propone o permite⁸.

7 Organizada todos los años y varias veces por año, la formación propuesta por PCR puede, de hecho, ser considerada “educación periódica”, una forma de educación continuada en el sentido que “supone que los individuos tengan acceso a programas y a dispositivos de educación posterior a la edad escolar y a la formación inicial” y que “esta formación contiene un aspecto cíclico periódico y sistemático”, cf. Forquin, Jean-Claude, “L’idée d’éducation permanente et son expression internationale depuis les années 1960”, *Savoirs* n.º 3 (2004): 9-44.

8 Paralelamente al componente presencial, Europa desarrolla una política numérica que completa la oferta de congresos y crea un vínculo a lo largo del año con la comunidad cardiológica.

Cuando abordamos el objeto “congreso” con las herramientas del teatro —como puesta en escena del saber, de la transmisión del saber, pero igualmente de la comunidad de profesionales interesados—, la noción de escenografía puede aparecer como fundamental. En su obra *Petit traité de scénographie* (*Pequeño tratado de escenografía*), Marcel Freydefont ofrece una definición del concepto, tomando en cuenta esencialmente la espacialización: “el objeto de la escenografía es construir el lugar necesario y propicio para la representación de una acción. Su medio es el formato del espacio y del tiempo”¹⁰.

Aplicado al congreso, el concepto de escenografía, al menos en esta acepción de base, puede ser ilustrativo en diferentes niveles, ya que, al interior de este “espacio-tiempo” del congreso, coexisten otros espacios-tiempos para los cuales es necesario interrogar la disposición:

- de las sesiones, en sus especificidades y sus variedades,
- de los espacios intermedios (pasillos, *hall*, espacios de convivialidad, etc.),
- en fin, de los que abarcan el edificio.

Aquí nos vamos a interesar en el espacio-tiempo de la sesión, ya que este último puede ser identificado como una “unidad de base” (que podemos o no, en función de la situación, subdividir en otras unidades, y que se inscribe en una relación con las otras sesiones pensadas por los organizadores y/o creadas por los participantes), que determina el ritmo (*rythme*) del congreso y alrededor de la cual se articula el recorrido de cada cardiólogo durante la duración del evento.

Las sesiones están caracterizadas por diferentes elementos: una temática, unos invitados, una duración, un desarrollo, un lugar, un modo de comunicación, etc. Aquí, nuestro objetivo no es describir las diferentes

9 Este interés por la escenografía es relativamente reciente con la creación de un nuevo oficio preparado al interior de formaciones que se ha multiplicado en todos lados. En 1996 se creó la Unión de Escenógrafos que registra las competencias específicas de estos profesionales.

10 Marcel Freydefont, *Petit Traité de Scénographie, Représentation de lieu/ Lieu de représentation*, coll. Les carnets de la Maison de la Culture de Loire-Atlantique n.º 10, Joca seria, 2007, p. 23.

sesiones ni elaborar una tipología detallada. Por eso, distinguimos entre dos tipos de sesiones en función de su organización espacial. Las primeras pueden ser clasificadas como “clásicas”, las cuales responden a un plan de sala estándar transmitido por los equipos técnicos para las implantaciones. En estas sesiones, el espacio se organiza en subespacios: el espacio de las presentaciones y el espacio desde donde estas presentaciones son escuchadas. El vocabulario suministrado por el teatro para describir estos espacios se impone, aunque solo sea por la analogía entre la relación frontal que estructura sus disposiciones y las separa, tradicionalmente, como la escena y la sala. La división entre oradores y auditores es clara y existe entre estos una separación, una “fosa”. La “escena” es a menudo colocada sobre una estrada y se compone de una “escenografía”: una pantalla central sobre la cual las presentaciones visuales son proyectadas, un atril situado “en el corazón” o en la izquierda del escenario, y una amplia mesa a la derecha o a la izquierda, en donde se instalan los moderadores de la sesión. La pantalla, el atril y la mesa son materializaciones físicas de una escena claramente delimitada y ocurre, incluso, que este último también sea el objeto de una luz específica, más o menos lograda según las posibilidades técnicas determinadas. Además, el sonido proveniente de la escena es amplificado, ya que el orador y los moderadores son equipados de micrófonos. Ante este escenario, encontramos frecuentemente el espacio de la sala situado un poco más abajo que el escenario y organizado de manera muy clásica con varias hileras de sillas, instaladas sobre el único nivel o incluso en forma de gradas.

Así, en las sesiones clásicas la organización espacial se caracteriza por una fuerte distinción entre un escenario y una sala, entre un espacio dedicado al discurso y un espacio dedicado a la escucha. Los marcadores de esta frontera entre el escenario y la sala funcionan como símbolos de una relación de poder, de una forma de verticalidad jerárquica en la relación del orador —aquel “que sabe”— y los participantes —aquellos “que ignoran”—. Por supuesto, la intervención del público está autorizada durante tiempos muy definidos, principalmente después de las presentaciones, pero parece que la organización espacial reserva prioritariamente la iniciativa de la palabra —y así un protagonismo real— al escenario. La organización del tiempo de la sesión es, en cuanto a esta, muy precisa, programada minuciosamente, integrando momentos de presentación y de preguntas para los participantes.



Fotografías 1 y 2. Sesiones “clásicas” EuroPCR 2014. *Archivo personal.*

En el congreso EuroPCR, los espacios de las sesiones corresponden —lo constatamos— a escenografías tradicionales, basadas en la observación en la que la división escenario/sala, la relación de frontalidad y la “pasividad” de los participantes remite al origen del teatro (*theaomai* significa “observar, contemplar” y *teatron*, lugar desde donde se observa) y, en efecto divide el espacio del público y el escenario. En este espacio, el acento es puesto sobre la imagen (proyectada) y sobre el texto (la voz amplificadora) más que sobre el cuerpo, a menudo disimulado detrás de los elementos escénicos y cuyos movimientos son raros. Si este tipo de sesión es un modelo, algunas variaciones pueden ser expresadas en función del tipo de la “dramaturgia” utilizada (muchas intervenciones sucesivas alrededor de un tema, un *live* emitido y comentado en su cronología, una serie, etc.) y en función de la manera en la cual los oradores toman la sesión: la *performance* del “actor” a partir de este modelo puede contribuir a desplazar los usos de una escenografía reproducida idénticamente.

Actualmente, este tipo de sesión clásica es el modelo más desarrollado al interior del congreso. Sin embargo, existen otros formatos —los podríamos calificar de innovadores— que buscan modificar las modalidades de la comunicación, con el fin de dar una dimensión participativa en el desarrollo del evento y, de esta manera, invitando a los participantes a desempeñar un rol más activo. Tomemos como ejemplo las sesiones Sharing Centre tal como fueron organizadas durante la edición 2014 de EuroPCR. He aquí en el programa de las sesiones:

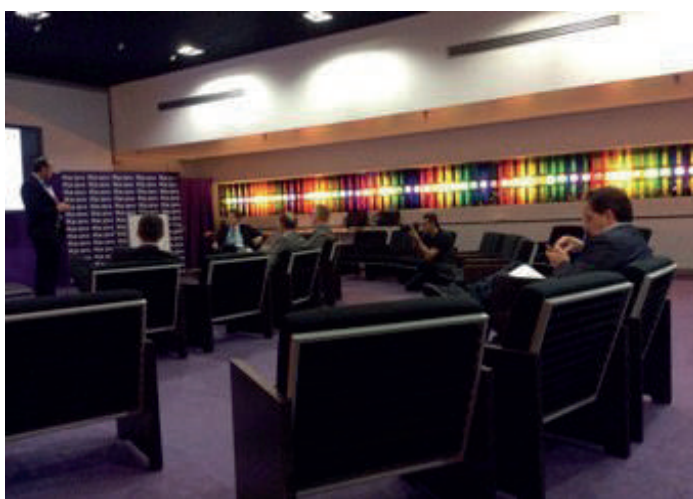
An intimate, warm lounge with a relaxed atmosphere, dedicated to the open sharing of ideas. Together with Jean Marco, a team of facilitators will build the discussion around your questions, guiding the dialogue between peers until you get clear answers on your daily practice needs. Take note that the discussion will start on time, and will end... when your questions end!

Si las nociones de *sharing*, de ideas compartidas, de discusiones entre pares ya marcan una voluntad de modificar las modalidades de comunicación en el trabajo de la sesión, notamos que los organizadores del congreso sugieren el vínculo entre el tipo de relación respaldada, que podríamos calificar de horizontal, y el espacio que permitirá a esta relación

de instaurarse (intimidad, atmósfera relajada, etc.). En la distribución del espacio de estas sesiones constatamos además la eliminación de la frontera escenario/sala y la desaparición de algunos marcadores del espacio del discurso: ya no hay estrado, el orador no está fijado detrás de su atril, pero puede desplazarse al interior de la sala, no hay un trabajo específico en la iluminación del escenario... Incluso si algunos signos de la frontalidad aún perduran (por ejemplo, todas las sillas de la sala orientadas de la misma manera recrean el espacio dual que es la esencia misma de la teatralidad), el escenario y la sala casi se confunden y constatamos una desaparición de la división entre espacio del discurso y espacio de la escucha, que implica, por lo tanto, una atenuación del fenómeno de la relación de fuerza espacializada. En estos espacios, el cuerpo del orador es invitado al desplazamiento y dialoga de forma más eficaz con el texto y la imagen, aportando a la *performance* de la formación de herramientas kinestésicas complementarias de los enfoques visuales y auditivos.

Además, como fueron descritas en el programa, estas sesiones se basan igualmente en una relación diferente con el tiempo de las sesiones clásicas, ya que estas dejan a los participantes la responsabilidad de terminar la sesión en función de sus propias expectativas y necesidades. Así mismo, estos espacios incitan al uso de la palabra de los participantes, invitados a ser más activos, a ser actores de una representación en la que tienen claramente un rol que desempeñar. De esta forma, el escenario de la sesión, si ha sido cuidadosamente preparado, es más libre y menos medido con antelación, como lo muestra el programa del congreso: las intervenciones no son temporizadas minuciosamente y el orador puede, por ejemplo, empezar con necesidades expresadas por los participantes. El “rol” del orador, desplazado, implica una facultad de improvisación que el modelo espacial y temporal de la sesión clásica implica en menor medida.

Es también con el objetivo de favorecer los intercambios horizontales más que los verticales, los conocimientos compartidos más que la transmisión unilateral de un saber antes elaborado, la participación de los asistentes más que su pasividad, etc., que el LabCom RiMeC propuso un nuevo tipo de sesión experimental durante la edición del 2015 de EuroPCR que deconstruye también en ese caso los parámetros habituales de la comunicación.



Fotografías 3 y 4. Sharing Centre, EuroPCR 2014. Archivo personal.

Durante esta sesión, dos tipos de espacios habían sido dispuestos para corresponder mejor al desarrollo de la formación. Esta sesión conocida como “en tres momentos” disponía de una primera fase de recolección de expectativas y una tercera fase de balance de resultados durante la cual el uso de la palabra de los participantes estaba en el centro de los intercambios. Gracias a las observaciones de los usos en los congresos anteriores, constatamos que los intercambios libres entre participantes y los oradores se producen fuera del espacio-tiempo de la sesión, en espacios informales o no formales¹¹, con grupos de personas en lo que denominamos como “subespacios de comunicación interpersonal”, alrededor de objetos intermediarios (hoja de papel, taza de café, celular, etc.). Así, un primer espacio fue pensado y dispuesto de tal forma que facilitara el uso de la palabra por la “sala”. Este espacio planeaba la repartición de los participantes en grupos pequeños, alrededor de un café, con el fin de crear una atmósfera amigable, propicia para el uso de la palabra. En cuanto al momento 2 de la sesión, este fue un tiempo de presentación de los oradores, durante el cual el uso de la palabra por el público no era una prioridad. Así, nos encontramos en un espacio que retoma los códigos de las sesiones llamadas “clásicas”, es decir, caracterizadas por una formalidad muy marcada escenario/sala.

11 Varios autores (Abraham Pain, “Place de l’éducation informelle dans l’action éducative”, en *Formation continue et développement des organisations*, vol. 81 (1989): 65-72, y Denis Poizat, *L’éducation non formelle*, París, Editions L’Harmattan, 2003) han elaborado una distinción entre lo formal, lo informal y lo no formal. Es difícil —incluso poco identificado— poner una frontera entre estas tres dimensiones, puesto que se trata más de un *continuum*, de entrelazamiento de las tres realidades. De forma resumida podemos decir que el aspecto formal es el que se acerca a la forma escolar (por analogía, en el caso del congreso se trataría de las sesiones organizadas). Lo no formal se apartaría de lo formal, pero es organizado. En cuanto a lo no formal, este reagrupa actividades organizadas y estructuradas que se desarrollan fuera del marco formal y que no obligan en nada al aprendiz —aquí el participante— a inscribirse de manera regular. En conclusión, lo informal no está ni estructurado, ni organizado y tiene a menudo un carácter no intencional de parte del aprendiz. Esto es todo lo que ocurre en el “baño” ambiental en el cual los participantes se inscriben a lo largo del congreso.



Fotografía 5 y 6. Sesiones en tres momentos, EuroPCR 2015. *Archivo personal.*

Si las sesiones animan la vida del congreso, estas no son suficientes para resumir la globalidad del congreso como evento. Los momentos previos, después de las sesiones, entre estas, durante los momentos de alimentación, de descanso, etc., hacen parte integral del congreso que se vive también antes, después de la sesión y durante los momentos de alimentación y de descanso: durante los momentos no formales e informales. Estos momentos pueden estar pensados por la organización y este último prepara los espacios para recibir (espacio de alimentación, salones, etc.), pero estos momentos pueden también ser el efecto de la apropiación del congreso por sus participantes, y ocupar espacios poco planeados o inesperados (corredores, *hall*, etc.). La reflexión sobre la espacialización y, ampliamente, sobre la escenografía del congreso puede ser aumentada en el conjunto de este espacio, sometido a una arquitectura específica (en este caso, la arquitectura del Palais de Congrès de París), pero acondicionado por el organizador: los salones existentes son en sí modulables (por ejemplo, divisiones móviles que permitan convertir una sala en dos), pero otros espacios pueden también ser enteramente contruidos.

La noción de escenografía, tal como se desarrolla actualmente, no hace referencia simplemente al espacio. Esta abarca la “escritura del escenario”, según la fórmula de Bruno Tackels¹², en la que se trata de escribir la escena plásticamente, gráficamente, de organizarla, pero más allá del inmueble¹³. Así, la escenografía integra todos los elementos del espectáculo, susceptibles de participar en la creación dramática y, es precisamente por esta extensión, que la arquitectura, la museología, las artes plásticas (hablamos de escenografía de la exposición) y desde hace poco, el campo de los eventos (hablamos de “escenografía de los eventos”) se han apropiado de este concepto. La bibliografía utilizada por las disciplinas exteriores a los estudios teatrales no está centrada aún en las especificidades del traslado de

12 Bruno Tackels, *Fragments d'un théâtre amoureux*, Besanzón, Les Solitaires intempestifs, 2001.

13 Cf. Claire Lahuerta, “La scénographie d'exposition: l'espace de l'art entre mise en scène et mise en œuvre”, *L'œuvre en scène ou ce que l'œuvre d'art doit à la scénographie, Figures de l'art, Revue d'études esthétiques*, n.º 18 (2009).

los parámetros teatrales para estos espacios diferentes¹⁴. Ahora bien, como lo afirma Claire Lahuerta, “los sistemas de la escenografía contemporánea, cualquiera sea su campo de aplicación (teatro, exposiciones, urbanismo), participan en la permanente reactivación de la modelización de estos conceptos (espacio/tiempo) con todas las problemáticas que esta comporta”¹⁵.

Es así que el congreso en su complejidad¹⁶ (desde un punto de vista macro/medio o micro) es susceptible de ser pensado desde la sucesión posible de escenografías diferenciadas. Cualesquiera que sean los observadores o los participantes, basados en la movilidad o la participación, pueden integrar sonidos, iluminación, circulación, recorridos, juegos de escenificación y de puesta en escena diferentes, según la escala espacial contemplada, el momento previsto o los recorridos seleccionados por los participantes (la individualidad quizás puede ser trabajada). El espacio-tiempo entero puede ser escenografiado con sus características específicas y sus apoyos, no solamente en sí, pero también con interacción con el resto de las actividades programadas. Por el momento, nos parece que estas son las actividades relacionadas con la industria, objeto de una escenografía más sistemática, principalmente durante la visita del espacio de exposición, que ocupa un lugar central en el interior de centro de convenciones donde se lleva a cabo el evento. Este espacio, que principalmente identifica la función de la promoción señalada, se distribuye en una multitud de *stands* que selecciona cada una de las industrias presentes para preparar el espacio y, a veces, para escenificarlo. De esta forma, la estrategia *marketing* de estas empresas ha integrado para la organización de los puestos las potencialidades escenográficas, cuyas demás actividades no se han dominado suficientemente.

14 Los especialistas del arte plástico han recurrido esencialmente a las obras de los estudios teatrales para pensar la escenografía, principalmente aquellas de Patrice Pavis, *L'analyse des spectacles et La mise en scène contemporaine*.

15 Claire Lahuerta, *op. cit.*, p. 15.

16 Según Robin Fortin, la complejidad (que viene del vocablo latino *complexus* que significa “lo que está tejido junto”) puede ser tratada según tres principios: el recursivo, el dialógico y el holográfico (véase Robin Fortin, *Comprenez complexité: introduction à La Méthode d'Edgar Morin*, Presses Université Laval, 2005). Contemplar el congreso como un sistema complejo permite llevar una mirada no reductora, inclusiva y multireferencial.



La industria tiene en cuenta la función de socialización y prevé para esto espacios destinados a crear otros subespacios de comunicación interpersonal

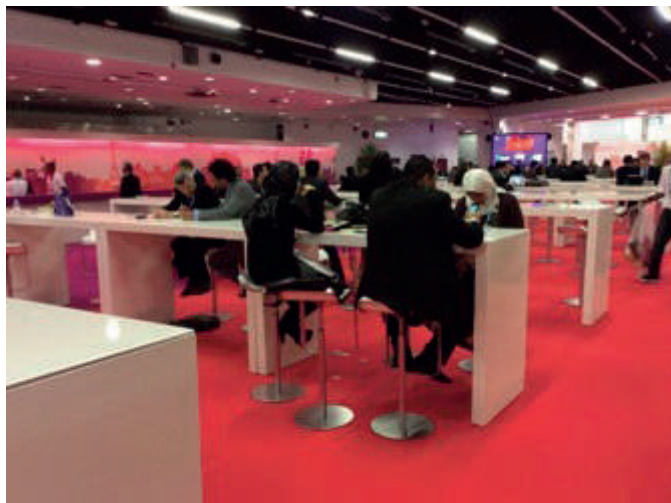


Fotografías 7, 8 y 9. El *stand* de la industria como espacio de creación.
Archivo personal.



Fotografías 10 y 11. Adecuar el espacio, poner en escena para promover.
 Archivo personal.

Si las industrias parecen haber tenido en cuenta la dimensión escenográfica y experiencial en la instalación de *stands* en el espacio de exposición, esto continúa siendo del orden de lo inconcebible para algunos espacios considerados informales o no formales (o no identificados), cercanos a los espacios de las sesiones, por ejemplo, los espacios destinados a la alimentación.



Fotografía 12. Lunch area, EuroPCR 2014. *Archivo personal.*

De manera general, parece que la organización del congreso dedica una particular atención a la organización de los espacios destinados a las actividades colectivas, pero no considera los tiempos en donde el individuo se centra en sí para descansar, para trabajar, etc. Estos espacios, que de hecho son integrados en la dinámica del evento, son relativamente poco numerosos y poco pensados en términos escenográficos.

Según Marcel Freydefond¹⁷, desde 1669, año del origen de la escenografía, la importancia otorgada a la temporalidad ha aumentado considerablemente, haciendo pasar de una escenografía del espacio a una escenografía del tiempo. El tiempo del congreso, del mismo modo que el tiempo teatral, puede/debe tener en cuenta la doble temporalidad de los participantes: el tiempo de desarrollo del evento y el tiempo individual de cada asistente,

17 Luc Boucris, Jean-François Dusigne y Romain Fohr (ed.), *Scénographie, 40 ans de création*, París, L'entretemps, 2010.

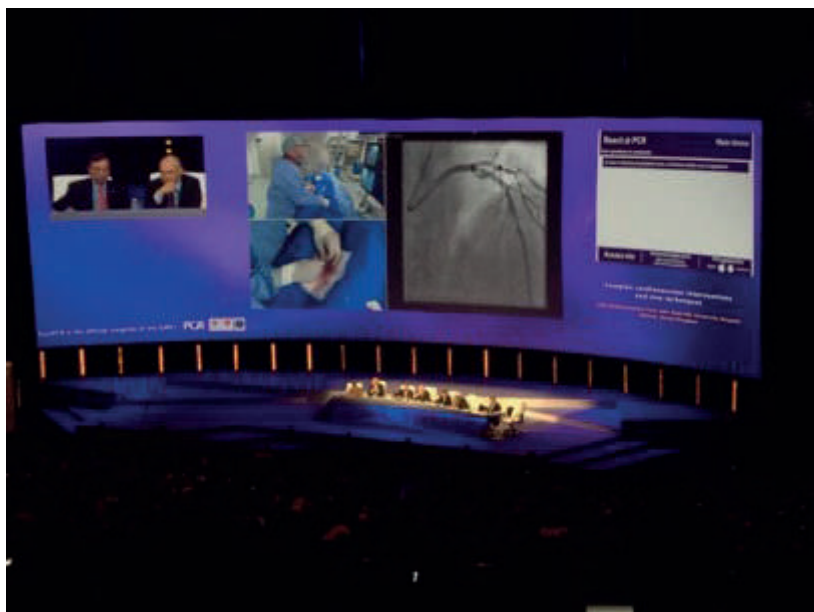
así como es importante en un trabajo dramaturgico pensar adecuadamente en la articulación entre el tiempo real y el de la ficción. En esta relación, las nociones de ritmo y de tempo tendrán una importancia capital: la organización general del evento deberá considerar el vínculo entre las diferentes secuencias, los intermedios y las pausas. Esta organización del tiempo del congreso puede ser contemplada en diferentes niveles:

- En el nivel de la sesión: cada una funciona como una representación con una entrada, actos sucesivos (presentaciones) y una salida;
- en el nivel de la jornada de congreso: se trata de observar cómo diferentes temporalidades se encuentran en presencia y a veces en conflicto. Los tiempos impuestos por el organizador, los momentos colectivos que alternan con los momentos individuales, los tiempos de formación que se entremezclan con los momentos de socialización, etc.;
- en el nivel de la totalidad del congreso (3 o 4 días): en el momento del congreso se agregan los tiempos de lo real. Para hilar la analogía con el teatro, el congreso funcionaría como un festival con el sonido in y el sonido off;
- y, por último, antes y después del congreso, un momento que precede y sigue el congreso y que podría escapar de la organización del evento, pero que, gracias a las herramientas informáticas, es el objeto de una acción.

Si la escenografía está focalizada desde el origen sobre un espacio-tiempo concreto para contar una historia, las búsquedas actuales, a la luz de las revoluciones tecnológicas y de teorías contemporáneas sobre la individualización del arte se interrogan sobre la dinamización del “espacio escenográfico, cómo abrir el espacio interior cerrado de una escenografía a un espacio exterior infinito”¹⁸. La escenografía multiplica con las herramientas informáticas su capacidad para crear los espacios virtuales en el espacio real de lo presencial.

18 Michel Corvin y Frank Ancel, *Autour de Jacques Polieri, Scénographie et technologie*, París, Bibliothèque Nationale de France, 2004.

Así, en el centro de los eventos de Europa, los *lives* (proyecciones de operaciones en directo durante el congreso) son una proeza tecnológica y permiten trasladar un espacio médico (el *cath lab*¹⁹), localizado al otro lado del mundo, al interior del congreso. Este otro espacio entra en el congreso, pero los participantes en sí son invitados a viajar fuera del congreso, asistiendo ellos mismos a una intervención que tiene lugar en otro espacio. Si se conduce la reflexión (y quizás, si se generaliza), podemos preguntarnos sobre la tensión entre el extraño espacio del congreso *versus* el espacio familiar para el público (el *cath lab*²⁰).



Fotografía 13. *Live*: Operación en directo desde el Hospital John Radcliffe, Oxford, Reino Unido, retransmitido en el Main Arena, EuroPCR 2016. Archivo personal.

19 El *cath lab* o sala de cateterismo cardíaco es el espacio en el cual se desarrolla el acto médico en el caso de la cardiología de intervención.

20 Los *lives* son objeto de un trabajo específico. Cf. Claudia Polledri, “Retransmission et congrès: étude intermédiaire de la session LIVE”, rapport de recherche, 2016.

Así, la apuesta por una perspectiva intermedia de la escenografía está en el centro de las problemáticas actuales. ¿Cómo la escenografía integra estas nuevas posibilidades? ¿Cómo jugar con la plasticidad de la materia informática? Como el teatro integra las nuevas tecnologías (pantallas, proyecciones holográficas, modelización 3D, etc.) para abrir nuevas potencialidades en la escritura del escenario, podemos considerar que la escenografía del evento también se apropia de estas herramientas para renovar la manera en que habita su espacio-tiempo, en función de objetivos que le sean atribuidos. Desde un punto de vista prospectivo, y en un proceso de arte e innovación, podríamos imaginar un dispositivo metamorfoseable que se autorrecrea, por ejemplo, por sensores corporales de movimiento, muros táctiles más allá de las pantallas, por los teclados. Emparejarlos con la circulación en un espacio que envuelva —para reflexionar con la noción de “caparazón” que el hábitat vuelve a poner de moda—, creando un espacio híbrido, poético, suscitando por la interacción, el despertar de sentimientos y la apropiación de los dispositivos en una construcción del conocimiento. Esta noción de caparazón serviría para trabajar en el entorno del *sharing center*, con el objetivo de crear una atmósfera propicia para los cruces amigables entre participantes. Igualmente, sería interesante reflexionar sobre las “burbujas” individuales, que serían microespacios donde los asistentes podrían escapar de la masa y volverse a centrar en sí mismos, en sus ocupaciones profesionales (revisar los correos electrónicos, cargar el teléfono para llamar a su mujer, etc.).

Por su preocupación por el tiempo y así, de lo humano, la escenografía del congreso constituye un dispositivo capaz de activar una experiencia para vivir, que toma forma en los diferentes momentos de asistencia, de participación o de intercambio. Sin embargo, nos parece que el concepto, equilibrado por el marco espacio-temporal, es insuficiente para la pluralidad de los elementos materiales e inmateriales que configuran el congreso, sus distribuciones y la apropiación del evento. Nos parece que la noción de dispositivo, que tiene su origen del concepto de escenario, puede ser convocado eficazmente para favorecer la dimensión experiencial inherente al congreso.

Congreso, dispositivo y experiencia

Para trabajar en los diferentes aspectos de lo que podríamos llamar la puesta en escena del congreso y de comprobar su impacto sobre la vivencia de los asistentes, proponemos reactivar el concepto de dispositivo.

Según la definición de Michel Foucault²¹, el dispositivo es, en efecto, una red de medios heterogéneos dispuestos de tal manera para producir, en un espacio-tiempo determinado, efectos de sentido en el receptor. Si tomamos su definición canónica actual, el dispositivo es considerado la “red” que es posible trazar entre los diferentes elementos de un conjunto resueltamente heterogéneo, que consta de discursos, instituciones, disposiciones arquitecturales, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas: en fin, dichos, como no dichos²². El dispositivo está constituido de tres niveles articulados y sobrepuestos: (1) el nivel geométrico o técnico (la disposición de elementos organizados en el espacio para la ficción), (2) el nivel pragmático o escópico (la interacción de varios actantes bajo la mirada del espectador), (3) el nivel simbólico (valores semánticos y axiológicos asociados en la organización espacial).

Así, el congreso EuroPCR podría ser definido como un dispositivo comercial (Europa) que estructura un tema —la cardiología de intervención— con una institución (el comité científico), discursos científicos y mediáticos colectivos e individuales (celular, etc.), distribuciones espaciales y temporales organizadas (in) o libres (off), colectivas e individuales, imágenes fijas y móviles (videos, afiches), estructuras privadas (laboratorios y empresas), reglamentos, consideraciones éticas. En fin, lo visible, lo vivido, aunque también de lo implícito y de lo no dicho.

Lo que nos han mostrado las investigaciones de los especialistas, que desde los campos del arte se han ocupado de la cuestión, es que irremediablemente el dispositivo está marcado por el sello de la variabilidad, en la medida en que es en el cruce entre la distribución de los signos y su

21 Michel Foucault, “Le jeu de Michel Foucault”, en *Dits et écrits*, t. II, París, Gallimard, 1994 (1977), pp. 298-329. 22. *Ibid.*, pp. 298-329.

22 *Ibid.*, pp. 298-329.

percepción que se funda la significación del objeto artístico. Como lo afirma Philippe Ortel²³, quien define este punto intermedio como uno de los parámetros claves del funcionamiento de estas representaciones “un dispositivo es una matriz de potenciales interacciones, o más sencillo aún, una matriz interaccional”. Esta definición aclara la forma en la que el participante del congreso se apropia de lo que el congreso le ofrece, especialmente, porque el modelo artístico, como lo acabamos de ver, puede alimentar el formato de las diferentes sesiones de los cursos de EuroPCR y así, reúne los procesos de recepción de la obra de arte pensados desde las artes de la escena.

En otras palabras, lo que permite que el dispositivo exista es el usuario²⁴. El organizador inicia, propone, dispone, pero el dispositivo no es activado cuando está habitado por el usuario, cuando se lo apropia. Solo queriendo aplicar las herramientas del teatro y, principalmente la escenografía, habría un riesgo de “espectacularización” del congreso. No obstante, el congreso no es un espectáculo teatral. Su objetivo no es divertir ni interrogar; su objetivo es educar/socializar/promocionar. La dimensión pragmática del congreso debe, entonces, entrar en coherencia con la dimensión simbólica que es conducida a través de los formatos: la toma de riesgo de una actividad profesional de alto valor agregado para el ser humano (la reparación del corazón), la representación colectiva de competencias requeridas (avanzados, identificados, evaluados), el rol social ligado al oficio (valorizado, incluso enaltecido, los marcadores de género en una profesión tradicionalmente definida por lo masculino

23 Philippe Ortel, *Discours, image, dispositif, Penser la représentation 2*, París, L'Harmattan, Champ Visuel, 2008, p. 6.

24 En el marco más general de la reflexión sobre el congreso es evidente que una de las dificultades para reinventar el *média* del congreso reside en la necesidad de no trabajar fuera de contexto y fuera del espacio. Sin embargo, de la misma forma, el congreso debe ser pensado prospectivamente en el marco de una innovación de ruptura, en función, desde luego, de un público y de otros públicos objetivos, de los cuales cada uno puede prestarse a un cierto tipo de implementación de las sesiones. En otros términos, construir un congreso para jóvenes en formación no implica las mismas imposiciones que para personas de la tercera edad, incluso si la finalidad es la misma. Los usuarios del dispositivo condicionan el nivel pragmático del dispositivo congreso, pero no pueden limitar la creatividad y la innovación.

(muchas enfermeras, pocos cirujanos), etc. Este nivel axiológico del macrodispositivo²⁵ deber ser tomado en cuenta en un proceso científico que tiene por objetivo deconstruir los diferentes parámetros para apreciar el margen de creatividad y de eficiencia para una máxima aceptabilidad. Entonces, habría un riesgo de “tensivité”²⁶ (según el concepto de Philippe Ortel) de la relación entre los diferentes niveles, relación que se presenta como una nueva función intermedia en el dispositivo. Cada uno de los tres niveles, puesto que juegan los unos con los otros, puede generar conflictos que los oponen y cambiar totalmente los valores que este tipo de congreso supone que difunde.

Entonces, podemos considerar el establecimiento de una jerarquía en las innovaciones producidas, en la medida que, según la escala en la que ubiquemos el despliegue del dispositivo (macro, meso, micro), la aceptabilidad de parte de los usuarios puede ser diferenciada. Es probable que los espacios informales dejarán más lugar a la distribución de elementos “fuera del marco”, mientras que el macro dispositivo, tal y como es mostrado y vendido, deba corresponder a un horizonte de expectativa profesional, social y personal, definido antes. Y si nos arriesgamos a pensar que cuanto más el macrodispositivo sea codificado y expuesto según las normas visibles por los usuarios, más la capacidad de poner en práctica las sesiones llamadas alternativas será posible. Es quizás en la fricción entre lo inclusivo y lo particular que se juega la posibilidad misma de la deconstrucción de los dispositivos tradicionales y para volverlos aceptables y habitables.

25 El concepto de macrodispositivo puede entenderse desde una dimensión de “grandeza” (véase Emmanuel Belin, *Une sociologie des espaces potentiels: logique dispositif et expérience ordinaire*, De Boeck Supérieur, 2001, p. 89). Desde este ángulo, la grandeza del dispositivo se entiende en función de la multiplicidad de dispositivos que se organizan en su interior. También puede ser definido como un dispositivo incluyente, instituyendo una estrategia global (véase Cornelius Castoriadis, *L'imaginaire: la création dans le domaine social historique. Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe II*, 1986, pp. 272-295).

26 Philippe Ortel llama *tensivité* de la relación que se presenta como una nueva función intermedia en el dispositivo. Cada uno de los tres niveles, puesto que juegan los unos con los otros, son capaces de generar conflictos que los oponen.

LA “CONGRÉTURGIE”: PENSAR EL CONGRESO COMO ESCENA. EL EJEMPLO DE EUROPCR 2016

*Monique Martínez, Benoit Descombe, Bruno Péran, Gilles Jacinto, Camille Mayer
LLA-Créatis, Universidad de Toulouse, Toulouse, Francia*

Introducción

Los trabajos de investigación del Laboratorio Común RiMeC abren la investigación sobre un objeto de investigación singular como el congreso, apoyándose principalmente en las búsquedas en el dominio de las artes. El artículo anterior de esta obra¹ ha permitido destacar las analogías que podían ser establecidas entre el teatro y el congreso, abriendo así un campo de investigación alrededor del concepto de “teatro aplicado al congreso”. Este segundo texto amplía y profundiza las reflexiones anteriores, ya que describirá, comprenderá y analizará el régimen dramático específico que el congreso pone en acción, apoyándonos en un trabajo de observación llevado a cabo en un congreso en particular: EuroPCR.

Este congreso, coproducido y organizado por la empresa Europa Organisation, reúne cada año en el Palais des Congres de París (centro de convenciones) cerca de 12.000 profesionales del área de la cardiología de intervención. Durante cuatro días, médicos, enfermeras, técnicos, pero también representantes de la industria médica y miembros de la organización dan forma a un ecosistema complejo, donde múltiples medios proliferan y se

1 “Teatro y congreso: hacia una reflexión sobre la dimensión experiencial”.

articulan entre ellos. Estos medios, de naturalezas diferentes, contribuyen a desarrollar tres funciones principales que pueden estar asignadas a un congreso: una función de formación, una función de socialización y una función de promoción.

Contemplado en su conjunto, el congreso constituye una representación, una puesta en escena, una transmisión o el intercambio de conocimientos (o de su co-construcción efectiva, según los casos), de hecho, esto apunta a informar y formar, gracias a una programación densa de cursos propuestos bajo diferentes formatos. En este sentido, el congreso ilustra y confiere una nueva estética de valores ligados al ritual de la formación con sus típicos dispositivos, sus organizaciones sociales, sus funciones jerárquicas, etc. Por su recurrencia, el congreso constituye igualmente una puesta en escena de un evento, una cita que agrupa una comunidad profesional determinada. Esta última construye su identidad y proyecta, mediante este evento, una imagen de sí misma (de sus valores, de sus costumbres, de sus organizaciones sociales, etc.). Esta puesta en escena es trabajada, pensada y construida antes del evento por los organizadores, pero se encuentra completada por los mismos participantes que, por sus usos, elecciones, proposiciones, formas de habitar los espacios-tiempos, lo actualizan y, de una cierta manera, coescribe la dramaturgia del congreso, la “congrèturgie”.

El concepto de *congrèturgie*, del cual hemos hablado aquí, nos parece operante pues permite, en un primer momento, comprender, por un trabajo de escritura analítica e interpretativa, lo que hace y representa el congreso para, en un segundo momento, afinarlo, precisar, corregir, incluso, reorientar la escritura (por un proceso de observación, deconstrucción descriptiva, análisis y evaluación). Esta perspectiva de la dramaturgia del congreso puede ser adoptada durante el proceso de preparación del evento durante este mismo, o entre dos eventos, pues, en ningún caso, no solo se trata de un simple trabajo de evaluación *a posteriori*. Si la empresa organizadora del congreso desea mantenerse en un enfoque de innovación permanente (oxímoron muy a la moda en nuestra sociedad), puede entonces dotarse de una “congrèturge”, de una dramaturgia aplicada al congreso. Al igual que la dramaturgia tiene una función transitoria, la *congrèturgie* puede observar, analizar, interpretar, incluso reescribir los dispositivos existentes, pero para ello debe mantener una posición de exterioridad. Este no tiene la función de director de escena (organizadores de congresos) ni de la de los actores (los oradores), pero ocupa una tercera posición, a la vez vinculada y fuera de este, que puede aclarar y/o

orientar las elecciones realizadas en términos de dramaturgia. “El dramaturgo no es aquel que escoge, pero el ‘que aclara las selecciones’ —aquel del contratista de la representación, del intérprete o del escenógrafo, etc.—, visibilizando las redes de coherencia al interior de la elección²”. Si el congreso constituye una escena en sí, acepta en su interior una multitud de escenas autónomas, formales o no formales, propuestas por la institución o improvisadas por los usuarios y así despliega una pluralidad de dramaturgias. Para abordar y definir el concepto de *congrèturgie*, conviene entonces contemplar la dramaturgia del congreso en sí misma, considerando que esta se encuentra enriquecida de otras dramaturgias que la componen. Una *congrèturgie* en forma de “dramaturgias nido”, en cierta medida, es lo que nos proponemos analizar en este texto.

El congreso a nivel macro: una *congrèturgie* para formar y para dar cuerpo a una comunidad profesional

En el caso de EuroPCR, la *congrèturgie* se presenta y se asume como participativa: desde la recepción del programa (¡cuya versión en papel reagrupa por lo menos 256 páginas!), los participantes son invitados a ser actores de su experiencia, aunque por lo menos, seleccionando las sesiones a las cuales van a asistir en función de sus necesidades (identificados o no por los organizadores, y a los cuales el congreso responderá o no, total o parcialmente). La puesta en escena del congreso en su conjunto constituye así una metaconducta de conductas de los participantes, estrategias estas que debe tomar en cuenta en sus interacciones, mezclas, fricciones, etc. Para decirlo simplemente, el congreso no puede ser el espacio en el que las intencionalidades de cada quien permanecen yuxtapuestas. La puesta en escena general induce las selecciones, sugiere deseos, cambia comportamientos: se trata de “estructurar el campo de una eventual acción de otros”³, para retomar la expresión de Michel Foucault,

2 M. Boudier, A. Carre, S. Diaz y B. Metai-Chastanier, *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, París, L'Harmattan, 2014, p. 19.

3 Retomamos la definición de Muriel Plana en el artículo “Perception, réception, compréhension, création : ce que seul le théâtre peut faire au spectateur” (“Percepción, recepción, comprensión, creación: lo que solo el teatro puede hacer en el espectador”), publicado en el libro M. Martínez Thomas, *Le théâtre appliqué: enjeux épistémologiques et études de cas*, Francia, Lansman Editeur, 2017.

dejándoles márgenes de elecciones y de liberarse en este espacio. Esto se trata de trazar caminos para los usos, de escenarizar, mientras deja una cierta margen de desviación y de adhesión de los participantes: cada uno de ellos, por el uso particular que hará del congreso, completa la representación, la dramaturgia y la figura. Si la puesta en escena global del congreso no es neutra, con todo, esta permanece relativamente estable y uniforme: cantidades de consolas escenográficas no varían o poco lo hacen, lo que produce un efecto de coherencia al conjunto. No obstante, la puesta de escena excluye juegos sobre la plasticidad de formas que podrían estructurar de forma más fina la construcción del evento, incluso contemplar experiencias diferentes para los participantes, aplicando, por ejemplo, los aportes de la “escenografía del evento” o en la idea del “ambiente inclusivo”.

Contemplar el congreso bajo el prisma del modelo teatral (en todo caso, de un cierto modelo teatral en el que el teatro no es una práctica uniforme estandarizada) es, en primer lugar, contemplarlo, a la vez como un ritual codificado y como un espectáculo. Pero es también repensar esta doble puesta en escena —de la formación y de la comunidad— a partir de herramientas de producción y de análisis del teatro, con el propósito de contribuir a mejorar el evento en función de sus propios objetivos: formar/informar, socializar, promover. De hecho, gracias al aporte de las artes de la escena, cuyo valor agregado en relación a otros tipo de producción desea principalmente la copresencia (de la misma manera que el congreso en lo presencial debe completar la disponibilidad de la información sobre otros soportes mediáticos), podemos trabajar en la puesta del diálogo efectiva del texto (el curso), de la imagen (las pantallas y sus diferentes usos) y del cuerpo (los participantes y de los oradores)⁴ en una *performance*, articulando los aspectos visuales y auditivos de una comunicación con su parte kinestésica. Así, la parte de teatralidad del congreso puede ser completada por una parte performativa efectiva: producir cualquier cosa, lograr comportamientos en la cotidianidad de los especialistas, a partir de una experiencia compartida.

La analogía entre teatro y congreso se revela pertinente si se piensa en una de las especificidades del género teatral que reside en la conexión de las

4 M. Foucault, “Le Sujet et le pouvoir”, en *Dits et écrits*, París, Gallimard, 1982, p. 1056.

cuatro funciones de producción, cada una asumida por una o varias personas que pueden contribuir con varias de estas funciones: el actor (en el caso del congreso, aquel que produce el curso anticipadamente y/o en directo), el director (el organizador del congreso, a veces su escenógrafo también), el actor (el participante que elabora el texto) y el espectador (el participante en el congreso, más o menos concreta y físicamente implicado en la *performance*, pero siempre coautor de la totalidad del evento). En el ideal, en el teatro como en el congreso, esta relación debe ser efectiva, dialógica e igualitaria: si el director prima sobre los otros coproductores, la representación puede convertirse en la estetización vacía del contenido o la espectacularización excesiva; si el autor domina, existe el riesgo de poner de lado la dimensión pragmática de la formación; si el actor sobresale puede producir los efectos inversos de lo que desea, deformando el contenido, convirtiéndolo su *performance* en la “estrella” y excluyendo a los participantes; en fin, si el espectador domina, los objetivos de la representación pueden ser olvidados en beneficio de una cierta complacencia o demagogia y en detrimento de los objetivos de la representación. En cada caso, un equilibrio complejo debe construirse entre estas cuatro funciones, encarnadas por diferentes actores, los cuales deben ser tenidos en cuenta.

Si la totalidad del congreso constituye una escenificación de la transmisión del saber y de la comunidad profesional de la cardiología de intervención, cada sesión reúne al interior de este conjunto una actualización de esta visión de grupo, pero también una puesta en escena de un contenido de un curso en particular: cada vez que el dispositivo establecido se articula y dialoga aproximada y específicamente con los contenidos y los objetivos de cada sesión. Pero, desde Josette Féral, podemos plantear que la teatralidad no pertenece en propiedad al teatro y puede ser comprobado en escena como fuera de esta, incluso en las situaciones de la vida social. En relación con el congreso, podemos observar la teatralidad de las sesiones, pero igualmente aquella de las intersecciones o incluso aquella de los diferentes interespacios equipados en el edificio. La teatralidad es igualmente lo que sucede cuando una intención de teatro, de espectáculo se afirma de inmediato: saber que algo que va a comenzar es teatro, ya es del orden de lo teatral. Así, los diferentes marcadores especiales que reciben al participante sirven para señalar su entrada en este espacio-tiempo específico, así como los marcadores inscritos en cada una de las salas del evento

indican que un cierto ritual va a ocurrir. Estos marcadores son claramente de tipo espacial, pero son legibles igualmente en el ritmo (la duración) y en el cuerpo (y sus movimientos en el espacio). Por el contrario, puede no haber ninguna intención de teatralidad de la parte de los individuos y que quede la mirada puesta por otro individuo en una escena, en una situación cotidiana de la vida social, que fabrica la teatralidad de esta misma situación. De este modo, la teatralidad no es más la propietaria o la característica de cualquier cosa (como una sesión del congreso), sino un proceso que implica la perspectiva: es esta mirada puesta en la cosa que crea este otro espacio, esta alteridad (alteridad de los sujetos y del espacio funcional). Esta alteridad puede ser creada por aquel que actúa (el conferencista de la sesión) o aquel que observa (el participante).

La teatralidad del congreso es entonces difícilmente reductible, sin duda porque es necesaria. Si se desea suprimirla, esta es a veces reforzada si se admite, como acabamos de hacerlo, que la teatralidad es también una construcción de aquel que observa. La teatralidad es del orden de lo transicional, del umbral, del tránsito, del marco, de la definición de otro espacio, de un desfase frente a lo real o al contexto. Así, la teatralidad no escapa a las sesiones “innovadoras” que, sin embargo, quieren escapar del ritual de la sesión “clásica”. Se trata de ubicar la tensión entre los dos polos: entre el teatro y la *performance*, entre teatralidad y performatividad, para valorar la relación entre los actores-performadores que pueden ser los conferencistas y los participantes que componen el público, con el objetivo de valorizar la dimensión experiencial del congreso ante su dimensión simplemente espectacular. La experiencia no anula la espectacularización, pero entra en un juego de tensión con esta. Esta articulación entre el teatro y la *performance* es la condición para continuar dedicando narraciones (ritos, contenidos de cursos, *habitus*, prácticas), personajes (funciones simbólicas), identificaciones posibles. Se trata de poner al espectador bajo tensión en la acción, de interesarlo por la participación y la observación. La performatividad refleja igualmente un cierto pragmatismo, una voluntad de llevar la representación a la acción, al hecho.

En el nivel macro, en el conjunto del congreso EuroPCR constituye de esta forma un cuerpo complejo, relativamente cerrado (se entra, se sale de un edificio que reúne todos sus espacios, a diferencia de un festival en donde los desplazamientos de un lugar a otro se hacen a través del espacio público). No se trata de proponer aquí una analogía corporal antropomórfica, sino

de pensar el dispositivo global del congreso como la unión de diferentes elementos de distintas naturalezas y funciones, traducidos por diferentes espacios: sesiones con formatos variados, presentados en pequeñas salas identificadas por números, y en medianas y grandes salas identificadas por nombres (Théâtre Havane, Théâtre Bordeaux, Sala Maillot, Sala Arlequín, etc.); en la grande sala central (la Main Arena); un extenso espacio central consagrado a los puestos de las industrias medicales; un espacio reservado para los conferencistas; un *guest lounge*, un restaurante, corredores acondicionados con galerías de afiches, en ciertas ocasiones; un *training village*, etc. Así, este cuerpo global, formando un todo, es compuesto por diferentes elementos: el todo se define por la suma de las partes, pero aumentada esta suma con las relaciones entre estos elementos, relaciones más o menos pensadas antes y actualizadas por los usos de los participantes. Son estas conexiones que constituyen, como suplemento a la suma de las partes, la existencia del conjunto, más que la simple adición de las sesiones y de los subespacios del Palais de Congrès (centro de convenciones).

A la organización espacial se agrega además la organización temporal del congreso, calibrada según un ritmo fijo y regular, que corresponde a la duración típica de una sesión, es decir una hora y treinta minutos: el programa define una verdadera cadencia, alternando numerosas sesiones simultáneas y pausas. Este ritmo regular, que excluye las variaciones temporales y sus posibles efectos, sí permite una legibilidad de la programación, evita todo el relieve en la dramatización del conjunto: como un metrónomo, el macroprograma produce un ritmo regular en las que las unidades-sesiones toman lugar. El ritmo del congreso se muestra, no obstante, producido individualmente por los participantes: en efecto, cada uno ocupa este cuadro temporal a su manera, autorizando su llegada en medio de la conferencia, saliendo de la sesión antes del final, decidiendo sus propios tiempos de descanso. De esta manera, a los diferentes espacios reunidos, inscritos en una temporalidad muy tensionada, se añade la parte de producción de los participantes, cuyos desplazamientos, selecciones y subjetividades se articulan, según diferentes recorridos, diferentes partes de este cuerpo del congreso, que no puede entonces ser pensado como una sustancia fija (espacios y un programa predefinidos), ya que las relaciones entre sus partes son construidas por el cuerpo de los participantes, estos mismos en conexión con sus partes.

Finalmente, son estos participantes, influenciados por la metaconducta que constituye la escenificación del conjunto, que deciden el desarrollo de su propia “parte”, desde el punto de vista del tiempo y de los espacios: estos escogen a qué hora comienzan y terminan, cuáles actos, escenas o partes de espectáculos se relacionan con otros actos o escenas. Los participantes transforman, de hecho, la representación prevista (entradas, salidas, los actos y los intermedios, los giros inesperados y las “escenas para realizar”), claro nunca neutra, pero relativamente “regular” en una multitud de representaciones posibles, vividas individualmente, incluso si esta pluralidad permanece inscrita en el marco pensado por los organizadores. Así, el conjunto del congreso presenta una apertura y una clausura, actos e intermedios, escenas, “momentos culminantes”, pero la forma propuesta encuentra en cada uno de los participantes una figura posible, una actualización diferente. El cuerpo del congreso no aparece, sino por figuras determinadas por la forma de los participantes.

Las sesiones del congreso: tipologías y relaciones

Como lo habíamos señalado, cada una de las partes (las sesiones) de este gran cuerpo del congreso puede ser en sí misma descompuesta en subpartes (y así en relaciones entre estas subpartes), y así sucesivamente, desde, en cierta medida, el modelo de las muñecas rusas. Cada sesión, en su momento, puede ser pensada como un cuerpo a nivel interior. Ciertas sesiones son estructuradas según un encadenamiento de intervenciones (pensado o no como una progresión, de acuerdo con una escala o una lógica pedagógica, etc.); otras estructuradas según una sucesión de cuadros con una estructura similar; otras, como una verdadera progresión narrativa; en cuanto a otras sesiones, estas son pensadas como improvisaciones, cuyo desarrollo no es totalmente previsto con antelación. Todos estos modelos de sesiones, que observaremos formalmente, reflejan modelos escénicos de las artes que podemos convocar para comprenderlos. De esta manera, la unidad de base del congreso no corresponde necesariamente a una sesión: esta puede también ser una intervención entre otras al interior de una misma sesión, una parte de la progresión de una sesión, etc.

Desde este punto de vista, más que por las categorías propuestas en el programa y que hacen referencia más al contenido de las sesiones (“cases”, “abstracts”, “Images”, “ceremony”, “sharing center”, “learning”, “all you need to know”, “clinical research”, “live”, etc.), cada formato de sesiones puede ser

distinguido desde un punto de vista dramático por la manera en la que se organiza rítmicamente: ciertas sesiones presentan un bosquejo extremadamente preciso, minuto a minuto; en otras no hay ninguna información con respecto al desarrollo; algunas son construidas por ciclos sucesivos, otras según una progresión en conjunto; algunas resaltan una subparte, otras dejan cada subparte en el mismo nivel. Los espacios del congreso reflejan a menudo los tipos de construcción de las sesiones: se espera encontrar formas más libres en el *sharing center* o en la *room learning*, cuando se sabe encontrar ritmos más preorganizados en los diferentes “teatros”.

Así, proponemos distinguir, desde un punto de vista dramático, seis tipos de sesiones en función de su organización espacial y rítmica:

- 1) Las sesiones bajo la forma de *sucesión de intervenciones* en torno a un tema (los más clásicos), que alternan comunicaciones e intercambios con el panel (a veces raramente con el público), con más o menos relación entre las intervenciones (según tres principales modalidades: vínculo solamente temático/progresión lógica/progresión cronológica). En estas sesiones, el espacio y los desplazamientos de los actores corresponden a un modelo clásico descrito. Entonces, hablaremos de estética de las “escenas” teatrales, cada una relativamente autónoma, alternando monólogos y puestas en escena de diálogos.
- 2) Las sesiones *organizadas en torno a la “atracción principal”*, que en la mayoría de los casos son constituidos por un *live* realizado según una lógica progresiva (objetivos (intervenciones-reacciones) *live*-reacciones (intervenciones-reacciones) evaluación-síntesis). En estas sesiones, el espacio y los desplazamientos de los actores corresponden a un modelo clásico descrito antes. Así, hablaremos de estética en “actos” y en “escenas”, con elementos más o menos autónomos, pero unidos entre ellos y que responden a una lógica global, alternando monólogos/puestas en escena de diálogos/interacciones con la escena cinematográfica del *live*. Globalmente en tres actos: antes del *live*/durante/después.
- 3) Las sesiones participativas de cursos, *improvisadas a partir de un objetivo* pedagógico o de un tema: en estas sesiones, el espacio y los desplazamientos de los actores son modificados en relación al dispositivo clásico. Es el caso del *sharing center* y en la *room learning*. La ausencia de esquemas rítmicos permite adaptarse a las interacciones con los

participantes (partir de sus necesidades, co-construir efectivamente el curso). Los actores se convierten en facilitadores, el dispositivo es abierto, los diferentes elementos del montaje se convierten en herramientas articuladas por los individuos y no simplemente un marco fijo.

- 4) Las sesiones participativas *organizadas en “mesas”*: entre improvisación y dramaturgia preparada, los tiempos improvisados son inscritos en una sucesión de mesas basadas en documentos (imágenes). Cada “mesa” del conjunto es estructurada en torno a un documento en tres subpartes: la introducción es invertida, pues se comienza por un intercambio con los participantes/una presentación preparada/un nuevo intercambio. Aquí cada intervención preescrita es enmarcada por la participación, que no solo es pensada necesariamente como una reacción o como la posibilidad de plantear preguntas después de la intervención de un *speaker*.
- 5) Las sesiones bajo la forma de un “jurado”: el dispositivo y la construcción global corresponden a una sesión clásica, pero los roles de los actores cambian con la puesta en escena bajo la forma del concurso, en donde los conferencistas son candidatos y el panel representa el jurado. La introducción presenta el objetivo del concurso y la conclusión integra un tiempo de deliberación y uno de anuncio de resultados. La apuesta de la designación de un podio de ganadores influencia la dramaturgia del conjunto, actuando sobre las emociones, el suspenso (el público se hace una idea de quién ganará, etc.).
- 6) Las sesiones que *reflejan la dramaturgia global del congreso*: se trata de las sesiones de apertura y de clausura, que apuntan a reunir el conjunto de participantes, que marcan la entrada y la salida del congreso. Muy espectaculares, estas tienen por objetivo dar informaciones sobre el evento en sí, y son la ocasión de resaltar los actores principales del congreso.

Paralelamente a esta tipología y por las innovaciones ya desarrolladas al interior del congreso, escogemos distinguir dos grandes tipos de sesiones que toman lugar *a priori* en el congreso: las sesiones llamadas “clásicas” que podemos observar cómo formas teatrales, en el seno del teatro “tradicional”, muy codificadas y reproducidas idénticamente de un espacio a otro (desde un punto de vista de la decoración y de la organización rítmica), y de un conjunto de sesiones conocidas como “innovadoras”, a veces experimentales,

que podemos relacionar con formas teatrales más “performativas”, con intención participativa. En estas últimas, el acento es claramente puesto en la interacción con los participantes y en el concepto de “co-construcción” del saber. Sin embargo, para superar esta distinción binaria, preferimos pensar en variaciones a partir de un modelo canónico tradicional que actúa, cada uno, sobre diferentes cursores (espacio, ritmo, luz, relación con el público, etc.) con el fin de desplazarlo, sin por ello apartarlo totalmente. En efecto, la observación del congreso nos permite constatar que, si los desplazamientos son realizados con relación al modelo de base, ninguna sesión rompe definitivamente con este. Este modelo de base está declinado igual o con juegos de transformación, pero estos juegos nunca conducen a formas de ruptura completa con el ritual clásico de la transmisión del saber (aunque se apartan mucho, produciendo efectos reales de cambio). El conjunto de estas variaciones en torno al modelo de base no es homogéneo por añadidura y no constituye un modelo único como la categoría de las sesiones “clásicas”; en esta, los espacios y modalidades de comunicación son muy diversos.

Si el modelo “clásico” puede variar en función de la forma en la que lo asumen los actores (aquí es la *performance* humana de los conferencistas que pueden desplazar el marco en el que esta se inscribe), las diferentes variantes de los modelos innovadores proponen la modificación del mismo marco y la metaconducta de la sesión, actuando sobre uno o varios parámetros como la disposición de la sala, la reducción de la frontalidad, la constitución de esquemas de la sesión, la decoración, la posición y los roles de los oradores-actores, el mobiliario, etc.

En todos los casos, se trata de meter en escena la transmisión y/o la co-construcción del saber. Según Constantin Stanislavski⁵, elaborar una puesta en escena consiste en restituir materialmente el sentido profundo de un texto. Podemos preguntarnos en qué medida la reproducción de una misma escenografía, desde un punto de vista técnico, puede constituir una manera de darle el sentido a un contenido del curso, si no se tratara simplemente de reconducir los marcadores de lo que es, culturalmente, un “curso”, reconocible entonces como tal (como una pieza de teatro que se limitaría con permitir un reconocimiento de una pieza de teatro). El director de teatro,

5 C. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, París, éditions Olivier Perrin, Colección Petite Bibliothèque Payot, 1998.

que cuenta con diferentes medios escénicos, no puede ser percibido como un simple ejecutor: este debe interpretar el texto, utilizando las posibilidades escénicas puestas a su disposición. Si el organizador del congreso es el “director” de la transmisión del saber en sí, en el sentido donde este dispone diferentes elementos para trasladar en un formato particular de cursos, el director podrá contemplar cada sesión, cada *performance*, en función de su sentido preciso, y utilizar las herramientas a su disposición de forma específica. Así, la decoración, el juego de luces, el sonido, las entradas y las salidas, la composición del espacio podrían, si son mejor tenidas en cuenta, enriquecer las sesiones, incluso las muy “clásicas”, en su puesta en escena.

Entonces, las sesiones llamadas “clásicas” constituyen un modelo de base, a partir del cual son reinventadas los tipos de sesiones innovadoras.

Se revelan semejanzas, a la vez visuales y estructurales, entre una sesión de congreso y una obra de teatro. En una sesión de tipo “clásico”, la mirada del público opta por la “escena” donde se desarrolla el curso, escena que está separada material y simbólicamente en la sala (relación de frontalidad). Así, el espacio es dividido en dos partes: aquel en donde tienen lugar las presentaciones y aquel desde donde estas presentaciones son observadas y escuchadas. Los roles son bien asignados: el comunicador, en posición de superioridad jerárquica (los marcadores de la frontera escena/sala forman símbolos de una relación de poder en la relación de la conexión entre el discurso del orador y los participantes en posición de aprendizaje), los facilitadores, cuya función es crear un vínculo entre la escena y la sala; los panelistas⁶, el moderador o el presentador de la sesión que presenta a los oradores y distribuye la palabra. Los “actores” que visten “disfraces” (en función de los códigos de la comunidad), intervienen según un desarrollo previsto, con su apertura, sus actos, sus intermedios, sus “escenas a realizar” y su desenlace. El escenario, frecuentemente escrito con antelación, se lleva a cabo ante un “público”, sentado frente al espacio escénico. El “escenario” toma lugar en una “escenografía” que ha sido aproximadamente pensada para facilitar la visión y la escucha, y bajo una iluminación que ha sido pensada para focalizar la mirada y resaltar a los protagonistas.

6 Aquí retomamos un término empleado por los organizadores para designar al grupo de expertos invitados, que participan después de cada intervención para aportar elementos a la discusión.



Fotografía 1. Una sesión “clásica” en el Théâtre Bordeaux: un dispositivo teatral tradicional. *Archivo personal.*



Fotografía 2. Una sesión “clásica” en Room 342: un dispositivo reproducido idénticamente. *Archivo personal.*

Allí, la decoración es globalmente la misma: una pantalla central sobre la cual las presentaciones visuales son proyectadas, un atril situado en la “concha del apuntador” o en el lado izquierdo, desde donde se expresa cada orador y una amplia mesa, a la derecha o izquierda, en donde se instalan los moderadores de la conferencia. La pantalla, el atril y la mesa son todas materializaciones físicas de un espacio escénico claramente delimitado. Según las posibilidades técnicas, el espacio del escenario puede igualmente ser objeto de una luz y una sonorización específicas (el orador como los moderadores están equipados con micrófonos). Ante este escenario, encontramos el espacio de la sala, a menudo situado un poco más bajo que el escenario y organizado con varias hileras de sillas, instaladas en un solo nivel (pequeñas salas) o bien bajo la forma de gradas (en los *théâtres* principalmente, pero también en la *main arena*).



Fotografías. 3 y 4. El escenario de la *main arena* durante un *live* y el público de la *main arena* durante un *opening*. Archivo personal.

En las sesiones clásicas, la organización espacial se caracteriza así por una fuerte distinción entre un escenario y una sala, entre un espacio dedicado al discurso y un espacio dedicado a la escucha. Los marcadores de esta frontera entre el escenario y la sala funcionan todos como símbolos de una relación de poder, de una forma de verticalidad jerárquica en la relación entre el orador y los participantes. Por supuesto, el uso de la palabra del público es autorizado en momentos muy definidos, principalmente, después de las presentaciones, pero es adecuado que la organización espacial reserve prioritariamente la iniciativa de la palabra —y así un protagonismo real— al escenario. Hay que agregar que frecuentemente los momentos consagrados a las preguntas del público son reducidos o utilizados para una interacción entre conferencistas y panelistas, o entre oradores y facilitadores, creando a veces un efecto de confiscación de la palabra, o de una puesta en escena de una participación, aislando la posibilidad de una interacción real con el público. Por otro lado, la organización del tiempo de la sesión es muy precisa, minuto por minuto, integrando momentos de presentación y tiempos para preguntas de los participantes.

Una sesión *live* consiste en la retransmisión, en directo, durante el congreso de una intervención real en una sala de cateterismo (el *cathlab*). Los *live* no son formatos de sesiones en sentido estricto. Estos tienen el papel de *média* al interior de una sesión, a menudo en calidad de “atracción principal”. Es un medio muy valorado durante el congreso. Por su espectacularidad y el uso de herramientas tecnológicas muy complejas, el *live* participa en la identidad del congreso y se integra en una organización muy precisa. La sesión comienza con un primer orador que hace una corta presentación en relación con el tema. Un segundo orador viene enseguida para presentar el *live* que tendrá lugar durante la sesión. En el transcurso de la conexión, los profesionales presentes en el *cathlab* enseñan el caso y los objetivos de la operación con la ayuda de un diaporama proyectado en la pantalla central. Las pantallas permiten articular las imágenes de los profesionales en ejercicio con los elementos teóricos, pero igualmente con la imagería médica a través de los coronografías o las angiografías en directo. Durante la sesión, un diálogo se instaure entre los profesionales del *cathlab* y los miembros del panel. La puesta en escena de la sesión del congreso se desdobra así en una puesta en escena cinematográfica a través la pantalla. Las imágenes constituyen un verdadero escenario y el trabajo de encuadre vuelve estético

el trabajo de los cardiólogos, según las necesidades pedagógicas. El público permanece en posición de espectador. La única interacción posible se hace por medio de la aplicación, gracias a la cual los espectadores pueden plantear preguntas, que los miembros del panel se encargarán de transmitir.

La sesión juega sobre la espectacular proeza tecnológica, la importancia pedagógica de lo visual y del gesto en esta profesión (frecuentemente la cámara hace zoom sobre las manos o sobre las acciones del cardiólogo), pero también sobre los efectos teatrales de suspenso y de identificación. En este sentido, estas son sesiones muy “teatrales”, que acentúan las emociones. El conjunto produce un efecto de narración, con su estructura mínima (introducción, desarrollo, conclusión, eventualmente nudos y desenlace), encarnado por personajes confrontados a la toma de decisiones y a acciones para cumplir: como en el cine o en el teatro, la imagen produce un efecto de espejo (de acuerdo con las investigaciones sobre las “neuronas espejo”, los mismos circuitos neuronales de aquel que cumple la acción) de identificación necesaria en el aprendizaje, desdoblada de la ilusión de lo real producida por el efecto del directo. Las imágenes de intervenciones reales son igualmente utilizadas en los estudios de caso (*live in a box*), pero esta vez, con la perspectiva del montaje, la posibilidad plástica de ordenar las imágenes, de repetirlas, etc. (el espectáculo y los efectos del directo son atenuados, ya se conoce el final de la historia narrada en imágenes). En este caso, es el hecho de saber que no se trata de un directo que cambia la percepción de imágenes, entonces retrabajadas en función de necesidades de un curso. El video se convierte en el soporte mediático de la sesión en el que se podrá, por ejemplo, pausar para discutir ciertos procedimientos, ciertas decisiones, etc.

Otras sesiones en el dispositivo “clásico” no presentan un *live*, sino una sucesión de intervenciones en torno a un tema. La escenografía es la misma, el ritmo de la sesión se estructura en ciclos (una intervención-intercambios). En todo caso, no se establece solamente una distinción pura entre espacio escénico y espacio público (incluso si está al mismo nivel, como en ciertas salas más pequeñas), sino que el espacio del escenario es siempre pensado en dos dimensiones, en bajo relieve, como una gran pantalla en la que los cuerpos de los actores toman lugar en un plano. Ahora bien, en el caso de este tipo de sesión, pensar en el escenario en su profundidad podría contribuir a mejorar el espectáculo construido así: jerarquizar las informaciones, vincularlas —de forma dinámica— revalorizar la importancia del cuerpo de los oradores y de su

movilidad en el espacio, etc. En definitiva, reequilibrar la relación entre texto, cuerpo e imagen podría permitir la construcción de un medio de comunicación más completo, que se dirija a diferentes tipos de espectadores, de aprendices: visuales (por la imagen), auditivos (por el texto organizado) y kinestésicos (por la estructuración del espacio, los cuerpos y los movimientos).

En todos los casos es también la manera en la cual los oradores asumen un marco y un ritual muy codificado que hace la eficacia de una sesión “clásica”. En una sesión en el Théâtre Havanne, el juego de los actores resulta muy diferente a las anteriores sesiones clásicas. En efecto, desde el inicio de la sesión, el animador ha comenzado, dirigiéndose de manera informal hacia el público, sin dudar en hacer bromas para relajar la atmósfera y tener una cierta convivialidad en el evento, convivialidad que se reiteró durante la presentación de los diferentes miembros del panel, que no duda en calificar de “amigos”, llegando incluso, a reírse de sí mismo para, por ejemplo, bromear sobre su uso del inglés.

Otro tipo de sesiones se inclinan, además lo hemos señalado, por modificar ciertos elementos de este modelo de base, y principalmente, la relación de frontalidad. Estas sesiones buscan cambiar las modalidades de la comunicación, caracterizándose, por ejemplo, por una organización del espacio diferente, por un desplazamiento de la función del orador, por una modificación del lugar de los participantes. Para formar y pensar este tipo de sesiones a partir del teatro, los modelos y conceptos del teatro *performativo* parecen más apropiados que los del modelo teatral tradicional. En efecto, aquí, los dos ámbitos del teatro y del congreso trabajan paralelamente, según postulados similares: la necesidad de integrar físicamente al público en el dispositivo haciéndolo participar, la voluntad de modificar los diferentes elementos de la puesta en escena en función de objetivos precisos, la necesidad de cambiar, incluso, invertir los roles, en fin, la voluntad de valorizar la interactividad y de cuestionar presupuestos y convenciones.

Aquí encontramos como en el teatro performativo, una interferencia de la identidad de los “roles”, una reducción de la “frontalidad” y la separación entre la escena y la sala, una modificación de los marcadores del espacio del discurso, de la acción y del “juego”. El escenario materializado por una tarima tiende a desaparecer, el cuerpo del orador toma lugar entre los cuerpos de los participantes, en vez de estar detrás de un atril, la iluminación baña el conjunto, en lugar de crear una focalización sobre el escenario.



Fotografía 5. Una sesión en el *sharing center*: Una de las oradoras está situada detrás del público, el mobiliario es diferente. *Archivo personal*.



Fotografía 6. Una sesión en la Sala Arlequín: si la “escenografía” clásica es instalada, esta no es usada (la mesa y el atril no son ocupados, en beneficio de una movilidad de los oradores en la sala). *Archivo personal*.

Aquí, el espacio no es más aquel de una teatralidad clásica reflejada en el “drama” frontal, sino de un verdadero dispositivo. Según Arnaud Rykner,

el espacio del drama es un espacio autónomo, no destinado en teoría a la observación pública, y que se edifica sobre esta exclusión de un tercero. Por el contrario, el dispositivo postula la existencia de este tercero quien lo sostiene y quien lo constituye como un dispositivo: existe siempre el afuera (fuera de escena, fuera del marco, fuera de lugar, fuera del texto) el exterior, el extranjero. El dispositivo delimita un espacio abierto, un espacio para ser habitado tanto por los actores como por el público, quien es invitado a apropiárselo mental y físicamente⁷.

De la misma manera que el escenario de las artes del espectáculo es transformado, pasando de una escenificación reflexionada como estructura cerrada, a un dispositivo escénico que integra su fuera del marco, el escenario del congreso tiende a ser pensado como un dispositivo.

En las sesiones llamadas innovadoras, un espacio diferente puede ser propuesto en el que los participantes deben reinventar su lugar, en una relación diferente (de proximidad, por ejemplo). El objetivo es frecuentemente crear una continuidad con el exterior para desteatralizar, en alguna medida, el ritual de la sesión clásica. Así, si las sesiones clásicas del congreso pueden ser pensadas como escenas de teatro, las sesiones innovadoras (existentes y por venir) pueden ser contempladas como teatros performativos. La definición del acto performativo, según Céline Roux es pertinente aquí: “el acto performativo quiere proponer una invitación para producir un ser-en-el-mundo, en una relación dialógica entre artista y espectador, entre individuos que pertenecen al mismo *socius*”⁸. Se trata de crear las condiciones de un intercambio entre pares (la comunidad médica interesada en nuestro caso), de un diálogo entre oradores y participantes en un acto (de aprendizaje), en la que los efectos pueden ser observables y reales. Aquí el orador no es más simplemente una voz (se viene a “escuchar” un curso), sino también un cuerpo en movimiento en un espacio (se viene a “escuchar”, a “ver” y tal vez a “sentir” un curso).

7 A. Rykner, “Dispositif”, en *Les Mots du théâtre*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.

8 C. Roux, *Danse(s) performative(s)*, París, L'Harmattan, 2007, p. 11.

En este caso, nos basaremos en un ejemplo de sesión en el sharing center. Se trata de una sala de tamaño reducido, organizada frontalmente: las hileras de sillas están en frente a una pantalla gigante. Un espacio es despejado entre las sillas y la pantalla, que podríamos considerar el espacio escénico, abarcando el público y los actores. Igualmente, este espacio es ocupado por varios *paperboards*. En el fondo de la sala se sitúan las mesas altas tipo bar, que agregan al lugar un aspecto convivial y proponen otro tipo de instalación para un participante situado en el mismo nivel que los oradores que están de pie. La sesión toma la forma de una discusión, animada por tres profesionales. Esta sesión quiere ser convivial, invita a compartir, a la discusión y al debate. No hay juego de luces ni nada técnico que marque el ritmo de la sesión. Un diaporama está presente ininterrumpidamente en la pantalla. Los oradores se desplazan en toda la sala y estos desplazamientos abren de algún modo el espacio, lo confunden con el espacio de la sala, facilitando así el uso de la palabra por el público. No obstante, su disposición frontal plantea problemas para moverse, girarse o discutir con sus pares, invertir este espacio común. No es el caso de los participantes repartidos a nivel de las mesas altas tipo bar. Esta sesión puede hacer pensar en el teatro-foro desarrollado por Augusto Boal, en el que el público se convierte en actor de la obra. Aquí, la sesión se ha tornado rápidamente en discusiones entre los participantes y los animadores.

Conclusión

Si la teatralidad del congreso, a nivel macro como a nivel de sesiones o de otras unidades de base del congreso al interior o al exterior de estas, contribuye globalmente a construir las metaconductas por los participantes y a edificar una cierta imagen, a la vez de las transmisiones de saberes y de *savoir-faire*, y de la comunidad profesional de la cardiología de intervención, los aportes de las artes de la escena pueden contribuir a mejorar las representaciones, apoyándose en sus herramientas (juego de luces, juegos de sonido, construcción dramática, escenografía, disfraces, juego de actores, etc.), sin por ello pretender modificar esta puesta en escena general y la imagen que de ella se deriva.

Si todas las sesiones se articulan fielmente en torno al modelo de base “clásico” de la sesión, jugando sobre ciertos marcadores y elementos del dispositivo para lograr efectos concretos reales (de participación, de interacción, de co-construcción del saber, de dispositivo técnico, etc.), parecería más complicado proponer formatos de sesión “en ruptura” que considerarían proponer experiencias de formación totalmente diferentes: en primer lugar porque esta comunidad en particular no se presta necesariamente para ello, pero igualmente porque la coherencia, el éxito y la eficacia del conjunto parecen adaptarse a este tipo de eventos. Innovaciones progresivas que se aplican a los espacios y a los *performances* de los actores del congreso, pueden, sin embargo, contribuir a mejorar un evento intenso, rico, plural y dialógico.

En el “congreso performativo”, lo que importa es ante todo la calidad del objeto antes que el “proceso de inversión” de ese objeto. Así, tanto el orador como los participantes están inscritos, a la vez, en un espacio de realidad (materialidad de cuerpos y acciones) y un espacio de virtualidad (reflejo de una ficción, de funciones simbólicas, de representaciones). Igualmente, se trata de “desambientar” al participante, de ubicarlo en una situación donde deba pasar sin cesar de un sistema de representación a un otro, migrar de un punto de referencia a otro, jugar con signos inestables, múltiples, fluidos, y por este medio, convertirse en actor de su saber: desde ese punto de vista, el congreso juega poco con las posibilidades ofrecidas por la puesta en escena.

Teatro y cuidado

LAS HERRAMIENTAS TEATRALES EN LAS “TERAPIAS” DE ALEJANDRO JODOROWSKY

Camila Melo Felgueres

École Normale Supérieure de Lyon

Alejandro Jodorowsky es un personaje que se impuso en la escena artística internacional de los años setenta por su carácter provocador y vanguardista. En Chile tuvo un relativo éxito teatral. En Francia escribió algunas pantomimas para Marcel Marceau. En México renovó un esclerosado teatro conservador. Entre 1965 y 1980 sus películas (*Fando y Lis*, *El topo*, *La montaña sagrada*), que mezclaban lo psicodélico con reflexiones filosóficas y una provocación entre poesía y violencia, circulaban en los circuitos *underground* de Estados Unidos, Europa y Centroamérica. Jodorowsky estaba en pos de convertirse en uno de los artistas más activos y vanguardistas de su tiempo y en torno de él se construía un verdadero mito. El artista, sin embargo, nunca faltó de sorpresas, encubría otras ambiciones. Sus interrogaciones individuales y metafísicas lo condujeron a explorar filosofías extranjeras, espiritualidades alternativas, métodos inhabituales y personajes originales. Esto lo llevó a un estado de bienestar, de “iluminación” según sus propias palabras¹, que busca entonces compartir con la humanidad.

Muchos críticos y cierto público lamentan esta conversión a *sanador espiritual*, considerando que el artista desinhibido se había convertido en un

1 A. Jodorowsky, *Psicomagia*, Madrid, Siruela, Debolsillo, p. 69. 2.

pseudoterapeuta de pacotilla (Gilles Farcet² le llama “tramposo sagrado” y “charlatán trascendente”), ampliamente comercializado. Entre la mayoría de los artistas, productores, y personas del mundo del arte que conocieron a Jodorowsky entre los años cincuenta y setenta, se impusieron dos “personajes”: el Jodorowsky artista y el Jodorowsky “iluminado”. Algunos críticos, como Mauricio-José Schwarz en su blog *El retorno de los charlatanes*³ señalaron que abandonó sus búsquedas vanguardistas por miedo a ser olvidado o no aportar nada que no haya sido hecho antes y que se reconvirtió en otra disciplina en la que veía un mayor éxito para su persona y una más significativa fuente de recursos económicos.

¿Pero es acaso esta dualidad de Jodorowsky irreconciliable? ¿De verdad sus creaciones de antaño no tienen nada que ver con su búsqueda personal? y a la inversa, ¿acaso el Jodorowsky espiritual no estaba ya presente desde el inicio de sus reflexiones artísticas y sus actitudes transgresoras? ¿Cuáles son entonces las conexiones y transferencias entre estos dos “personajes”? La obra de Jodorowsky es desde todos los puntos de vista ecléctica y ha atravesado diferentes corrientes y mutaciones artísticas; por estas razones nos parece congruente con esta incesante visita a diversas corrientes y frenética búsqueda de originalidades, enfocar su obra también desde un punto de vista terapéutico. Su práctica artístico-terapéutica más conocida es la psicomagia, mezcla de sus diversas actividades: la psicoterapia, el arte, el tarot, el chamanismo, la filosofía, el teatro y la propia trayectoria de vida del pensador. En breve, esto es lo que él considera una actividad espiritual dirigida al inconsciente de los individuos. Nos centraremos aquí, sin embargo, en sus inicios teatrales, los efímeros pánicos y su teatro-consejo, como ejemplos de una sensibilización artística y terapéutica que le llevó más tarde a la creación de la psicomagia, considerada por él mismo como el apogeo de su arte.

2 *Ibid.*, p. 23.

3 M.-J. Schwarz, “Jodorowsky, delirios de un artista metido a curandero”, en *El retorno de los charlatanes*, <http://charlatanes.blogspot.fr/2006/06/jodorowsky-los-delirios-de-un-artista.html>

El camino hacia un *happening* introspectivo

La terapia se ha convertido en un sector de gran flexibilidad que puede reunir medios de cualquier clase, incluyendo los del territorio artístico⁴, para aliviar —o en el mejor de los casos incluso curar— ciertos síntomas o enfermedades⁵. Cuando Jodorowsky entra en contacto con el teatro y percibe la riqueza de las técnicas dramáticas, se lanza a la vía del teatro con la idea de que esta práctica brinda nuevos conocimientos sobre los individuos:

Entonces organicé grandes fiestas en las que todo el mundo podía interpretar. Finalmente, me pareció que interpretar un personaje era inútil. El actor, pensé entonces, debe interpretar su propio misterio, exteriorizar lo que lleva dentro. Uno no va al teatro para escapar de sí, sino para restablecer el contacto con el misterio que somos todos. El teatro me interesaba menos como distracción que como instrumento de autoconocimiento⁶.

En el lenguaje de Jodorowsky se trata de salir de la “autoconcepción” —es decir de la imagen que uno mismo se crea y muestra en sociedad— para llegar a un “yo original” que sería el verdadero ser. Vuelve aquí a uno de los preceptos de Stanislavski en *El trabajo del actor sobre sí mismo*⁷, para quien la actuación debe ser guiada por el subconsciente, como garante de veracidad: “No importa que la actuación sea buena o mala, lo importante es que sea verdadera”. Para Jodorowsky, el teatro es un espacio de liberación, de

4 Adrian Hill se suele considerar el padre del “arte terapia”, después de observar en 1942 los efectos positivos de la actividad artística sobre su convalecencia en un hospital durante la Segunda Guerra Mundial. En 1945 publicó su primer libro, *Art versus illness, a story of art therapy*, Londres, G. Allen y Unwin.

5 G. Feixas, M. T. Miró, *Aproximaciones a la psicoterapia*, una introducción a los tratamientos psicológicos, Barcelona, Paidós, 15 edición, 1993, pp. 14-15.

6 A. Jodorowsky, *op. cit.*, pp. 45-46.

7 K. Stanislavski, *El trabajo del actor sobre si mismo en el proceso creador de la encarnacion*, traducción J. Saura, Barcelona, Alba, 2009, p. 154.

iluminación, una experiencia personal, no transmisible, que incluso puede sanar: “Fue para mí el comienzo de un teatro sagrado y casi terapéutico”⁸.

En esta lógica, el teatro deja de ser considerado únicamente un espectáculo para complacer a un público: se trata de un proceso de transformación y de autoexploración para quienes actúan. Los beneficios de la práctica teatral van más allá del momento de representación, para convertirse en una experiencia cuyos aportes son duraderos e influyen en la vida cotidiana de los que la ejercen. Sus concepciones se inspiran en las vanguardias europeas como el surrealismo y el dadaísmo, que se centran en la exploración del ser, del inconsciente, de la liberación de las convenciones sociales, teorías que Jodorowsky admira y a las cuales adhiere en distintos momentos de su vida. El joven Jodorowsky viaja a París en 1962 para encontrarse con Fernando Arrabal, de quien ha adaptado varias obras (en particular *Fando y Lis*, 1961), y juntos fundan el Movimiento Pánico, que explora de manera más radical el poder de desinhibición y de expresión auténtica del teatro. Este teatro pánico se centra en la expresión libre, personal y está abierto no solo a los actores, sino a todo participante. Sus ingredientes básicos son la euforia, el humor y el terror. El movimiento se inspira en el dios Pan, conocido por causar simultáneamente el terror y la risa entre los mortales, una situación de pánico en que el hombre entra en trance. Pero también es un juego de palabras ya que, al alentar a las personas a participar en estas “fiestas”, los individuos se ven confrontados a su pánico escénico, pánico también para los actores que se ven obligados a renunciar al texto, pánico al no poder esconderse detrás de un personaje, pánico por parte de la tropa teatral de romper con la cuarta pared. En definitiva, creando un espacio de expresión fuera de toda regla, pánico rima con improvisación en el sentido más total de la palabra. Jodorowsky y Arrabal apuestan por la armonía del azar. En su propuesta se invierten las nociones de “persona” y “personaje”. En la vida cotidiana nos convertimos todos en personajes, actuamos en sociedad, la “vida real” es un escenario gigantesco, mientras que justamente en el escenario de teatro los actores pueden encontrar su esencia, su individualidad humana. Se trata según Jodorowsky⁹ de “interpretar su propio drama, explorar su propio enigma íntimo”, y entonces:

8 *Ibid.*, p. 49.

9 *Ibid.*, p. 53.

[...] el teatro mismo deja de ser mimesis y representación, para volverse vivencia. La ceremonia concluye con la destrucción total de la mascarada carnavalesca para hacer posible el renacimiento humano¹⁰.

Los efímeros pánicos

Buscando aún más radicalmente ejercicios de liberación del ser, Jodorowsky deja de escribir obras pánicas, para crear sus “efímeros pánicos”. Mezcla de creación y de destrucción, estos actos experimentales tienen que desembocar en la “fiesta colectiva”, en el sentido artaudiano de la palabra. Los efímeros pánicos de Jodorowsky se inscriben en el contexto de renovación teatral de los años sesenta en México. Una parte de la sociedad de la época, aún demasiado marcada por un espíritu conservador, no duda en calumniar a Jodorowsky, en tacharlo de exhibicionista y querer encarcelarlo por pornografía e incluso exiliarlo bajo la aplicación del artículo 33 de la Constitución, la deportación a extranjeros perniciosos, pero el país también está en una fase reformista y experimenta una época de gran libertad, bajo la influencia de Estados Unidos, en donde los *happenings* y el arte psicodélico empezaban a traspasar las fronteras. Cuauhtémoc Medina¹¹, en el catálogo de su exposición *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997* montada con Olivier Debroyse en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), establece un paralelismo entre Alejandro Jodorowsky y Ligia Clark, artista brasileña que también se sitúa en la continuación de los actos oníricos del surrealismo y del dadaísmo. Clark inventa técnicas para reproducir los mecanismos del sueño, y de esta forma liberar el deseo del individuo y cómo Jodorowsky busca reducir el papel de la conciencia y minimizar la intervención de la voluntad.

Para el artista chileno, este tanteo experimental de la “euforia pánica” marca el inicio de un teatro terapéutico que alienta a los espectadores-actores a explorarse para encontrar su “yo auténtico”. Desafiando todo

10 M. del Río-Reyes, “Presencia de Alexandro Jodorowsky en el teatro mexicano de los sesentas, sus conceptos dramáticos y la evolución de su teatro”, *Latin American Theatre Review*, 33/1 FALL (1999): 69.

11 C. Medina, O. Debroyse, *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México, 1968-1997*, Ciudad de México, UNAM, 2006.

tipo de reglas, ya sean formales, morales o sociales, los *performers* de los efímeros pánicos se lanzan a la improvisación, al azar, a la espontaneidad. En el capítulo de “El acto teatral” de *Psicomagia*, el autor dirá¹²:

Lo importante es que estas energías destructivas, que de todas maneras cuando permanecen estancadas nos carcomen por dentro, puedan ventilarse en una expresión canalizada y transformadora. La alquimia del acto logrado transmuta las tinieblas en luz.

Esta liberación de energías, la apertura de los efímeros pánicos a cualquier persona voluntaria (“en ningún caso me dirigía a actores, sino a personas dispuestas a realizar un acto público y gratuito¹³” afirma Jodorowsky), la posibilidad de expresarse en un espacio al margen de todo juicio (con el mínimo control necesario para no caer en actos puramente destructivos —como la pornografía o el vandalismo—), la conexión con la interioridad, el subconsciente, los deseos y miedos sepultados constituyen ya unas bases terapéuticas de estas prácticas artísticas. Según las propias palabras de Jodorowsky: “esta manera de abordar el *happening* tenía ya, por lo tanto, un valor terapéutico”¹⁴.

Se puede cuestionar aquí la pertinencia de la etiqueta “terapéutico”, sin duda alguna. En el caso de estas *performances* únicas y personales, los actos a veces extremos permiten revivir lo oscuro y violento sepultado en cada ser humano. Los individuos expresan sentimientos o pensamientos inconfesables y reprimidos para liberarse de ellos, en una explosión de formas a la vez caóticas y poéticas. El interés catártico es evidente; la actuación está aquí estrechamente relacionada con el pasado de la persona, con su individualidad. La práctica teatral-performativa permite exteriorizar trastornos personales y canalizar en “energía positiva” una fuerte carga emocional. La experiencia de la “euforia pánica” permite la exploración, el conocimiento y el alivio del individuo. Se trata pues de una forma innovadora —desde luego experimental, pero en sí eficaz— de teatro aplicado. Todos los efímeros son

12 A. Jodorowsky, *op. cit.*, p. 55.

13 *Ibid.*, p. 51.

14 *Ibid.*

personales y, según la lógica del autor, revelan los sentimientos profundos de quienes los interpretan, liberándolos asimismo de ellos. Así ocurre con Manuel Felguérez, cuando realiza un mural *in situ* sobre el cuerpo de un maniquí, utilizando materiales orgánicos (vísceras, leche, huevos, sangre, animales vivos) en el patio de la Academia de Artes Plásticas de México. O cuando la bailarina de *La muerte del cisne* interpreta el *ballet*¹⁵ sin ropa interior bajo el tutú y orina al mismo tiempo que danza en el escenario. O cuando un estudiante disfrazado de profesor de matemáticas va rompiendo sobre la frente huevos a medida que recita fórmulas de álgebra.

Esta aplicación de la euforia pánica es ciertamente radical, y no solo para el que actúa. Fuerza la resistencia del público, mostrando a veces una violencia que puede chocar, pero que también obliga al espectador a abrir su mente, a experimentar nuevas sensaciones, a deshacerse de sus prejuicios y convenciones sociales, al fin, a no rechazar ciertos aspectos de la realidad (la fealdad, el desequilibrio, lo incoherente, lo impuro etc.). La violencia es empleada con el objetivo de liberar al individuo de esta “oscuridad” que lleva dentro, y de hacerle aceptar su naturaleza humana en todos aspectos, tanto sus bajezas como sus arrebatos sublimes. Se trata pues de una doble liberación: por un lado, liberación del teatro (del texto escrito, de las repeticiones, de las salas de teatro, de las reglas tradicionales), pero sobre todo una liberación de los mismos individuos que participan en el espectáculo. Estos efímeros en ocasiones se le iban de la mano a su propio creador, por no poder ejercer un control sobre los participantes. Estos a veces se dejaron llevar a actos de extrema violencia (matando a pequeños animales en vivo¹⁶ o pegándoles a otros participantes), lo que se puede cuestionar. ¿Dónde cabe en estos excesos esa transformación en “luz” de la que hablaba Jodorowsky y que es la esencia misma de este “valor terapéutico” reivindicado? Otra reserva en cuanto a estas prácticas viene de la concepción misma del pánico por Jodorowsky. El autor sugiere que uno solo es auténtico y puro durante los cortos instantes del trance-pánico, antes de inevitablemente volver al “personaje” que somos en la

15 *Ibid.* Cf. “El acto teatral”.

16 *Ibid.*, p. 53 “Manuel Felguérez se unió a la manifestación pánica y decidió ejecutar una gallina públicamente con el fin de confeccionar un cuadro abstracto con las tripas y sangre del animal [...]”.

vida cotidiana. ¿Tendríamos entonces que vivir en un estado de perpetuo pánico para corresponder a nuestra esencia? ¿Acaso ser nosotros mismos (en su interpretación) significa vivir en un mundo sin reglas, ni moral, ni límites? El mismo Jodorowsky reconoce que esta etapa de su obra tenía sus límites: “Reconozco mi locura de esa época” dice en el mismo capítulo de *Psicomagia*. Si las primicias de una búsqueda terapéutica son manifiestas, el movimiento Pánico, en sus múltiples facetas, es más bien un periodo de experimentación y de provocación de los años sesenta: aunque existe una finalidad terapéutica en el *happening*, esta no es la finalidad de su búsqueda artística. Se trata más bien de la voluntad de romper con las reglas preexistentes. En la trayectoria de Jodorowsky hay que diferenciar las prácticas que pueden tener un aporte benéfico o terapéutico para los individuos de las terapias artísticas, pensadas como tal, como puede serlo el teatro-consejo.

El teatro-consejo: una terapia individualizada

Tras evaluar la liberación que experimentan los individuos que participan en sus efímeros pánicos y observar la influencia positiva que puede tener la imitación en la vida cotidiana —empezando por sí mismo¹⁷— Jodorowsky decide aplicar las virtudes del teatro en una práctica individualizada a la que llama “teatro-consejo”.

El teatro-consejo es un tipo de consulta que el artista realiza, utilizando el teatro para solucionar ciertos problemas psicológicos, sexuales, emocionales o materiales. Los que acuden a él son personas con problemas psíquicos o de desarrollo personal. Jodorowsky está convencido de que el teatro puede tener un verdadero potencial de sanación, ya que “basta con una decisión, un atisbo de resolución para que esa fuerza transforme la vida”¹⁸. Se va a dedicar a partir de entonces en adaptar su actividad

17 A. Jodorowsky, *La Tricherie sacrée, entretiens avec Gilles Farcet*, París, ed. Devry Livres, col. “À mots ouverts”, 1989, pp. 42-43: “Pour moi, cela a été bon. Je n’avais pas la foi tout en sachant que la foi constituait l’unique solution. Alors je me confiaïis à Dieu, j’imitais l’attitude d’un croyant emplî de confiance, moi qui ne croyais pas. Et ces attitudes ont fini par s’intégrer à ma nature”.

18 *Loc. cit.*

artística a la patología del paciente. En esta terapia individualizada, la prescripción se sirve de las herramientas teatrales aplicadas a un supuesto tratamiento: creatividad, concentración, interpretación, gestión de los sentimientos, imitación, expresión. Jodorowsky, como ya lo hemos dicho, está convencido de que la educación occidental y las reglas de la sociedad frenan el surgimiento del verdadero ser que termina siendo un “doble” de nosotros mismos (cf. el capítulo “El acto teatral” de su *Manual de psicomagia*). Se trata a través de esta práctica terapéutica de salir de la “autoconcepción” y lograr un recorrido transicional para conectar con el “ser esencial”. A medida que el individuo va conectando con este “original”¹⁹, se efectúa una transformación psíquica que lleva hacia un mayor bienestar. Jodorowsky explica su metodología en el capítulo mencionado²⁰:

Establecía un programa, un acto o una serie de actos para realizar en la vida en un tiempo dado [...] en función de su dificultad, destinado a romper el personaje con el cual se habían identificado para ayudarlos a restablecer los lazos con su naturaleza profunda. A un ateo le hice adoptar durante semanas la personalidad de un santo. A una madre indiferente, le asigné el deber de imitar durante un siglo el amor maternal. [...] Creaba de este modo un personaje destinado a implantarse en la vida cotidiana y a mejorarla.

Interpretando una personalidad que nos es aparentemente extraña, estaríamos rompiendo con el personaje con el que nos hemos identificado siempre, con la personalidad que nos hemos creado y que no es más que un reflejo de nuestro ego, un “ser limitado” según el autor²¹. Jodorowsky prescribe actos para imitar al ser “original” que duerme en los individuos, pero del cual muchas veces estos no son conscientes. En el recorrido para encontrar esta verdadera naturaleza, algunas modalidades de la psique que estaban mal integradas a nuestro ser (como los traumas que uno no podía expresar) se van desatando y se van integrando al aparato psíquico, lo cual permite que estos traumas se dejen de manifestar a través de

19 *Ibid.*, pp. 69 y 70.

20 *Ibid.*, p. 71.

21 *Ibid.*, p. 70.

síntomas como la ansiedad. Por ello, en la perspectiva de esta terapia artística, la actuación no es un juego, sino una manera de hacer patente el ser verdadero de los individuos; revela de manera positiva lo que son capaces de hacer y la persona que pueden llegar a ser.

Los consultantes vienen voluntariamente, y este deseo de cambiar es imprescindible en cualquier tipo de terapia. Cuanto más se cree en algo —ya sea un medicamento, un fetiche, una imagen, una técnica de superación— o en alguien —un chamán, un médico, un sacerdote, un gurú, un brujo, etc.— que tenga un poder sobre el mal que aqueja, mejor predisposición se tiene para pensar que esto va a proporcionar el resultado esperado. En cualquier terapia, la voluntad del paciente es un elemento fundamental para su curación, ya que tiene que estar en un estado de espíritu abierto al cambio, es decir, un estado psicológico favorable. Estudiando el chamanismo con una famosa curandera mexicana (Bárbara Guerrero alias “Pachita”)²², Jodorowsky puede observar la fuerza del llamado “efecto placebo”. Aunque los rituales y prácticas de la chamana estén al margen de la ciencia y se pueda pensar que son irrelevantes para el objetivo deseado, es decir la cura del paciente, en realidad todas estas ceremonias, con sus gestos rituales y su puesta en escena contribuyen a que los pacientes se curen si creen en la curación y no porque

22 Esta curandera psíquica conocida como “Pachita” (1900 -1979) es la única “cirujana psíquica” reconocida internacionalmente del chamanismo de estirpe náhuatl. La brujería está asociada con poderes de chamanismo, es decir, una persona que tiene una especial conexión con las potencias de la naturaleza y los difuntos, o con los de curandero, capaz de curar no solo el cuerpo sino también el alma. La práctica de los brujos y curanderos en México remonta a una historia antiquísima, siendo de una de las costumbres prehispánicas más auténticas y sagradas. A pesar de las diferencias entre la práctica de Jodorowsky y la de Pachita, lo importante aquí es el juego con el fenómeno transferencial, que tiene efectos positivos en la salud del paciente. Es una manera de hacer consciente —en el caso de Pachita y de Jodorowsky es hacer visible— el desconocido origen del mal, los traumas inconscientes, los achaques misteriosos. La chamana y el psicomago actúan como psicoanalistas, ya que saben que a menudo lo que provoca el malestar en el paciente es el desconocimiento de su mal, lo cual crea una tensión que se traduce física y psicológicamente en angustia.

el método aplicado sea efectivo para tal aplicación²³. Esto mismo ocurre en el teatro-consejo y en la psicomagia de Jodorowsky: los consultantes tienen que ser voluntarios, y estar convencidos de que tanto el teatro-consejo como el acto psicomágico les van a ayudar. Si se niegan a hacerlo o lo hacen de mala gana, la prescripción no funciona²⁴. De esta forma, si la fe es presentada como motor de las curaciones, también es utilizada como excusa cuando la curación no funciona: si el paciente no se cura, la culpa es suya ya que significa que no creía lo suficiente en el método, que carecía de fe. En estos casos, la personalidad del curandero o del sanador puede ser fundamental en el éxito de sus curaciones. Esto parece criticable desde un punto de vista científico, en el que la implicación de la personalidad del médico parece aberrante en la curación, que tiene que ser por definición objetiva, pero puede tener un papel primordial en la influencia de la convicción del paciente en el remedio. La relación personal que el curandero establece con su paciente crea un ambiente de confianza, en el que el curandero parece más accesible, menos “frío” que un médico, utilizando un vocabulario cotidiano exento de tecnicismos y latinismos, y contribuye a que el enfermo se entregue plenamente a las curas del sanador. En las terapias alternativas, lo que cura en gran parte es la fe, la confianza, la comprensión, la bondad y la esperanza.

En el teatro-consejo de Jodorowsky, las técnicas teatrales no son únicamente utilizadas como una vía de autoconocimiento —lo cual ya era el caso con el teatro pánico— sino que también sirven como medio de acción y de transformación concreto para un problema específico. Retomando la cita de Augusto Boal en *Juegos para actores y no-actores*²⁵ se puede decir que: “el teatro nos puede ayudar a construir el futuro, en vez de esperar pasivamente a que llegue”. Aquí, los pacientes se sirven de la práctica artística

23 O. Abarca, A. Chacón, F. Espinoza, P. Vera Villaroel, “Placebo y psicología clínica. Aspectos conceptuales, teóricos e implicancias”, en *Terapia psicológica*, Santiago de Chile, junio del 2005.

24 A. Jodorowsky, *Psicomagia*, “El acto psicomágico”.

25 A. Boal, *Juegos para actores y no-actores*, trad. M.-J. Tortoni, Barcelona, Alba (1998), 2001, p. 24.

dramática como un medio para resolver problemas externos a las cuestiones estéticas del arte. Los poderes de la interpretación dan sus frutos en la vida cotidiana de la persona. El teatro es utilizado como una mediación entre el consultante y el profesional. Haciendo eco a Erving Goffman y su teatralidad en la vida cotidiana²⁶, Jodorowsky considera que estamos constantemente interpretando un papel —nuestra máscara social— y que el teatro, lejos de ser un lugar de artificios puede al contrario ayudar a “tomar su lugar en cuanto personaje en la comedia de la existencia”²⁷. Para Jodorowsky, el ser consejero de teatro fue un punto de inflexión en su búsqueda teatral ya que abandonando criterios puramente estéticos o artísticos su teatro fue “adquiriendo poco a poco una dimensión terapéutica”²⁸.

Y efectivamente, estudiando la descripción de esta práctica y las intenciones del autor, el teatro-consejo corresponde a la definición de “teatro aplicado” como lo formula Augusto Boal²⁹, ya que busca una transformación social al permitir que los individuos estén más a gusto consigo mismos, consigan una adecuación entre su ser social y su ser interior. Es un trabajo teórico-práctico que emplea al teatro como vehículo de un proceso de aprendizaje sobre sí mismo, lo cual permite iluminar ciertos aspectos de las experiencias vividas que antes no comprendíamos y a expresar las ideas, emociones que uno siente frente a ellas. Esto estimula simultáneamente un pensamiento crítico sobre nuestra situación, y motiva el proceso de cambio. Si hacemos caso a las teorías de Tomás Motos³⁰, el teatro sirve como estimulador y agente de cambio en el plano personal de los consultantes. La finalidad del teatro es ayudar a los individuos que tienen carencias en su vida privada o social y que se concreta por un sentimiento de insatisfacción, exclusión, marginación u opresión. Podemos entonces decir que se trata de

26 E. Goffman, *La Mise en scene de la vie quotidienne*, París, Minuit, 1959.

27 A. Jodorowsky, *Psicomagia*, op. cit., p. 71.

28 Loc. cit.

29 A. Boal, op. cit.

30 T. Motos, D. Stronks, D. Ferrandis, A. Navarro, *Otros escenarios para el teatro*, España, Ñaque, 2011.

teatro aplicado al cambio personal, que actúa en el plano socioemocional de los individuos, sirviendo, así como curación para resolver estos problemas.

Como la introducción de este libro lo explica, es difícil definir las fronteras entre teatro puro y aplicado. Jodorowsky con su teatro-consejo coincide en el argumento de la “intencionalidad”, como lo teorizó Ackroyd³¹. A pesar de que la gama de posibilidades de esta aplicación sea extensa (por ejemplo, puede haber un teatro para la educación, para el desarrollo comunitario, para la promoción de la salud, para la dinamización de grupos de reclusos, etc.), aquí la disciplina artística es utilizada con un objetivo terapéutico, relacional, de lazos sociales, etc. La eficacia del teatro-consejo es difícilmente cuantificable. Lo que es seguro es que el teatro-consejo utiliza la psicoestimulación, es decir, técnicas y estrategias que estimulan las emociones, la memoria, la conciencia, el lenguaje de la persona de la manera más individualizada posible, y esta permite según Jordi Peña-Casanova: “optimizar los rendimientos cognitivos y funcionales de los enfermos, con el fin de mejorar su calidad de vida e incrementar su autoestima como persona”³².

La imitación, aunque Jodorowsky la utiliza de manera espontánea, casi intuitiva, se ha probado que tiene efectos en los componentes perceptivos (la memoria) y emocionales (la conducta) de las personas. Al imitar una conducta, en realidad hay una transferencia de cierta información que penetra y sale del cuerpo por canales sensoriales³³. También es cuestionable en la teoría de Jodorowsky su presuposición de que estamos todos *fingiendo* ser alguien que no somos en el mundo social. Según el artista, la autenticidad de la persona es siempre exógena y se encuentra fuera de su forma de enfrentar lo cotidiano, escondida en la interioridad, reprimida por una sociedad que restringe y formatea desde la infancia. Sin embargo, diversas ciencias como

31 J. Ackroyd, “Applied theater: An exclusionary discourse?”, *Applied Theater Researcher Journal*, n.º 8 (2007).

32 J. Peña-Casanova, *Intervención cognitiva en la enfermedad de Alzheimer*, Barcelona, Fundación La Caixa, 1999.

33 D. Ferrandis, “Teatro adaptado a terapias ocupacionales”, en *Teatro para el cambio con ancianos: dramaterapia y neuroterapia*, Ciudad Real, Ñaque, 2014.

la antropología cultural³⁴, la sociología y la psicología han demostrado que todos somos el producto de una educación, un contexto histórico, geográfico y social, y que todas estas variables nos determinan hasta cierto punto. Jodorowsky desdeña estos factores, al atribuirse el poder de desenmascarar ese “yo original” mejor que nadie. Aquí entra en juego un mecanismo de idealización por parte de los consultantes de Jodorowsky. Ciertamente “Jodo” tiene un admirable don de orador, una presencia imponente y una facilidad para reaccionar con brío a todo tipo de situación que se le presenta. Pero para Gilles Faucet, Jodorowsky puede parecer un “charlatán trascendental”, un “vendedor de su propia imagen” que prodiga consejos a derecha e izquierda, haciendo más un espectáculo en torno a él mismo que siendo un consejero intentando realizar una terapia artística.

Por otra parte, Jodorowsky no considera a los consultantes como “pacientes”. Rechaza todo lo que atañe a la ciencia, a lo lógico, a lo calculado, por ende, a todo vocabulario médico. De hecho, la persona que busca ayuda no se asume como “paciente”, no deja de ser actor de su proceso y la responsabilidad de aquel que le aconseja no está sujeta a una legislación concreta que necesita de la atención médica por parte de profesionales de la salud, tratamientos, exámenes de laboratorio etc. La noción de obligación desaparece, el consultante puede acudir o no a una terapia, pero su salud vital no está en juego, se trata únicamente de mejorar esta. El teatro-consejo jodorowskiano es una consulta puntual, en la cual la solución es señalada, pero la aplicación de esta depende del consultante. Jodorowsky parece haber establecido un método gracias al cual una persona encontraría la manera de conciliar su doble naturaleza —social e interior— pero carece de un método de aplicación de este, de seguimiento de la persona y de análisis de resultados. Si bien en las anécdotas referidas (véase el capítulo “El acto teatral” de su manual de *Psicomagia*) parecen dar resultados positivos³⁵, no existe documentación suficiente o fiable como para establecer un juicio

34 Cf. Franz Boas (1858-1942), representante del relativismo cultural y precursor del particularismo histórico. Sus estudios mostraron que cada individuo es determinado por los factores sociales en los que se desenvuelve, por ejemplo, en *Cultura y raza*, 1913.

35 Este capítulo reproduce las cartas de agradecimiento enviadas por los consultantes a Jodorowsky, quien ha conservado los testimonios de los beneficiarios de su psicomagia a modo de prueba de la eficacia de su método.

sobre este tipo de práctica, ya que no ha sido formalmente estudiada por comités científicos.

En la dramaterapia —o teatroterapia— actual, se aplica la *estructura*³⁶ dramática para fines terapéuticos, se utilizan los medios como el juego dramático, el trabajo con escenas, los juegos de voz, la construcción de historias, la representación teatral, los rituales, las estructuras grupales incluso las máscaras y disfraces. En la dramaterapia unos profesionales, ya sea en teatro o en consulta, ayudan a los participantes a representar en escena sus conflictos o acontecimientos difíciles³⁷. Estos deben actuarlos, aunque sea de manera metafórica y resolver el conflicto operando una transformación. La ficción a menudo ayuda a hablar de momentos o aspectos difíciles vividos, ya que por la actuación y la ficción se opera un distanciamiento que facilita la aproximación a estos aspectos. A través de la interacción con otros personajes, los consultantes-personajes intentan desarrollar alternativas a los conflictos a través de la creatividad, la intuición, desarrollando habilidades sociales y de comunicación, favoreciendo así el desarrollo personal. Esta dinámica colectiva es una de las mayores diferencias respecto a la metodología jodorowskiana. En el dramaterapia la interacción y el compartir con otros consultantes permite relativizar su propio problema, buscar soluciones colectivamente o sacar fuerza y valor del mismo grupo para afrontar los problemas personales. La reflexión en grupo sobre problemas individuales es un factor importante para la relativización, la expresión y el mejoramiento de las relaciones interpersonales. El teatro se vuelve un micromundo, una microsociedad donde el individuo tiene que aprender a desarrollarse y desenvolverse de la mejor manera posible.

En el teatro-consejo, el artista propone considerar la vida real como un escenario de teatro: todos somos “personaje[s] en la comedia de la existencia”³⁸; el consultante tiene que aplicar las consignas dramáticas (por ejemplo, la

36 Cf. A. de Santos, “El texto teatral, estructura y representación: la estructura dramática”, *Las Puertas del Drama*, n.º 10 (primavera 2002).

37 Cf. P.-H. Torres-Godoy, *Dramaterapia: dramaturgia, teatro, terapia*, Santiago, Providencia, Dramaturgia Chilena Contemporánea, 2001.

38 A. Jodorowsky, *Psicomagia*, op. cit., p. 53.

actuación de un personaje, la incorporación en el papel que le corresponde) en la vida “real”. La interacción con los demás se hace sin que el entorno esté al tanto de que forma parte de la terapia del consultante. Es una metodología más directa, porque no existen profesionales que estén mediando entre los consultantes los conflictos y la aplicación de la terapia. En el método de Jodorowsky, la persona tiene que hacerlo todo por sí misma, tener el valor y la constancia de seguir las indicaciones del “maestro”. El “tratamiento” podría ser eficaz más rápidamente si hay seguimiento de estas reglas básicas. En la mayoría de las dramaterapias actuales, el escenario de teatro es un espacio protegido y simbólico para representar a través de la ficción eventos difíciles, con el propósito de que, después de la resolución ficticia del conflicto, el consultante tome conciencia y pueda reproducir esta actitud en su vida real fuera del escenario. Generalmente, en una etapa conclusiva, el grupo tiene que reflexionar sobre toda la experiencia, señalando los aportes que le proporciona y sus progresos personales. Nunca se sabe si la persona será capaz de trasladar lo visto en el escenario a la vida cotidiana, o cómo lo pondrá en práctica. En el método del teatro-consejo de Jodorowsky, esta duda no existe ya que la terapia es justamente la indicación de cómo realizar la terapia en la vida cotidiana del individuo. Jodorowsky lo confirma en las primeras páginas de su manual: “Para que la consulta tuviera un efecto terapéutico, tenía que desembocar en una acción creativa llevada a cabo en el ámbito real”³⁹. En el mismo libro subraya el placer creativo, dice: “En cuanto que artista, recibo la oportunidad de tener momentos de alegría creativa y también la de ver a alguien transformarse y realizarse. Cuando vemos a alguien sanar es la alegría total”.

Puesto que la imaginación es el ingrediente principal en esta fórmula terapéutica, se puede considerar que la psicomagia de Jodorowsky, tanto como su teatro, sus *happenings*, sus efímeros pánicos y sus conferencias no son más que una aplicación del poder terapéutico de la imaginación. Para Jodorowsky, la imaginación activa es la llave de una visión más amplia de la vida, que nos permite entenderla sin ninguna limitación, aceptarla tal y como es, con sus lados incomprensibles, pero también entendernos a nosotros mismos como seres ilimitados⁴⁰. En definitiva, para Jodorowsky

39 *Ibid.*, p. 92.

40 Cf. *Ibid.*

las herramientas teatrales sirven para promover procesos sociales positivos entre los individuos consigo mismos, pero también con su entorno. El teatro es factor de cambio y la dificultad viene del hecho de establecer una frontera que separe al llamado “teatro puro” del “teatro aplicado”. Siguiendo la estela de Judith Ackroyd⁴¹ tal vez se puedan establecer continuidades en vez de buscar rupturas irreconciliables. Toda aplicación del teatro, aunque tenga finalidades ajenas al “teatro puro”, tiene características estéticas o artísticas semejantes, al igual que toda obra teatral tiene una intencionalidad de transformación del público, o por lo menos tiene cierto impacto en su estado emocional, por medio de la emoción —el gesto teatral—, la reflexión —análisis a partir del contenido de la representación— que desemboca en la acción- transformación espontánea de la persona. Si bien los efímeros pánicos, el teatro-consejo y más tarde la psicomagia no presentan las características de una terapia tradicional, poniendo incluso en tela de juicio la capacidad de tales prácticas de producir un efecto positivo en los individuos que las practican, también cabe resaltar que los recursos terapéuticos utilizados por diferentes especialistas de la salud son infinitos, el denominador común es que son eficaces. Todo esto invita a pensar que la sanación depende menos del remedio o del terapeuta que de la capacidad de estos a movilizar los mecanismos naturales autocurativos. En otras palabras, la mejor terapia para un individuo que sufre es aquella en la que tiene fe, aunque objetivamente los criterios parezcan dudosos. Finalmente, como todo medio artístico, el arte-terapia es un modo de comunicación. En este caso, es una comunicación con uno mismo, un medio para llegar a la introspección, desatar nudos, aumentar la autoestima, controlar el comportamiento y llegar a un bienestar íntimo que provoque una mejoría de las habilidades sociales del individuo.

41 J. Ackroyd, “Applied Theatre: Problems and Possibilities”, *Applied Theatre Researcher Journal*, n.º 1 (2000).

BIBLIOGRAFÍA

- Abarca, O., A. Charcón Alexander, F. Espinosa, P. Vera-Vil. "Placebo y psicología clínica. Aspectos conceptuales, teóricos e implicancias". *Terapia Psicológica* 23 (1) (2005).
- Ackroyd, J. "Applied theatre: An exclusionary discourse?". *Applied Theatre Researcher Journal* n.º 8 (2007).
- Ackroyd, J. "Applied theatre: Problems and possibilities". *Applied Theatre Researcher Journal* (2000).
- Boal, A. *Teatro del oprimido: juegos para actores y no-actores*. Traducción de Mario Jorge Merlini Tornini. Barcelona: Alba, (1998), 2001.
- Feixas, G. y M. T. Miró. *Aproximaciones a la psicoterapia, una introducción a los tratamientos psicológicos*. Barcelona: Paidós, 1993.
- Goffman, E. *La mise en scène de la vie quotidienne*. París: Minuit, 1959.
- Jodorowsky, A. *La Tricherie sacrée, entretiens avec Gilles Faucet*. París: Devry-Livres, A mots ouverts, 1989.
- . *Psicomagia*. Madrid: Siruela, Debolsillo, (2006), 2014.
- Motos T., D. Stronks, D. Ferrandis y A. Navarro. *Otros escenarios para el teatro*. España: Ñaque, 2011.
- Peña-Casanova, J. *Intervención cognitiva en la enfermedad de alzheimer*. Barcelona: Fundación La Caixa, 1999.
- Santos, A. de. "El texto teatral, estructura y representación: La estructura dramática", *Las Puertas del Drama*, n.º 10 (primavera 2002).
- Stanislavski, K. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Traducción de J. Saura. Barcelona: Alba, 2009.
- Torres-Godoy, P.-H. *Dramaterapia: dramaturgia, teatro, terapia*. Santiago: Providencia, 2001.

LA PERFORMANCE COMO METODOLOGÍA POLÍTICA. PARA EL ESTUDIO DE MUJER Y FEMINIDADES EN COLOMBIA: ACCIÓN-AGENCIA Y TRANSFORMACIÓN

Sonia Castillo Ballén

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia

Busco una etnografía... existencial, una etnografía vulnerable que nos muestre cómo actuar moralmente, en solidaridad, con pasión, con dignidad... Esta etnografía se mueve desde mi biografía a las biografías de otros, a esos raros momentos en que nuestras vidas se conectan.

N. Dezin¹

Acción teatral-agencia social

En la actualidad, los límites relacionales entre el teatro aplicado y la *performance* obedecen al desarrollo histórico de las formas reconocidas como *teatralidades* cuyos inicios fueron motivo de estudio por la antropología cultural desde las experiencias limítrofes y colectivas como el ritual, las fiestas religiosas, las dinámicas de iniciación a la cultura, el funeral, los sistemas de bodas y casamientos entre otros. De allí la valoración de las

1 N. Dezin, *Interpretative Ethnography*, Universidad de Illinois, Sage, 2000, p. 264.

teatralidades como manifestaciones liminales asociadas a lo teatral pero estrechamente relacionadas con aspectos, situaciones o problemáticas de la vida social cotidiana. La *performance* como metodología política. Para el estudio de mujer y feminidades en Colombia: acción-agencia y transformación teatralidades, por lo tanto, son cuna de dos rutas contemporáneas de la investigación-creación referida al fenómeno teatral, en sus transfiguraciones del llamado *giro performativo* a partir del cual la *performance* es reconocida como posibilidad metodológica para la indagación de ámbitos y prácticas culturales; y, por otra parte, el teatro aplicado en tanto este último se funda en la relación viva entre el teatro como lenguaje y problema del arte y la proyección de su utilidad y proyección en la vida social cotidiana.

Otro aspecto en común entre la *performance* y el teatro aplicado en tanto desarrollos posteriores de las teatralidades lo constituye la investigación-creación crítica sobre el énfasis de la comprensión de la acción teatral exclusivamente delimitada a la espectacularidad de la acción escénica y/o la enfática del componente textual y literario del texto teatral, para derivar en una comprensión de lo teatral que también pone énfasis en dicha acción como acontecimiento. Esto último permite entonces una interpretación enfática corporal tanto de la *performance* como del teatro aplicado, en tanto la valoración de la acción teatral como acontecer permite marcar la relevancia que tiene la acción del suceder, el acaecer que llevan a cabo los agentes y agencias, sus prácticas contextualizadas y situadas a partir de las cuales se genera dicho acontecimiento. Todo lo anterior es posible y sucede en y a través de la corporalidad, pues acontecer solo es posible a través de la condición corporal. Acaecemos porque somos cuerpo. Acaecer es existir, y existir solo es posible mediante y en tanto cuerpos. Desde esta interpretación, tanto la *performance* como el teatro aplicado en su capacidad de procurar acontecimientos críticos y transformadores en ámbitos sociales comparten la cuna común de las nuevas teatralidades.

Para quienes nos adentramos en procesos de investigación-creación en los que se ven implicados interrogantes respecto al cuerpo, es frecuente atestiguar el contraste entre dos aspectos: el primero, el uso del cuerpo como concepto-objeto propicio para los procesos de representación, interpretación y simulación en las artes, en el que se debaten los problemas de la creación, la representación, la autoría, la técnica y el lenguaje, en discusión con las ciencias del orden inter y transdisciplinar; y el segundo

aspecto atañe a las realidades vividas por quienes realizan dichos procesos de investigación-creación en contextos y situaciones específicas, las cuales son encarnadas a partir de la “experiencia vivida”² por cada persona a nivel sociopersonal. La corporalidad en tanto cualidad y posibilidad de ser corporal, al ser encarnada e incorporada por una persona a partir de la gama de experiencias vitales que constituyen su propia historia de vida, exige desde los procesos de investigación-creación sobre este tema, otras valoraciones, mucho más complejas y pertinentes y menos reducidas al estatismo del concepto-objeto cuerpo. Así que para tal efecto resulta más dinámico valorar la experiencia de ser cuerpo, como “corporeidad”³, que conlleva el movimiento vital de encarnación de la persona, desde donde se desatan y se movilizan las condiciones que conforman dicha corporeidad; en tanto experiencia política, generizada, performativa, situada, localizada, racializada y etaria. Esta valoración de la corporeidad en correspondencia con la ampliación misma que ha tenido el concepto de teatro, hacia las formas de las teatralidades de las que se alimentan tanto la performance como el teatro aplicado. Estas manifestaciones ampliadas del teatro bien pueden considerarse afines o de la misma naturaleza que las reconocidas como *artes del cuerpo*.

Ya desde mediados del siglo XX en los ámbitos universitarios europeos, norteamericanos y japoneses de la discusión artística, el inicialmente llamado arte del cuerpo puso su voz crítica respecto del aniquilamiento, los usos y abusos de los cuerpos por todas las formas de violencia, guerra, agresión y regímenes de poder y control, instalando, para y desde las artes un salto cualitativo respecto de la valoración crítica de la condición corporal de la existencia de la vida en todas sus manifestaciones humana y ambiental. Lo anterior como respuesta desde las artes al tratamiento atroz de los cuerpos, durante la mitad del siglo XX, la bomba atómica, Hiroshima, Nagasaki, el holocausto nazi, etc.

-
- 2 Jodelet plantea las relaciones de afectación entre la experiencia vividas y la configuración de las representaciones sociales, en D. Jodelet, “La representación social: fenómenos, conceptos y teoría”, en S. Moscovici, *Psicología social II*, Barcelona, Paidós, 1986, pp. 469-494.
 - 3 T. Csordas, “Embodiment as a paradigm for anthropology”, *Ethos* n.º 18 (1), 1988, pp. 5-47.

Hoy, concebidas de manera plural e interdisciplinaria las artes del cuerpo junto con los llamados estudios del cuerpo tienen el reto de coadyuvar a tratar de proponer alternativas creativas para solucionar los agudos problemas del orden sociopersonal implícitos en las sociedades contemporáneas como consecuencia del recrudecimiento de formas hiperespecializadas de las guerras y las violencias contra los cuerpos, las cuales sufrimos en la actualidad a lo largo y ancho del planeta, en una de las épocas más oscuras del ejercicio del orden corporal geoteobiológico.

Las artes del cuerpo, que bien merecen ser llamadas hoy, artes de la corporeidad, han cuestionado de manera implícita y tácita las contradicciones políticas que conlleva la experiencia de ser seres corporales en las actuales contingencias mundiales.

Para el caso de Colombia, país que lucha día a día por superar uno de los más viejos conflictos armados de Latinoamérica, profundamente marcado por desigualdades sociales de todo tipo entre las que destacamos en esta reflexión las relacionadas con la mujer y problemas de género; las artes del cuerpo, apenas pudieron nombrarse a partir de inicios de los años noventa, como una de las consecuencias directas en el campo artístico de la reforma constitucional de 1992, realizada a propósito del acuerdo nacional de uno de los procesos de entrega de armas y desmovilización de grupos armados en el país. Esta relativamente reciente emergencia del nombramiento explícito de las artes del cuerpo en el país se halla en correspondencia con el también relativamente reciente desarrollo de programas universitarios que estudian el problema de la mujer y el género en Colombia, así como los también recientes los estudios del cuerpo en el país. Tal como lo señaló la corporóloga Zandra Pedraza:

Ni la mujer, ni los negros, ni los homosexuales, ni los niños o los jóvenes, ni la ciudad, ni el agua, ni el cuerpo, ni la naturaleza están sujetos a los parámetros fijados por las particulares formas de conocimiento de las ciencias sociales y humanas consolidadas en los siglos XIX y XX⁴.

4 Z. Pedraza Gómez, *El régimen biopolítico en América Latina. Cuerpo y pensamiento social*, Rev15-01 1/9/04 19:55 p. 2. <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/15-pedraza.pdf>

Así que solo hasta la constituyente de 1991 fue nombrada la mujer desde su condición de derechos, por vez primera en la constitución colombiana. Solo hasta este proceso, más bien joven, la iglesia dejó de tener el significativo poder que hasta entonces le daba la vieja constitución nacional de 1886, con la consecuente transformación sobre las representaciones sociales de lo femenino y lo masculino circulantes en el país, manifiesto en el ámbito académico en el incremento de investigaciones de perspectiva crítica sobre el imperativo social respecto a los roles de género femenino desde la domesticidad y el cuidado, y masculino, desde el patriarcalismo en el país. Dichas investigaciones han sido realizadas en campos diversos como la antropología, los estudios de género, los estudios feministas, la sociología, la psicología, la economía, el derecho y a partir de dicha constituyente en el campo de las artes, hoy desde los estudios artísticos.

Así que también en Colombia como en el mundo, el desarrollo de la *performance* como uno de los lenguajes más significativos para la investigación-creación crítica sobre la experiencia de ser cuerpo se constituyó en una estrategia artística política que trascendió los ámbitos del campo académico de las artes, para constituirse en una alternativa creativa a nivel social para procurar reflexiones y proyectos de creación en el ámbito social y cultural sobre los derechos de las mujeres en tanto calidad de derechos humanos. Ya previamente a nivel mundial, a este respecto, muchas y muy diversas corrientes creativas a través de la *performance* se han fortalecido tales como arte de género, arte feminista, o el sexo del género: coños y pollas que en ámbitos universitarios de las artes plásticas fue nombrado como arte de coño y pollas; así como el arte homosexual, arte *queer*, arte comunitario, además de formas sociales de la *performance* en relación con conflictos políticos, manifestaciones populares, problemáticas ciudadanas, redes y grupos de madres y familiares alrededor de desapariciones, etc.

Las experiencias y reflexiones que se presentan en este texto han sido desarrolladas en un tejido imbricado de maneras de hacer provenientes de la *performance* en tanto se da énfasis al acaecimiento, es decir a la acción teatral, a partir de lo cual se relativizan los componentes espectaculares y textuales de los procesos de investigación-creación que se llevaron a cabo con artistas en formación en ámbitos universitarios en Colombia. Sin embargo, las experiencias que se presentan a continuación, sobre todo pueden ser comprendidas en su dimensión útil, en tanto teatro aplicado a

la recuperación de dinámicas de salud psicológica de “sí mismas” y “sí mismos”, a partir del registro de experiencias de agresión “acaecidas” en los cuerpos propios de las artistas que participaron en el proceso.

Experiencia de corporeidad de mujeres artistas en ámbitos de formación universitaria

Si bien, aun cuando institucionalmente hablando, el problema de las violencias contra las mujeres cuenta ya con el marco jurídico referido en Colombia, el cual busca la prevención y la sanción en los ámbitos de la experiencia de vida cotidiana, en el día a día de las mujeres en Colombia, prevalecen y se reproducen incluso con tolerancia y legitimación institucional, formas de violencia contra las mujeres que adoptan entre otras los modos sociales de: esclavitud sexual, esclavitud doméstica, trata de blancas, feminicidio, mutilación genital, quemaduras por ácido, violaciones.

Las estudios feministas sobre este tema han demostrado que la violencia es “predictible, intencional y corresponde a patrones específicos”, y como sociedades y culturas que comparten este tipo de violencia comparten también el hecho de ser sociedades jerarquizadas y generizadas con fuertes distinciones respecto de lo que significa el rol de lo femenino y lo masculino; desde donde se legitiman prácticas de golpear, mutilar, encerrar, expulsar, reprender a las mujeres, lapidar, linchar, amputar, violar y agredir física, verbal y psicológicamente y donde el rol femenino está concebido desde la domesticidad, la procreación, el mantenimiento de lo doméstico, el cumplimiento y la dependencia político-económica del varón. Por su parte, los roles de masculinidad en América Latina están delimitados a las tareas como proveedor, jefe de la familia, dominación, control, disciplinamiento y defensa. Este tipo de roles constituye la base a partir de la cual se reproducen las llamadas violencias de género, cuyo carácter performativo a partir del género como “fuerza dinámica compleja”, se produce, según lo señala Ana de Miguel⁵, en función de “unos espectadores” y de un acto simbólico de creación del ser mujer, hombre, gay, lesbiana, bisexual”. Este complejo sistema simbólico

5 Ana de Miguel, “La violencia contra las mujeres, tres momentos del marco feminista de interpretación”, *Revista de Filosofía/Moral y Política*, n.º 38 (enero a junio del 2008), Universidad Rey Juan Carlos.

en Colombia asume las formas del machismo con valores que aún hoy son formados por las instituciones familia, escuela, Estado. Particularmente en Colombia, la acción conjunta entre la *performance* y el teatro aplicado así como otras manifestaciones de las teatralidades pueden fortalecerse como rutas metodológicas propicias para la investigación-creación acerca de este tema de los roles de mujer y género, en busca de estudios y prácticas que contribuyan a maneras más equilibradas de trato y valoración de las mujeres, basadas en el respeto mutuo y la igualdad, para poder terminar con la violencia contra las mujeres. Máxime cuando el flagelo de la violencia y la desigualdad en relación con la mujer en Colombia configura el epicentro desde donde se reproducen las demás violencias sociales. Desde un punto de vista performático, este ejercicio de las violencias de género tiene que ver con los modos como se enseñan, se aprenden y se incorporan prácticas relacionadas con las intersensibilidades, donde lo femenino se aprende desde la indefensión y la victimización, y lo masculino desde el ejercicio de la fuerza, la virilidad, el honor, la dureza: “Los niveles de masculinidad se asocian con la capacidad de someter y doblegar al otro, de ser capaz de competir y ganar, de usar hábilmente la fuerza y mantener su posición a toda costa”⁶.

Para la experiencia de la vida cotidiana el ejercicio de estas sensibilidades significa por ejemplo que: las mujeres son receptoras de la hostilidad masculina” y “sirven para descargarse”, “golpear no es contrario a amar”, es parte del rol masculino “educar y manejar a la esposa”. La existencia de un ordenamiento patriarcal profundamente arraigado en las familias colombianas, tanto en las que tienen estructuras nucleares (padres, madres e hijos), como en las monoparentales y en las extensas, el hombre se encuentra en una posición privilegiada en relación con la posición de los demás integrantes de la familia, en la que se le otorga el mando, la toma de decisiones, los beneficios y las libertades de un ser provisto de un rol de dominación. En estas últimas los varones presentes (tíos, abuelos, padrinos) o los compañeros ocasionales asumen las posiciones de poder⁷.

6 Unifem, *Estudio sobre la tolerancia social e institucional de la violencia de género en Colombia*, 2010, p. 19-20. http://www.mdgfund.org/sites/default/files/GEN_ESTUDIO_Colombia_Tolerancia%20social%20e%20institucional%20a%20la%20violencia%20de%20genero.pdf

7 *Ibid.*, pp. 45-91.

Mientras el cuerpo femenino se vuelve territorio para ser dominado y vencido, a la experiencia de ser hombre o experiencia de masculinidad se le niega el poder de conmovirse con el otro. Lo anterior con las consecuentes problemáticas que implica esta cultura de la segregación y la discriminación con las mujeres en América Latina, donde según la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal) “una primera conclusión sería que, en Colombia, y en general en América Latina, la pobreza es cuestión de mujeres”⁸. Según dicho informe en todos los países de la región la tasa de pobreza de las mujeres supera a la de los hombres en un 30 %, en rangos de edad entre 20 y 59 años. Para el caso de las mujeres que ingresan al ámbito universitario de la formación general en todos los campos de conocimiento pero en particular a la formación como artistas, en el marco de esta cultura de la segregación y la desigualdad respecto de la mujer, se destacan aspectos que bien pueden ser identificados dentro de las dinámicas específicas de segregación de las mujeres en Colombia señaladas por el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) como son: precariedad laboral, brechas de género, segregación horizontal y vertical de las mujeres. Entre dichos aspectos, a manera de recurrencias que son frecuentemente encontradas, están:

- las mujeres son cabeza de familia, encargadas de sus hijos y/o padres,
- segregación por la profesión y oficio de ser artistas,
- segregación en los ámbitos académicos por su condición de mujer,
- desigualdad salarial,
- menores oportunidades de participación en general y específicamente a cargos de dirección en los distintos ámbitos laborales,
- menores posibilidades de dar continuidad a los procesos de formación y por tanto mayor índice de deserción de la formación universitaria,
- las mujeres tienen jornadas laborales más largas, múltiples y empleos informales, así como prácticas del rebusque, que suman

8 Comisión Económica para América Latina y el Caribe (Cepal)/ONU. <http://www.cepal.org/es/areas-de-trabajo/asuntos-de-genero>

a la jornada diaria de la que también hace parte la formación universitaria y, en muchos casos, el cuidado de sus familias.

A partir del ejercicio performativo de las corpografías se ha encontrado que la experiencia de corporeidad de un número significativo de mujeres ha estado marcado por la vivencia de violencias tales como la discriminación, el maltrato físico y emocional, el maltrato verbal, la racialidad y la etnicidad, el chantaje emocional, la violencia sexual y la misoginia. Miedo, dolor, trashumancia, inseguridad, resistencia, empoderamiento, ganas de salir adelante, sobreponerse a la situación, denuncia, inconformidad, incompreensión, olvido y transformación son sentimientos frecuentes manifestos por las mujeres a partir de las experiencias de desigualdad y segregación, en el estudio de referencia de la presente reflexión.

A partir de este panorama y delimitado en el campo de los estudios artísticos, se reflexiona en este texto sobre la *performance* como una metodología política para la reexistencia, particularmente para el estudio del ejercicio social de las feminidades y las masculinidades en Colombia. Lo anterior a partir de la investigación que se ha venido desarrollando sobre el tema en el proyecto de investigación-creación Pasarela; adscrito a la Línea de Investigación en Estudios Críticos de las Corporeidades, las Sensibilidades y las Performatividades⁹ (Fasab/UDFJC), proyecto al cual se adscriben monografías de pregrado, tesis de maestría y doctorado, que van arrojando una conclusión significativa: el ejercicio de los roles de género en Colombia conlleva la reproducción e institucionalización de prácticas de violencia contra los cuerpos en el ejercicio social de las intersensibilidades, una de cuyas mayores recurrencias lo constituyen las formas de violencia contra la mujer en los ámbitos de la vida cotidiana, familiar, escolar, universitaria, urbana, rural, etc., caracterizándose dichas violencias desde las formas: sexual, física, verbal, psicológica, laboral y las cuales se concretan en dinámicas explícitas de discriminación y desigualdad que constituyen violación de los derechos humanos de las mujeres tal como se reconoció inicialmente en la Conferencia Mundial del Decenio de las Naciones Unidas para la Mujer celebrada en Copenhague durante los años ochenta y la Declaración de las

9 Adscrita a la Facultad de Artes-ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en Bogotá, Colombia.

Naciones Unidas sobre la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres¹⁰ donde se estableció: la violencia contra las mujeres como

una manifestación de relaciones de poder históricamente desiguales entre el hombre y la mujer, [...] a la discriminación en su contra [...], y que la violencia contra la mujer es uno de los mecanismos sociales fundamentales por los que se fuerza a la mujer a una situación de subordinación [...].

La influencia de estas declaraciones internacionales se hizo evidente en Colombia, en la promulgación de la Ley 1257 del Congreso de la República de Colombia, por la cual se dictan normas de sensibilización, prevención y sanción de formas de violencia y discriminación contra las mujeres en la Ley 294 de 1996. Esta ley reconoce explícitamente para Colombia los derechos humanos de las mujeres, a partir de entonces en Colombia se han generado leyes para la protección de la mujer en relación con el abuso sexual (1996), la prevención y sobrevivencia de las mujeres en el marco de los conflictos armados (2000).

La posibilidad de la *performance* como metodología política crítica para la reexistencia

Es precisamente desde el sentido de con-moción, de la posibilidad de compartir emocionalidades a partir de un sentido solidario de la experiencia del existir, desde donde puede aportar el uso del poder creativo y transformador de la *performance*. En sus orígenes desde el campo artístico, tanto el/la *performance* como las demás manifestaciones de las artes del cuerpo (*happening*, acciones plásticas, arte procesual, etc.) evidenciaron la tensión entre el cuerpo como objeto de destrucción por la guerra y las violencias y la condición corporal de las y los artistas como eje central de la actividad creativa. Sin embargo, es la *performance* la forma que se adopta por excelencia para desvelar e indagar a través de los procesos creativos, la configuración y consecuencias del orden corporal biopolítico. De hecho, es

10 Asamblea General de las Naciones Unidas. Declaración sobre la eliminación de todas las formas de discriminación hacia las mujeres. [http://www.unhchr.ch/huridocda/huridoca.nsf/\(symbol\)/a.res.48.104.sp?opendocument](http://www.unhchr.ch/huridocda/huridoca.nsf/(symbol)/a.res.48.104.sp?opendocument), resolución de la Asamblea General 48/104 del 20 de diciembre de 1993, p. 20.

a través de ella que se despliegan para la historia del arte las posibilidades de otras miradas respecto al cuerpo tales como las perspectivas femenina y homosexual, quebrando el imperativo de la mirada masculina que por siglos predominó en las artes.

Desde la interpretación de enfoque corporal de los actuales estudios artísticos, la *performance* se ha convertido en una especie de exhibición dinámica donde resultan expuestas las interacciones del orden intersensible que se llevan a cabo en los intercambios sociales, humanos y ambientales, particularmente en las maneras del tratamiento, valoración y representación de la dimensión corporal de la existencia. Lo anterior, comprendiendo la sensibilidad como “una facultad del sujeto en su condición de estar en relación con el mundo” tal como lo señala Katya Mandoki “[...] la sensibilidad no es algo que se prende y se apaga... que se conecta o se desconecta a la obra de arte [...] la vivimos en todo instante”¹¹.

En últimas, la *performance* trabaja y modela explícitamente las formas geotopo biopolíticas que adoptan dichas intersensibilidades. Desde esta perspectiva, si el arte puede ser asumido “como una mirada sensible sobre la sensibilidad de la vida cotidiana” la investigación-creación asumida como investigación artística puede ser fortalecida como indagación crítica sobre el ejercicio político de dichas intersensibilidades y las consecuencias que estas tienen tanto en la experiencia personal de la existencia como en la experiencia social y colectiva. Para el caso de Colombia, esto resulta específicamente una gran contribución que la investigación crítica desde las artes puede ofrecerle al país respecto de las maneras como se crean socialmente las realidades que vivimos. En particular, una proyección social de las mujeres artistas o en proceso de formación es la de ser

11 K. Mandoki, *Prosaica. Introducción a la estética de lo cotidiano*, Ciudad de México, Grijalbo, 1994, pp. 65-82. La autora argumenta cómo “el conocimiento es un producto de la facultad humana de conocer: la experiencia estética bien sea en la vida cotidiana en el arte, es un producto de la facultad de la sensibilidad. Para la cual la autora menciona unos *a priori* o condiciones: del espacio y del tiempo, del cuerpo y los sentidos del sujeto que siente, de la energía vital emotiva de dicho sujeto y de los contextos y convenciones culturales que determinan la experiencia del sentir”. Esta comprensión de la sensibilidad resultó particularmente fértil para la presente investigación en cuanto permitió abordar la facultad del sentir en relación de vínculo entre lo personal y lo social.

investigadoras de estas dinámicas de intersensibilidades que subyacen a las formas de las violencias sociales pues ellas conocen y han incorporado además de las formas culturales de la segregación, también las formas promisorias de la creación artística y social. Las mujeres sabemos a partir de la experiencia las significaciones performativas y performáticas latentes y manifiestas en las interacciones humanas y sociales. La *performance* ha enfatizado en la resignificación de las acciones creativas como actuaciones críticas de los sujetos artísticos, como metáforas políticas que interrogan sobre los modos de relacionarnos, de ejercer y de tratar la condición corporal humana y no humana. La *performance* resulta ser entonces en una especie de ruta metodológica política propiamente artística para la indagación de la experiencia del existir en tanto cuerpo, desde la dimensión personal, la colectiva, la histórica y ambiental. La *performance* permite vivenciar al unísono la experiencia de ser seres corporales y las implicaciones políticas de dicha condición corporal, hecho que además agrieta la pretendida distancia entre quien crea (*performer*) y quien asiste (público), pues la *performance* crea y evidencia un ámbito de relaciones solidarias de la carne incorporadas por todos, las cuales entretejen los aparentes polos opuestos o distantes de creador/a y público; resultando así el/la espectador/a, cocreador de la experiencia. Cocrea la experiencia intersensible en tanto desde las dinámicas de su propio sentir puede llegar a modelar incluso a desviar o a enrutar, una acción performática dada. Lo performático comprendido desde la perspectiva de Diana Taylor en *Hacia una definición de performance*¹², como adjetivación de las formas no discursivas del *performance*, tomando en tensión, por otra parte, lo performativo para Butler, tal como lo señala la autora en mención en tanto subordinación de la subjetividad y la acción a la práctica discursiva normativa.

En este sentido, la performatividad del o la *performance* en sí mismo(a) como práctica en América Latina pertinente para la investigación creativa crítica respecto de los géneros, se expresa en el carácter político de esta con-moción, por citar un ejemplo, en la manera como se nombra incluso el género mismo de la palabra *performance*. Masculino para Colombia y México, como “el *performance*”, y femenino para Argentina y Brasil “la

12 Disponible en *Performancelogía*: <http://performancelogia.blogspot.com.co/2007/08/hacia-una-definición-de-performance.html>

performance"; hecho que puede llegar a crear interrogantes acerca del mayor o menor énfasis del machismo en dichas sociedades. Para Diana Taylor, desde los estudios del *performance* esta dualidad en la denominación denota un "travestismo que invita a los angloparlantes a pensar acerca del sexo/género de 'performance', el término está empezando a ser usado más ampliamente para hablar de dramas sociales y prácticas in-corporadas".

Al respecto, la autora señala como la denominación de *performance* llega a ser para académicos, "una lente metodológica que les permite [...] analizar eventos como performance. Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual [...] (las cuales)¹³ son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública"¹⁴.

En este sentido la etnografía performativa desarrollando la línea de la etnografía crítica tiene alcances metodológicos desde la investigación activista propuesta por Dezin, Norman, Conquergood¹⁵ y Giroux¹⁶, a partir de lo cual se reconoce lo cultural como performativo y por lo tanto político, donde se agencian y se tramitan a través de relaciones de fuerza las identidades personales y colectivas. Norman Dezin propone una perspectiva más teatral del *performance* en tanto etnoteatro, el cual es valorado y utilizado como otra forma de la presentación de la información, la interpretación o la argumentación en la investigación social. Esta corriente de la etnografía crítica performativa ha utilizado y probado la *performance* explícitamente como ruta metodológica que permite el uso del quehacer teatral para montar en vivo experiencias personales o colectivas que son motivo de investigación o para presentar resultados de interpretación de datos o resultados del análisis, o, para activar las rutas de la representación, como rutas de registro

13 El paréntesis es mío.

14 *Ibid.*

15 D. Conquergood, beyond the text: "Toward a performative cultural politics", en S. J. Dailey (ed.), *The future of performance studies: Visions and revisions* 25-36, Annandale, VA: National Communication Association, 1998. <http://www.kineticnow.com/wp-content/uploads/2014/12/conquergood-1998-beyondthe-text.pdf>.

16 H. Gorioux, *Performing [Auto] Ethnography Politically*, Universidad de Illinois en Urbana-Champaign, CIES Conicet, Astrolabio 14, 2015.

autoetnográfico o autobiográfico de la experiencia vivida. Bajo esta lógica, la *performance* se constituye en una herramienta metodológica artística para el estudio de acontecimientos relacionados con dinámicas sociales de géneros, derechos humanos y memoria. La *performance* ha permeado los límites de los derechos humanos entre las realidades y las teatralidades, entre las cotidianidades y las utopías en materia de derechos humanos en general y de derechos humanos de las mujeres, específicamente para América Latina.

Transformación: la experiencia del Grupo Pasarela

Desde la experiencia de tesis y proyectos de investigación-creación del Grupo Pasarela (el cual en la actualidad se nombra Escuela de Performance y Performatividades Pasarela: Artes del Buen Vivir. <https://pasarelaperformati.wixsite.com/pasarela>), la *performance* constituyó una ruta metodológica, tanto como manera de registro de recuperación de experiencias vividas en relación con problemáticas de mujer, género, vejez, escuela e infancia y desaparición, como perspectiva para crear procesos artísticos a la vez que se indagan acontecimientos o prácticas de comunidades específicas o aspectos de la vida personal, pero también como una alternativa para concretar o mostrar resultados de investigación. En este sentido, al resultar la *performance* una metodología política para estudios de problemas relacionados con mujer y género, se generaron procesos de integración efectiva entre las dinámicas concebidas como investigativas y las que se supone son del ámbito creativo. Para lograr esto se hizo necesario ampliar y triangular la clásica tensión entre investigación y creación con un tercer elemento, las dinámicas de la vida personal que llevaron a los y las investigadores(as) a adentrarse en estos procesos. Con esto se hizo necesario, a la vez, ampliar la comprensión de la investigación-creación al alcance de la indagación, en la que entraron a formar parte las experiencias incorporadas por las personas, dando lugar a la valoración de las dinámicas del sentir como dinámicas políticas, desde donde se establecieron los modos de relación que cada persona ejerció en contextos y situaciones particulares. Así que actividades como sospechar, otear, saborear, tocar, olfatear, palpar, recordar, soñar, etc., entraron a formar parte activa y por cierto muy dinámica de la investigación-creación. La experiencia del grupo Pasarela se ha basado en la autoetnografía, la experiencia de cada una da cuenta no solo de aspectos autobiográficos, sino que es una muestra representativa de un contexto, un lugar, un país. Cada una de las historias

o acontecimientos de la vida personal, en relación con la experiencia de ser mujer y además mujer artista en Colombia, se constituyó a la larga en parte de un muestreo que evidenció aspectos de la condición de desigualdad y segregación de la mujer en Colombia. Pero la forma como se concretan dichas autoetnografías no es solamente a través de los recursos del diario de campo intensivo, el libro de artista, la historia de vida, la entrevista y la autobiografía; sin duda alguna, recursos de primer orden para la investigación crítica sobre corporalidades, performatividades e intersensibilidades en los ámbitos sociales. Pero la performance en sí misma constituye una manera de ejecutar una valoración o diagnóstico (¿?) de acontecimientos determinantes en las historias de vida personales, sociales y colectivas que están involucradas en la investigación-creación. Dichos acontecimientos, mucho menos en el sentido de hechos y mucho más como acaeceres en los casos estudiados en el Grupo Pasarela, estuvieron relacionados en su gran mayoría con el dolor vivido por las mujeres en su propia carne, su cuerpo.

Así que, a través de las *performances*, los y las investigadores(as), trabajan investigativa y creativamente con el material básico que ha modelado sus existencias: las intersensibilidades vividas y sufridas que han enrutado sus propias historias de vida.

Proceso metodológico

De manera sucinta, los momentos o fases tenidos en cuenta para el desarrollo de los proyectos han sido los siguientes:

- De las memorias del cuerpo vivido a las actualizaciones y actuaciones del cuerpo sintiente: las dinámicas de actualización de lo vivido por la persona, es decir, de volver a traer al presente o recuperar la experiencia de acaeceres que marcaron la historia de vida personal o colectiva y que guardan relación con el interés central de la investigación que llevan a cabo. Lo anterior en dos momentos:

Momentos del autorreconocimiento: evidenciar modos de relación consigo mismo(a) que formaron parte o están asociados al interés central de la investigación- creación, mediante recursos como narraciones, corpografías de lo sentido, a manera de una cartografía de lo vivido, diarios de campo, etnografías visuales, fílmicas, etc., para dar cuenta de lo vivido, lo sentido y las huellas de los acontecimientos en la propia experiencia de ser cuerpo.

Momentos de reconocimiento del cuerpo social compartido: al interactuar y socializar los resultados del autorreconocimiento, se encuentran las recurrencias, las tendencias, las diferencias encontradas en las distintas experiencias para identificar dinámicas de modos del ejercicio social de las sensibilidades que sean comunes en el contexto y situación específica. Es allí donde se hace evidente que la experiencia vivida por una persona no es aislada ni independiente, sino que por el contrario constituye un muestreo de lo que es vivido a nivel familiar, local, regional y nacional. Allí se hace por lo general necesario el análisis investigativo y creativo de la manifestación del régimen geoteobiopolítico que atraviesa las experiencias de ser cuerpo desde la vida personal y colectiva, tanto para las mujeres como para los hombres.

- De la conciencia del cuerpo vivido a la conciencia del cuerpo sintiente: a través de la investigación-creación artística y del análisis crítico de los modos de relación sensible que se reproducen en las intersensibilidades sociales encontradas como comunes en el tejido social colectivo. Tanto la creación artística como el análisis crítico se llevan a cabo partiendo de la contribución que hace el criterio de modos de relación sintiente¹⁷ respecto de cómo las dinámicas de concepción social en relación con algún aspecto o temática o rol particular se concretan dinámicas de valoración de dicho aspecto o rol o tema a través de las prácticas de o que se dice, de los gestos, de los significados de la proxemia, el ejercicio de las tactilidades y las visualidades, y demás. Y como tanto concepciones como valoraciones se manifiestan y se concretan las representaciones sociales que sobre dicho aspectos o tema o rol circulan en el ámbito estudiado. El material que arroja este criterio no solo se limita a datos del orden cualitativo propicio para los procesos de análisis, sino que también arroja indagación sobre las dinámicas de los intercambios sensibles, que se convierten en grandes contribuciones para los procesos creativos, particularmente desde el *performance*.

17 S. Castillo Ballén, "Modos de relación sintiente bocetos hacia una perspectiva del performance como ruta metodológica para la indagación de subjetividades", *Revista Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* vol. 10, n.º 1 (enero-junio 2015): 129-150. <http://www.redalyc.org/html/2970/297042319006>

- De la *performance* como experiencia en doble cinta: pues da cuenta de la experiencia vivida por la persona desde las implicaciones psicológicas, políticas, físicas, etc.; y, por otra parte, da cuenta de modos sociales del ejercicio de las intersensibilidades que son compartidos con sus consecuentes interrogantes críticos por los modos de abuso, uso y tratamiento de la condición corporal en el contexto y situación específica. Si la primera cinta delata acciones de desnudamiento donde la persona se da cuenta y da cuenta de lo vivido, la segunda cinta da cuenta de aquello que ha sido incorporado, de los modos del intercambio social de las sensibilidades que han sido aprendidas y reproducidas e incorporadas por la persona a fuerza de la vida personal, social y colectiva; en un juego dinámico de las intersensibilidades a manera de cinta de Moebius: el adentro está afuera y el afuera determina el adentro, una línea continua, contingente y política de la existencia¹⁸.

Como parte de los resultados de este del proceso reflexionado hasta aquí, se presenta a continuación un ejercicio de etnografía dramatúrgica, desarrollado a partir del proceso de creación de la *performance Conversación con mi sombra*, en la que miembros del grupo Pasarela han investigado-creado formas de reexistencia a partir de contingencias vividas en sus propias corporeidades. Esta dramaturgia etnográfica es una muestra de la aplicación de la *performance* como modo de explicitar y a la vez crear, de indagar y a la vez intervenir y transformar aquello que se investiga, a partir de la propia experiencia de vivir en el encuentro de lo colectivo.

Acción creativa: etnografía dramatúrgica de la performance Conversación con mi sombra¹⁹

Conversación con mi sombra reúne procesos de investigación-creación en *performance*, realizados por investigadoras colombianas, a partir de una

18 Imagen disponible en <https://matesmates.wordpress.com/2011/02/16/la-cinta-de-moebius/>.

19 Convocada y dirigida por Sonia Castillo Ballén. Creación colectiva de l@s performers: Martha Noguera (J) / Raimundo Villalba (R): performance de luz / Cheryl Benítez (C) / Elsy Rodríguez (E): performance de luz / Mary Andrade (M) / Linna Rodríguez (L) / Karen Díaz (K) / Natalia Amaya (N) / Gillette Medellín (G) / Sonia Castillo (S) / Gustavo Mantilla (GV) / Mónica Vanegas (MN).

comprensión de las artes como metodologías políticas para la reexistencia. A través de la etnografía performativa y las narrativas de género, las mujeres que participan en este proceso indagan, escudriñan y cuestionan sus propias existencias como mujeres, para desvelar de manera crítica modos de concepción, de valoración y de representación respecto de lo femenino, los cuales caracterizan desde el dolor, la experiencia de ser mujer aún hoy en ámbitos de contemporáneos de la vida cotidiana. Si la tensión escénica está sostenida por relación entre los extremos teatrales de la puesta en escena y el público, esta pieza apunta a interrogar la actuación misma del público, en tanto agente expectante del dolor desnudado que exponen las mujeres, más desde un teatro basado en la evocación crítica para desencarnar lo vivido, y mucho menos desde un teatro de la representación. Por la exigencia crítica que la pieza hace al público al proponerle la revisión crítica y política de su propio papel como público, e incluso al llegar a proponerle la inversión o la negociación de los roles como *performers* o como espectadores, la pieza no está abierta al público en general. Por el contrario, la presentación de esta clase de “teatro del sentir” requiere la previa selección de público dispuesto desde el con-moverse a co-habitar y resolver la dramaticidad solidaria que la pieza le propone. La disposición espacial de la pieza: un ámbito rectangular que favorezca la ubicación de un máximo de 25 personas, a manera de círculo ovalado en el centro del recinto, sentados, de espaldas a las paredes. Las acciones de las *performers* tras las espaldas del público, de manera no simultánea, usando las paredes como escenario de ocurrencia de estas; de tal manera que la pieza reclama la atención del público respecto del lugar y momento de aparición de cada acción. En esta pieza, el trabajo de la iluminación configura una acción performática en sí misma, que es transversal a las distintas acciones que componen la pieza, pues la luz y la oscuridad son performadas a través del énfasis de las sombras, quienes constituyen “presencias” que fungen como fuerzas vitales protagonistas o antagonistas respecto de las acciones dramáticas que llevan a cabo los(as) *performers*.

Primera acción: túnel de piel

Una a una las personas participantes son recibidas a la entrada del recinto, por un@ de l@s *performers*, quienes cubren los ojos de cada participante para luego conducirl@ a la entrada de un túnel largo y estrecho conformado por cuerpos alineados en ambos lados, un túnel de carne y piel. Cada participante atraviesa el túnel dulce y suavemente conducido por las fuerzas de los cuerpos que conforman dicho túnel. Durante esta travesía cada participante recibe voces, olores, susurros, murmullos, caricias y frases que le dicen una y otra vez:

Performers M y R: (con voz muy baja que sisea y reclama, entre placer y temor, mientras se roza con las manos el cuerpo entero de cada participante; muchas manos que reciben cada persona con caricias). Por qué no me escuchasss... por qué no me siguesss...

Performers C y N: (voz seductora con matiz de interrogación). Papacito, ya las tengo más grandes... (tomando las manos del público y llevándolas a sus propios senos).

Performers M y L: (voz burlona, con ironía que refiere el peso o el sobrepeso; mientras tocan como midiendo el peso, distintas partes del cuerpo de los participantes que atraviesan el túnel). Está como repuestica/ ¿no?...

Performer G: (con voz de reclamo, al oído, lento, bajo). Devuélveme mi cuerpo limpio... sano... pulcro...

Performer (K): (con voz de quien cuenta un cuento infantil, como si... "había una vez..."; contraste entre este tono infantil y el horror que narra). Alguna vez tuve seis años y la vagina... húmeda... llena de semen...

Al finalizar el túnel, todavía con los ojos vendados cada participante es recibido de manera afectuosa por una *performer* y es llevad@ hasta una silla en la cual permanecerá hasta el final. (Silla sin espaldar).

El salón se encuentra iluminado con una luz muy tenue, luz al piso baja. Cada participante se halla con los ojos vendados en sus sillas, cada *performer*, en penumbra, de espaldas al público, se halla de frente a las distintas paredes donde se sucederán cada una de las acciones.

Segunda acción: conversación con mi sombra

En el recinto se instala un silencio profundo, se busca llegar al punto de atención de poder evidenciar el sonido y el transcurrir de la respiración colectiva que tanto *performers* como participantes generan.

En medio del silencio (con voz grave, alargando e *in crescendo*, se inicia la conversación con la sombra)

Performer (S):

Sombrita, mi sombra amiga...
me interrogo en ti por lo
vivido... me escuchas tú
mientras te miro, amiga
muda de las que he sido
sientes tú conmigo lo que yo
siento...? ¿O acaso me lloran
hoy tus ojos ciegos? Sombrita
mía, mi sombra amiga, Sombra
mía de lo vivido
amiga muda mía
Ríes tú conmigo cuando río?
Me interrogo en ti por lo
vivido... Dónde están hoy
las otras pieles que me he
sido y puesto
esas que me he vestido y
sufrido contigo
a pesar de ti,
tú sin piel y sin huesos.
Dónde tu dolor y tus
sentimientos, Tú, sin
corazón y sin sombra?
sombra de mi dolor, mi deseo y mi
melancolía cómo cuidaré de ti cuando
me haya ido?

Al concluir esta apertura, una *performer*, con voz suave y baja tras las espaldas de cada participante, indica que ya se pueden quitar las vendas de los ojos.

El recinto se halla a oscuras.

Tercera acción: ensueño



Fotografía 1. Performer: Martha Noguera. Escuela de performance y performatividades Pasarela: artes del buen vivir. Tomada por: Linna Rodríguez y Karen Díaz, 2016.

Se proyecta la sombra M juguetona de la performer (M), grande y ampliada sobre la pared. La *performer* (M) se acerca a la sombra, se agacha y le dice, como en secreto, con voz susurrada:

Por qué no me escuchasss...
por qué no me siguesss...

La relación entre la performer (J) y su sombra J, se invierte por efectos del juego de luz onírica (que propone el performer (R)), entre sueño y realidad, la performer sigue su sombra J o la sombra J va tras la performer (J); mientras esta última se dirige al público contoneándose eróticamente, acariciando su entrepierna, cambiando entre el deseo y temor. Desde las otras partes del recinto se escuchan voces de otr@s performers que dicen bajo y susurrando: por qué no me escuchasss, por qué no me siguesss.

Entre cambios de luz que intenta perseguir, ora frontal, ora nadir a la performer, la acción va disminuyendo, con movimientos más lentos de la performer (J), mientras esta se agacha de nuevo y habla al oído de su sombra J y repite: porque no me escuchas... por qué no me sigues...

La luz se cierra en círculo mientras ella se aleja lentamente.

El contraste entre la acción la performer (J) y su sombra J, se fortalece en el juego de luz que propone (R), entre el cuerpo de la performer (J) vestido de amarillo cromo que destaca en la sombra J, por momentos, una imagen de ensueño entre mujer y pájaro. La sombra J, desvela elementos de animalidad que acompañan el trabajo performático de (J).

Casi sin dar espera, en otra pared opuesta, se da inicio a la siguiente acción.

Cuarta acción: senos míos

En la pared se ve reflejada la sombra de la performer (C) quien se halla sentada en una silla sin espaldar, con su espalda desnuda al público. La performer acaricia su sombra C, acaricia el perfil de su rostro, hasta alcanzar un gesto por el cual la sombra C, enfurecida, de repente pareciera morder la mano que la acaricia. La performer (C) aún de espaldas al público dice: papacito, ya las tengo más grandes... mientras inicia la acción de colgar trozos de carne sobre sus senos. Dicha carne sostenida en una estructura de metal hecha de ganchos para colgar carne, pero que hace las veces de un sostén femenino.

La acción de colgar la carne sobre los senos va *in crescendo*, no solo en el ritmo sino en la enfática del dolor y la ira del gesto mientras la performer dice

(c):

Papacito, ya las tengo más grandes... te gusta... esto era lo que querías... (dirigiéndose cada vez más cerca al público, de espaldas a su propia sombra). Performer (c): ... papacito ya las tengo más grandes, ya soy un poco menos yo...

Mientras la acción va alcanzando el paroxismo, la sombra de la performer (C) a su vez va cobrando una fuerza opresora gigante que se lanza sobre la performer y el público, atrás, entre la pared y el techo (según la propuesta de R). Cuando la acción ha alzado su clímax, la luz poco a poco se torna frontal, dejando de lado la figura opresora de la gran sombra y el rostro de dolor de la performer (C) ya enajenada por el dolor y la ira y la interrogación, mientras escurre y retuerce las carnes que cubren sus senos. Retuerce sus senos una y otra vez y reclama. Con lo anterior, en iluminación nadir de senos y rostro, va concluyendo la acción de la performer sostenida en una pequeña muerte sin respiración, hasta llevar el último gesto a su máxima expresión. La acción termina cuando la performer la agacha totalmente, se recoge en sí misma, sobre su vientre con la respiración sostenida. La luz se cierra lentamente, como son querer abandonar la acción (según propuesta de R y E). El contraste en esta acción entre sombra y luz como presencias, se halla en el paso paulatino de la gran sombra aplastante y la luz que ya sin sombras atestigua para el público la pequeña muerte.

Quinta acción: sombras brujas



Fotografía 2. Performers: Maru Florecida y Linna Rodríguez. Escuela de Performance y Performaitividades Pasarela: Artes del Buen Vivir. Tomada por: Karen Díaz, 2016.

La canción dice:

En la oscuridad al iniciar la acción se escucha la canción la bruja (interprete: Lila Downs), la cual es cantada también por las performers (L) y (M), mientras entran en la acción.

Ay, qué bonito es volar... y a las dos de la mañana y a las dos de la mañana, ay, qué bonito es volar... ay mamá... volar y dejarse caer en los brazos de tu hermana... en los brazos de tu hermana si hasta quisiera llorar...

La luz en esta acción realizada por (R) y (E) sigue las acciones de las performers y (M), intentando acompañar los inesperados saltos y recorridos que van emergiendo en la medida en que la acción de las performers se vuelve más densa. Las dos performers entran desnudas, solo portan ropa interior. Su pecho también desnudo.

Inicia la acción la performer (L), iluminada de abajo hacia arriba quien entra cantando y saltando dirigiéndose en acción y expresión corporal hacia su sombra ya proyectada en una de las esquinas del recinto, seguida por la performer (M) quien entra corriendo y saltando y cantando en franco juego con su sombra M.

La música se va acallando suavemente mientras se da paso al reclamo, castigo y recriminación que las dos performers (L) y (M) hacen a sus sombras L y M, respectivamente.

Las dos performers (L) y (M), mientras saltan y bailan golpean sus sombras M y L con grandes trozos de carne, lo cual genera un sonido seco y fuerte sobre las paredes. Durante esta acción las performers (L) y (M) increpan sus sombras L y M, así:

Performer (M):

Perra...

Bruta...

Tonta...

Sudaca...

Vomitaba

sangre... no?...

Déjeme en

paz...

Greñuda...

Güevona...

Fea...
Babosa...
Malparida...
Lambona...
Sucia...
Sapa...
Puta... Zunga...
Pendeja...

Mientras la performer (M) insulta con estas palabras y golpea su sombra M, con trozos de carne que lanza y luego vuelve a recoger del piso para volver a arremeter contra su sombra M, se van acentuando hasta el cansancio gestos y movimientos de malestar consigo misma, que alcanzan un máximo de vehemencia con el salto permanente del cuerpo, hasta lograr el agotamiento. Este último se evidencia en la respiración jadeante, la piel desnuda sudorosa y los cabellos totalmente desordenados y alterados por la acción. Con la complicidad de la luz que se torna su compañera, la performer da la espalda a la sombra M y se dirige hacia el público al lado izquierdo donde hay una bacinilla. La performer (M) cansada y agotada, se quita lentamente la ropa interior, la arroja al piso y luego se ubica piernas abiertas sobre dicha bacinilla mientras respira para recuperar la calma.

La performer (L) de manera sucesiva e intercalada con la performer (M) ha estado saltando, bailando e increpando su sombra, así:

Performer (L):
Perra...
Zorra...
Gorda...
Esta como repuestica ¿no?,
Chiquitica...
Idiota...
Estúpida...
Mocosa...
Fastidiosa...
Ramera...
India...
Cuatro ojos...
Cállese...
Hija de puta...



Fotografía 3. Autorretrato. Tomada por: Linna Rodríguez. Escuela de Performance y Performatividades Pasarela: Artes del Buen Vivir, 2016.

Mientras increpa su sombra L con estas palabras y la golpea con trozos de carne, se evidencia la aversión de la performer (L) respecto de su cuerpo. Poco a poco, la acción anterior va cediendo el lugar a acciones donde la performer, ya instalada en el lado derecho y de espaldas a la sombra (L), dirigiéndose a sí misma, aprieta y estruja la carne de sus brazos, de su cintura y sus piernas, de su entrepierna; aprieta y estruja sus senos, como queriendo desencarnar, como queriendo arrancar a trozos su propia carnalidad mientras, bañada por una luz nadir, dice:

Performer (L):
Carne mía,
Carne de mí misma,
Carne de los besos recibidos, amada,

despreciada herida.

Carne de mí misma que me envuelves

y me habitas como otra sombra mía. Carne linda, puta y tierna...

puta carne mía.

Carne de mi dolor, de mi silencio y de mi melancolía. Me interrogo en ti carne mía...

¿Por qué mis ojos de sangre lloran hoy mis huesos? ¿Por qué mis pechos y mis pies y mi piel?

¿que es tuya y que es mía?

¿Por qué tanto, tanto, tanto?

para sentir y doler, y sentir y doler y vivir y doler...

¿Por qué tanto, tanto, tanto, tanto...?

Cuando la performer (L) va terminando la acción anterior, y se queda quieta recogida sobre sí misma y muda; en el lado izquierdo, se ilumina con luz nadir la performer (M), quien, sobre la bacinilla con las piernas abiertas, de manera muy pausada realiza la acción de orinar sobre la bacinilla, mientras el público la observa. La luz, destaca los gestos de placer de la performer (M), mientras dice:

Performer (M):

Desde la fuerza enardecida de mis
entrañas fluye el mar indeleble de la

vida

y desde allí,

desde lo más profundo de la mirada

expulso el dolor, la vergüenza de no

ser... para florecer,

para ser la "sombra que arrojaron las palabras", para transfigurarme en
mujer viento, agua, tierra...

Una vez culminada la acción de orinar, la performer (L) destaca los restos de esta acción, la orina y la bacinilla, instalando pausadamente un círculo de flores alrededor del piso, lentamente, con conmiseración. A la par que se cierra el círculo de flores, se va cerrando también la luz.

Sexta acción: no me toques así



Fotografía 4. Performer: Karen Díaz. Escuela de Performance y Performatividades Pasarela: Artes del Buen Vivir. Tomada por: Linna Rodríguez, 2016.

La luz se abre nuevamente de abajo hacia arriba en posición nadir, esta vez para destacar la figura de transparencias de flores que sobre la pared y el techo refleja el gran velo rojo tras el cual se oculta el cuerpo desnudo de la performer (K), quien recogida sobre sí misma va tatareando muy bajo y sostenido sonidos de una canción ora mantra ora canción de cuna. La performer (K) se balancea en tanto su cuerpo suena estas canciones por un tiempo largo y extendido. La luz, propuesta por l@S performers (E y R), se deja seducir y acuna este balanceo.

Poco a poco, los sonidos se van distorsionando y la luz confundida se mueve de un lado al otro. En el reflejo del velo sobre la pared se evidencia

la turbulencia del cuerpo que poco a poco e in crescendo ha comenzado a agitarse, abandonando el ámbito de acogimiento que le precedía. Los sonidos que emite la performer (K) ahora son graves y carnosos como venidos de muy adentro, el cuerpo se agita y se transforma como el de un animal fiero, dolido y encerrado. La respiración muy agitada mueve el velo con movimientos de contención y dispersión, de recogimientos y fuerza sostenida en los puños, la voz se siente babeante y en la pared el reflejo del velo asemeja el temblor de una constelación de flores rojas que parecieran gemir.

Cuando ya este estertor corporal llega a su máximo, la performer (K) arranca con fuerza un gran grito de su cuerpo, un grito largo y descompuesto que retumba en el velo que a la vez ella desgarrar de su cuerpo, el velo, dejando al público su cuerpo desnudo, transfigurado por el dolor.

Confundida, agitada, mientras repasa los dedos de sus manos una y otra vez como una niña que recién despierta, la performer (K) arroja al rostro del público, su canción:

Yo era una niña de seis años...
bajo la mirada de
un extraño... de repente
su voz cambió...
su carne vieja me
arrasó... la tristeza
apagó mi voz... Y
por qué... y por
qué... tú sombra
sobre mí...
Y por qué...y por qué... me humedeces así...
¡Tengo miedo!
¡No me toques así!...
¡Tengo miedo!
¡Tu semen sobre mí!

El cuerpo de la performer (K) se balancea suavemente de atrás adelante, se acurruca lentamente y acaricia una y otra vez su sombra K, en la pared, ahora pequeña, sosegada y niña...

La luz acompaña conmovida este momento, como detenida... todavía sorprendida.

Séptima acción: ¡ay! ¡se me ve la yaya!



Fotografía 5. Performer: Natalia Amaya. Tomada por: Linna Rodríguez. Escuela de Performance y Performatividades Pasarela: Artes del Buen Vivir, 2016.

La acción se abre con la performer (M) iluminada con luz frontal, mientras ella expone su espalda y sus caderas al público, acariciándose de manera erótica mientras apoyada con las manos sobre la silla (sin espaldar), comienza a girar alrededor de la misma, mirando descaradamente al público, con movimientos adelante y atrás de las caderas y del cuerpo, con el mismo ritmo *in crescendo* de una relación sexual, a la par que dice, una y otra vez repetidamente:

Performer (N):

Gestar...

Parir...

Amar...

Amamantar...

Gritar...

Cuidar...

tirar...

Gemir...

Mamar...

Cocinar...

Alzar...
Fornicar...
Dar de comer...
Dar de beber...
Dar de mamar...
Dar placer...
Mamar y reír...
Mamar y llorar...
Llorar y gritar...

En la medida en que la acción aumenta su intensidad, se hace a la vez más rápida dejando ver en el rostro de la performer el esfuerzo que le llega a significar esta acción. El rostro humedecido por el esfuerzo revela gestos entre el placer, la ira y la picardía.

La luz realizada por los performes E y R, a lo largo de esta acción hace las veces de ojo voyerista que sigue los movimientos de la performer y el ritmo que las acciones van tomando en el reflejo de la sombra N, en la pared.

En esta acción el cuerpo semivestido de la performer (M) con ropas seductoras y mallas y tacones, pareciera dejar al desnudo la desnudez misma de la sombra N, en el ritmo desaforado que toman las idas y venidas del cuerpo, a la par que resuena:

Fornicar...
Dar de comer...
Dar de beber...
Dar de mamar...
Dar placer...
Mamar y reír...
Mamar y llorar
Gestar...
Parir...
Amar...
Amamantar...
Gritar...
Cuidar...tirar...
Gemir...
Mamar...
Cocinar...
Cuidar...tirar...
Gemir...
Mamar...

Una vez agotada, la performer (M) se sienta sobre la silla, sostenida en sus glúteos con el dorso inclinado hacia adelante y las piernas estiradas que se abren y se cierran exponiendo al público su entrepierna, la cual cubre con una de sus manos mientras con picardía, con la otra mano, se cubre la boca mientras dice:

¡Ay! ¿Se me ve la yaya?

¡Ay! ¡Se me ve la yaya!

La luz de frontal se va a nadir en tanto resalta las piernas de la performer (N), cerrándose en círculo. La luz se apaga en seco, con la última frase, congelando la acción de picardía.

Octava acción: arrullo



Fotografía 6. Performer: Gillette Medellín. Tomada por: Linna Rodríguez y Karen Díaz. Escuela de Performance y Performatividades Pasarela: Artes del Buen Vivir, 2016.

La luz en esta acción (performers E y R) se abre a ras de piso acompañando el acunamiento que la performer (G) realiza de su propio cuerpo encogido como un montoncito de carne tibia sobre el piso.

Mientras se realiza este movimiento se escucha muy bajo la voz de la performer (G) emitiendo sonidos de arrullo.

La performer (G), sosteniendo esta canción de arrullo *in crescendo*, se levanta del piso y acelera el ritmo de los movimientos de acunamiento con los brazos en posición de sostener un hijo, mientras detrás de ella un grupo de cinco performers (C, L, K, S, M), repiten las mismas acciones, alcanzando un arrullo sostenido que poco a poco va transfigurando el ámbito de ternura inicial, en una acción opresora, un acunamiento atosigante del cual pareciera quieren liberarse los cuerpos de las performers, sin que lo logren.

El peso de la acción se duplica con el acompañamiento de las sombras y la respiración cada vez más agitada de las mujeres, hasta que la performer (S), atrás emite un profundo quejido:

¡aaaayyyaaayyy!;u
uuaaayyaaa!;uuua
yyaa!

El cual es seguido por el coro de las demás mujeres. El quejido se va deteniendo ahogado por la respiración agitada de las mujeres.

Lentamente, el grupo de mujeres del coro tras la performer (G), va deteniendo la acción del acunamiento mientras adelante, la performer (G) acentúa al límite corporal la acción hasta que se torna acuciante, agobiante.

Ya desencajada la performer (G) se recoge sobre sí y la luz que ha acompañado su agonía, se cierra sobre ella, envolviéndola, como cubriéndola a manera de manto.

Acción nueve: llorona



Fotografía 7. Performers: Mónica Vanegas y Gustavo Mantilla. Tomada por: Elsy Rodríguez. Escuela de Performance y Performatividades Pasarela: Artes del Buen Vivir, 2016.

En una esquina, los performers (GV) y (MN) abren la acción *mientras* se escucha, la canción *La llorona*:

Ay de mí, llorona... llorona...
¿Qué más quieres... quieres más?

Acompañados por esta canción, la performer (MN) lentamente avanza hacia el performer (GV), mientras este mueve y anuncia sobre su mano el golpe de un rejo con el cual latiga con crueldad repetidamente la sombra de la performer (MN). Esta última avanza hacia el público notablemente afectada por los latigazos sobre su sombra. La performer (MN) llora, en tanto limpia su entrepierna una y otra vez repetidamente con sus manos ante el público.

La luz se cierra sobre el performer (GV) latigando esta vez su propia sombra en la pared. Adelante con el gesto y el cuerpo visiblemente afectado, la performer (MN) detiene lentamente la acción a la vez que la luz la abandona a la penumbra.

Acción final: palabras de carne



Fotografías 8, 9 y 10. Performers: Gilette Medellín, Natalia Amaya, Linna Rodríguez. Escuela de Performance y Performatividades Pasarela: Artes del Buen Vivir. Tomadas por: Daeseung Park, 2016.

Desde la oscuridad se inicia la acción evidenciándose pequeñas luces que las performers tienen cada una en sus manos, para alumbrar un texto que van leyendo, de espaldas al público, muy cerca.

Los textos comienzan a ser leídos de persona a persona, con una duración mínima pero suficiente para presentar distintas realidades referidas a la condición existencial de las mujeres. Cada performer, una vez lee su texto en un tono de voz normal, va acallándose hasta quedar en un susurro sostenido, mientras las siguientes performers leen cada una y a su turno su texto, repitiendo el susurro sostenido de la primera. De tal manera que, al concluirse la lectura de los textos, se escucha por un tiempo largo el sonido de un susurro, del cual no se comprende muy bien lo que dice. Pasando por los estadios de susurro y murmullo, aún más bajo, esta acción comienza de pronto a crecer en volumen, e intensidad del gesto y de la voz, y nuevamente se comienzan a comprender los textos que se leyeron al inicio de la acción, hasta alcanzar un punto muy alto, como a punto de reventar el grito.

Agotada esta acción, como a manera de cierre, las performers se giran y dan su rostro al público y comienzan a aplaudir a manera de cierre. El público, por lo general, participa de la acción del aplauso, y las performers acompañan al público en la acción de aplaudir. Cuando el público deja de aplaudir, las performers continúan sosteniendo la acción, de manera continua y repetitiva, hasta donde las fuerzas corporales y la intención emotiva de cada una se agota. Casi siempre, una o dos performers alcanzan el nivel de resistencia suficiente como para interpelar al público su papel de objetividad del espectador, y lo conmina a dejarse con-mover, es decir, a participar también de la acción, ya sea acompañando o reemplazando a alguna de las performers en la acción de aplaudir; o bien sea, deteniendo la acción de aplauso de las performers con un abrazo o un gesto liberador.

Al concluir la pieza, cada performer ha salido, el público se queda esperando que se cumpla el protocolo escénico final de reaparición de las performers, pero esta acción nunca llega.

No hay nada que aplaudir.

Como acción política de cierre, el público es abandonado a su destino.

MÁS ALLÁ DE LA FRAGILIDAD: EL TEATRO PARA UNA (RE)CONQUISTA DE SÍ

Fanny Touchowski

LLA-Créatis, Universidad de Toulouse, Toulouse, Francia

C'est seulement en étant créatif
que l'individu
découvre le soi.

D. W. Winnicott

Poniendo en juego simultáneamente el cuerpo y el espacio, la relación con el otro (actores y/o espectadores), con la historia íntima y colectiva, el teatro parece ser un soporte enteramente propicio para la autoafirmación de públicos frágiles. Para el aficionado que practica este medio no es solamente cuestión de ganarse el espacio, de enrolarse en una improvisación o de memorizar un texto para propulsarlo mejor ante sí mismo, sino necesita mucho más. Se trata de la inversión, del riesgo, de la superación y la determinación. Hay que saber impregnarse las palabras para dejarse (trans)portar, extenderse progresivamente hacia los textos como si se dominara una tierra desconocida paso a paso. Salir de su zona de confort para llevar una emoción a flor de piel a través de palabras que hay que hacerlas propias, exige un desafío personal. Esto exige aceptar ir en dirección de sí y de los otros, desnudarse para lanzar su voz como una flecha que atraviesa el espacio, actuar como un *otro* tan lejos y tan extrañamente cerca de sí mismo. Pero lo que hace la singularidad y la fuerza del teatro, es su polivalencia por no decir su plasticidad.

De hecho, se mueve de un territorio al otro, de la esfera íntima a la colectiva (del grupo como de la sociedad), de lo ficticio a lo real. Esta plasticidad, en el sentido de la adaptabilidad, que reviste el medio teatral presto para desplazarse como se desee, viene de la permeabilidad de sus fronteras. Estas últimas no son construidas como límites impenetrables, sino como espacios cambiantes. A la orilla de sus umbrales, el teatro no cesa de reinventarse, de desplazarse, adaptarse a merced de los contextos, de épocas, de ambientes o de públicos. Gracias a esta increíble maleabilidad, la emergencia de problemáticas y de soluciones puede aparecer, tomar forma y nacer de allí donde no se le espera, a la vuelta de un texto, de una improvisación o en los espacios de silencio. Esta flexibilidad parece particularmente adaptada a los proyectos artísticos en relación con el área de la salud. Cuando la enfermedad y la vejez aparecen en el recorrido de la vida, el hombre se encuentra a menudo fragilizado en sus bases, pero también en sus propias creencias. Esta envoltura corporal que en tiempo normal debe ser percibida, vivida y sentida en su globalidad puede volverse extranjera, debilitante, incluso angustiante, para repentinamente escaparse y convertirse “incomprensible [...] penetrable y opaca”¹. Pero el cuerpo no se resume solamente a las informaciones biológicas, también es una combinación compleja de signos (códigos sociales, íntimos, institucionales, etc.) y como adelantó Paul Schilder, “la imagen del cuerpo humano es la imagen de nuestro propio cuerpo que formamos en nuestra mente, dicho de otra manera, la forma en la cual nuestro cuerpo se nos revela a nosotros mismos”². Para armonizar estos diferentes niveles de percepción y representación —el cuerpo en sí (biológico), el cuerpo para sí (sentido) y el cuerpo para los otros (mirada de otros)³— se debe re(amansar) este envoltorio, re(invertir) la confianza que tenemos en nosotros, de nuestras capacidades, pero también de su relación con los otros y la sociedad. Las vulnerabilidades de las personas mayores relativos a diferentes aspectos

1 M. Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, París, Éditions Lignes, 2009 (1966), p. 13.

2 P. Schilder, *L'image du corps. Étude des forces constructives de la psyché*, trad. del inglés por F. Gantheret y P. Truffert, París, Gallimard, 1968 (1935), p. 35.

3 F. Dagognet, *Le corps multiple et un*, París, Les empêcheurs de tourner en rond, 1992.

—sociales, relacionales o incluso ambientales⁴— exigen pensar actividades artísticas con una aproximación multidimensional. El teatro, porque invoca diferentes dimensiones, el cuerpo y el espíritu, lo interno (sensación) y lo externo (representación), lo íntimo y lo colectivo, el espacio y el tiempo, parece ser un medio sensible y privilegiado de reencontrarse consigo mismo.

“Un monumento para los frágiles”: para una reconquista de sí y del mundo por el proceso teatral

En el 2011, el G rontop le⁵, en colaboración con el Centro Hospitalario Universitario (CHU) de Toulouse, puso en marcha el Hospital Diurno de Evaluación de Fragilidades y de Prevención de la Dependencia. Se trata de detectar los factores asociados a la fragilidad durante una evaluación geriátrica estandarizada. Esta evaluación se funda en varias dimensiones (estatus nutricional, riesgo de decaída, moral, polimedicación, nivel cognitivo, etc.) realizada por un equipo pluridisciplinar (médicos, psicólogos, fisioterapeutas, nutricionistas, etc.). Durante una jornada los pacientes realizan diferentes pruebas cognitivas, físicas o incluso entrevistas individuales para detectar la fragilidad que condiciona el riesgo de dependencia. Al concluir la evaluación, un servicio personalizado será propuesto a los pacientes frágiles. El objetivo de este hospital es prevenir o retrasar el comienzo de la dependencia que permanece en estado de salud irreversible. En este proceso de inicio en la dependencia, el registro de la fragilidad permite organizar una estrategia de prevención anticipada. En efecto, una prevención adaptada y precoz es primordial. Durante largo tiempo el modelo de envejecimiento se resumía a dos situaciones: el envejecimiento normal o el envejecimiento patológico. Luego, en los años ochenta el sector de la geri tr a, principalmente en Estados Unidos, se interes  en el proceso de inicio de la dependencia y particularmente en las etapas intermedias que podían conducir a

4 R. Feillet, S. H as eyt D. Bodin, “Corps et identit  au grand  ge: l’exercice corporel ou son abandon comme analyseur de la lutte contre la vulnérabilité ”, en *Nouvelles Pratiques Sociales*, n.  1, vol. 24, 2011, pp. 21-35.

5 El G rontop le reúne el área geriátrica del Centro Hospitalario Universitario de Toulouse y promueve la investigación, la prevención y el tratamiento en el área del envejecimiento a través de una perspectiva multiprofesional y se integra en la Unidad Mixta de Investigación (UMR-U l’Unit  Mixte de Recherche) Inserm 1027 “Epidemiología y análisis en salud pública: riesgos, enfermedades crónicas y discapacidad”.

tal situación. Es en esta época que el concepto de fragilidad toma forma. Si la definición operativa no es unánime entre los médicos, el concepto es habitualmente aceptado y se halla sobre algunos criterios que permiten detectar, en el seno de una población de edad avanzada, aquellos que están en un alto riesgo de comenzar en la dependencia. Entre los ítems que definen este síndrome clínico, como el de Fried⁶, el ambiente socio afectivo no es tomado en cuenta, aunque este parece, sin embargo, revestir un lugar no despreciable. Los criterios de Fried, en total cinco (pérdida de peso, fatiga, sedentariedad, falta de fuerza y lentitud) no abordan otras dimensiones como la cognición, el aislamiento o la soledad. No obstante, estos criterios son utilizados en la práctica clínica y de investigación y permiten aprehender específicamente las dimensiones motrices del declive funcional.

Sin embargo, la debilidad del entorno socioafectivo puede precipitar este declive favoreciendo un estado depresivo, desnutrición o sedentarización, pero hace —como hemos señalado— parte de estos criterios cardinales que conducen al diagnóstico de la fragilidad. Como tal, la debilidad del ambiente socioafectivo es considerado un factor explicativo de un síndrome de fragilidad. Las actividades artísticas implicando de nuevo al participante en una dinámica social y cultural pueden revertir esta tendencia. En esta perspectiva, el CHU de Toulouse mantiene desde hace varios años una política de integración del arte especialmente a través de la convocatoria Culture et Santé (Cultura y Salud). Desde los años noventa, el Ministerio de la Cultura ha querido abrir las áreas de las artes y otros sectores y, para ello, han sido implementados convenios para incentivar las colaboraciones entre los dos ministerios. El 4 de mayo de 1999 fue firmado un acuerdo entre el Ministerio de la Salud y el de la Cultura a través de los convenios Culture et Santé, llamados antes Culture à l'hôpital (Cultura en el Hospital). Es en este contexto y por medio del área cultural del Gérotopôle que los dispositivos artísticos del hospital diurno fueron pensados en asocio con la Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC) (Dirección Regional de los Asuntos Culturales), y la Agence Régionale de la Santé (ARS) (Agencia Regional de la Salud). Los programas apoyan esencialmente talleres artísticos sin dimensión terapéutico. En ningún caso se pueden

6 L. P. Fried, et al., "Frailty in older adults: evidence for a phenotype", *Journal of Gerontology, Series A: Biological Sciences and Medical*, n.º 3, vol. 56, (2001): 146-156.

tratar de arte terapia, de taller artístico con valor terapéutico, de mediación artística o incluso de taller adaptado. Además, los criterios de elegibilidad estipulan claramente que un taller terapéutico no será tenido en cuenta y que la dimensión cultural deberá estar en el centro del proyecto:

El dispositivo cultura salud tiene vocación de jugar un papel de influencia en la implementación de una política cultural al interior de un establecimiento de salud. Los talleres de arte terapia y los proyectos de animación internos en el establecimiento muestran la única prerrogativa del establecimiento. A pesar de todo el interés que estas representan, no entran en el proceso de Culture Santé⁷.

Así, los talleres propuestos a los pacientes no pueden ser el lugar de una terapia. Las sesiones no son aproximaciones sin medicación alternativa con tratamientos o curas a patologías. Un expediente artístico con un valor terapéutico no podría ser retenido por la DRAC y la ARS. En el marco de estas convocatorias, el hospital diurno colabora con los artistas profesionales y las estructuras culturales reconocidas a nivel local y nacional. Los proyectos están compuestos alrededor de objetivos y ejes artísticos y es a partir de estos últimos que los esquemas⁸ de sesiones (calentamientos, ejercicios, improvisaciones, etc.) son elaborados. El arte alimenta en cierta medida el corazón del proyecto, edifica el esqueleto y define su forma. A pesar de esto, las ventajas artísticas y de salud son pensadas en sus especificidades y su propia autonomía, considerando las problemáticas y las expectativas de la DRAC y de la ARS. Los intereses de salud derivan de los ejercicios artísticos, pero no originan la construcción del proyecto. El calentamiento corporal no está pensado como un medio para favorecer la motricidad, aunque los beneficios pueden mantenerse, incluso trabajar a partir de textos pondrá de *facto* en juego la memoria. Precisamente, los expedientes son reflexionados

7 Fragmento del pliego de condiciones de la convocatoria DRAC/ARS 2016 Languedoc-Roussillon-Midi-Pyrénées. <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Regions/Drac-Languedoc-Roussillon-Midi-Pyrenees/Aides-et-demarches/Appels-a-projets-a-candidatures/Appel-a-projets-Culture-Sante-2016>

8 Los esquemas de sesiones reúnen el detalle del desarrollo de los talleres: bienvenida, ejercicios, objetivos de aprendizaje, etc.

entre el artista, la estructura cultural y el delegado cultural del hospital sin que los equipos médicos intervengan para orientar el proyecto hacia ciertos aspectos médicos más que otros. Los objetivos de salud no dirigen el proyecto artístico, incluso si, como lo veremos luego, los beneficios pueden ser observados. Este matiz es fundamental si queremos comprender la singularidad y la fuerza de estos proyectos. Posteriormente, intentaremos desarrollar estos puntos en la parte “La teoría del quiasmo: ensayo epistemológico de los dispositivos teatrales fragilizados”.

La construcción de estos proyectos se organiza alrededor de dos ejes: la práctica, con el aprendizaje de técnicas artísticas, y una sensibilización cultural con un acceso a la programación de los asociados. La danza, primer proyecto puesto en marcha, fue realizado con el Centro de Desarrollo Coreográfico de Toulouse, Midi-Pyrénées. Como complemento a los talleres, los participantes pudieron asistir a espectáculos en el marco del festival de danza contemporánea en Toulouse y pudieron ver la obra *La consagración de la primavera* adaptada por Dominique Brun. Los talleres de música, segundo proyecto del hospital diurno, tomaron una orientación completamente ambiciosa con el asociado cultural Toulouse Les Orgues: durante dos temporadas los pacientes descubrieron la música a través de un instrumento bastante desconocido del gran público, el órgano. Los pacientes son familiarizados con las nociones de la armonía, acordes o el ritmo, tocando nueve órganos en miniatura⁹. Así como por la danza, los talleres de órgano y voz fueron completados por conciertos de la programación cultural de Toulouse Les Orgues, visitas para descubrir los remarcables órganos de la región o incluso el encuentro con un fabricante de este instrumento al interior de su taller. En esta continuidad y con el fin de proponer talleres ambiciosos para el público frágil, el proyecto teatro *Un monumento para los frágiles*, naturalmente se dirigió hacia el Teatro Garonne de la ciudad de Toulouse, conocido por su política cultural orientada a la escena contemporánea de arte y de ensayo (estéticas innovantes, nuevas escrituras, etc.). Así, los participantes pudieron asistir a la representación de *Princesa vieja reina*, un texto de Pascal Quignard puesto en escena e interpretado por Marie Vialle, visitar las bambalinas o actuar —en dos talleres— dentro del mismo teatro con el fin de experimentar la actuación en un escenario del *verdadero teatro*.

9 El video del proyecto Órgano y Voz está disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=KZWvLP1-SNO>

La originalidad de estos dispositivos artísticos depende en gran parte de estas colaboraciones. Los artistas traen una visión sensible de prácticas artísticas contemporáneas muy desconocidas: danza, órganos o incluso teatro. Esta perspectiva multidimensional que mezcla aprendizaje y descubrimientos culturales son la fuerza de estos dispositivos. Estas originales proposiciones que acercan el arte de la atención médica se situaban particularmente en los ejes de investigación de la plataforma Criso¹⁰. Esta última, que promueve la investigación innovadora alrededor de la integración de las artes en los diferentes sectores de la sociedad (ciencia, espacio, empresa, congreso o salud) se asoció en el 2013 con el CHU de Toulouse y el G rontop le para la creación de la tesis Dappa sobre el estudio de dispositivos artísticos para las personas mayores fragilizadas¹¹. Después de seguir durante dos años los talleres de danza y de música, la investigación se volcó sobre la actividad del teatro. Una observación de terreno fue realizada de septiembre del 2015 a junio del 2016, acompañada por entrevistas individuales y en grupo. El taller fue propuesto cada semana fuera del periodo escolar por una duración de un año en el centro cultural de Toulouse. El objetivo de ubicar las sesiones en este espacio fue pensado como un verdadero trampolín para motivar a los participantes a (re)integrar la dinámica de la ciudad. De hecho, el centro cultural es una interfaz privilegiada con la cultura: exposiciones, inauguraciones y programación cultural (talleres, prácticas, encuentros) son propuestos durante el año. El Centro Cultural Bellegarde dispone también de un amplio panel de actividades para adultos mayores (culturales, artísticos, deportivos). La voluntad de insertar el taller en un espacio con carga positiva viene de la conclusión del primer proyecto. La actividad de danza en el hospital diurno era proporcionada en otro hospital que reagrupa los servicios geriátricos de larga duraci n¹², ahora bien, el hospital tiene una carga simbólica fuerte:

10 Plataforma de investigación Criso (Creación e Innovación Social) del laboratorio LLA-Créatis de la Universidad de Toulouse 2 Jean Jaur s, Francia. Más información en <http://lla-creatis.univ-tlse2.fr/accueil/plateforme-criso/plateforme-criso-138305.kjsp>

11 La tesis Dispositivos Artísticos para las Personas Mayores Fragilizadas (Dappa) tiene por objetivo observar, analizar y modelizar los dispositivos artísticos (danza, música, teatro) del hospital diurno en una perspectiva de exportación.

12 El Hospital Garonne recibe las unidades de cuidados de larga duración y de readaptación del servicio geriátrico.

Microcosmos de la sociedad, espacio simbólico donde se gestan las relaciones humanas y sociales fundamentales (relación con el cuerpo, la salud, el sufrimiento, la muerte, a lo sagrado, al más allá, a la marginalidad, a la pobreza...)¹³.

A pesar de la entrada de la cultura en los espacios de cuidado para cambiar esta mirada, el hospital queda aún ligado a estas representaciones, es decir a “una forma de conocimiento, socialmente elaborado y compartido, teniendo una intención práctica y concurrente en la construcción de una realidad común al conjunto social”¹⁴. Los servicios de geriatría permanecen, por ejemplo, muy negativamente connotados en el pensamiento colectivo (enfermedad, final de vida, muerte)¹⁵. Entonces, practicar una actividad artística ligada a la prevención en un lugar de dependencia no parecía adaptada. Para verificar la hipótesis según la cual un ambiente hospitalario puede tener un impacto negativo, hemos realizado una serie de entrevistas individuales¹⁶ con los participantes de la actividad de danza donde las sesiones eran autorizadas al mismo nivel que los servicios de cuidados intensivos de alzheimer. Para la mayoría de ellos el lugar tenía una carga emocional fuerte: la espera fuera de la sala podía ser violenta, el tránsito de las personas en silla de ruedas refleja la imagen de dependencia, pérdida de capacidades y el miedo de *convertirse en eso*. El ambiente sonoro también tiene un impacto en la apreciación del lugar: en cada sesión los participantes podían escuchar en el corredor la voz de una paciente con palilalia¹⁷. Esta manifestación sonora podía invadir el tiempo del

13 D. Goujon, J. Poisat, “L’hôpital comme espace public”, *Hermès, La Revue*, n.º 36 (2003), 119-126.

14 D. Jodelet, *Les représentations sociales*, 7.^a ed., París, Presses Universitaires de France, 2003 (1989), p. 447, en C. Galand, E. Salès-Wuillemin, “Les apports de l’étude des représentations sociales dans le domaine de la santé”, *Sociétés*, n.º 105 (2009).

15 J. Trincas, “Personne âgée: quelles représentations sociales? Hier et aujourd’hui dans Activité physique et prévention des chutes chez les personnes âgées”, en Expertise collective INSERM (ed.), *Activité physique et prévention des chutes chez les personnes âgées*, París, Les éditions Inserm, 2015, pp. 467-477.

16 Serie de entrevistas realizadas por F. Tuchowski en Toulouse entre el 2013 y el 2014.

17 La palilalia es un trastorno del lenguaje que se manifiesta en una repetición involuntaria, a veces descontrolada de sílabas, palabras o frases cortas. Este trastorno es a menudo observado en las personas con lesiones cerebrales o neurológicas.

taller como lo señaló un participante: “cuando no hay música, escuchamos todavía esta pobre señora, esta voz, siempre la misma, es terrible y ¡me angustia!”. Para algunos, el lugar no generaba violencia. Ahora bien, durante las entrevistas, ellos admitieron preferir no ver mucho, ni tomar mucho tiempo o incluso no querer decir a sus allegados dónde era dictado el taller. Estos argumentos demostraron una cierta dificultad de aceptación del lugar. Luego de estas retroalimentaciones, la selección del centro cultural era más adaptada para la actividad de teatro. Visitar un taller acogido en un lugar cultural, donde orbitan otras actividades para todas las edades, donde los muros tienen afiches de compañías de danza, teatro, incluso próximas exposiciones es más atractivo. Este entorno positivo y privilegiado puede favorecer la (re)inversión de lo cotidiano a través del descubrimiento de las artes y la cultura. La actividad artística se convierte así en un verdadero paréntesis entre la supervisión médica y la vida de todos los días, un tiempo sensible entre dos realidades. El lugar esencial y central que reviste la dimensión artística en la implementación de este dispositivo artístico juega un matiz importante respecto a la definición del teatro aplicado como podemos comúnmente entenderlo y demanda precisar los retos epistemológicos del término *aplicado*.

La teoría del quiasmo: ensayo epistemológico de los dispositivos teatrales fragilizados

Para ilustrar nuestro propósito y comprender por qué el teatro y el teatro aplicado no se oponen, sino sitúan sus propósitos inversamente, utilizaremos la figura de estilo del quiasmo. Del griego *χιασμος* que significa disposición en cruz, cruce, el quiasmo define en literatura dos partes de una frase dispuestas en oposición, permitiendo una puesta en paralelo o una antítesis de términos (AB-BA). Tomemos, por ejemplo, el área de las artes en Francia, la denominación aplicada existe desde hace varios años para distinguir dos formaciones: aquella de las artes aplicadas y las artes plásticas. En el primer caso, el arte tiene una función utilitaria y responde a una necesidad, una petición. La solicitud va a condicionar el tema de creación que podrá tomar diversas formas: diseño gráfico, objeto, etc. En las artes plásticas, la formación es ante todo orientada sobre la práctica artística como tal. Se trata de llevar a los expertos a desarrollar su propio lenguaje plástico, situando el proceso creativo en el centro. Para esquematizar, el diseñador utilizará su arte

para responder a un requerimiento, mientras el artista utilizará su arte como un solo vocabulario para expresar una intención. En el caso del teatro, podemos decir que el teatro aplicado y el taller de teatro responden de la misma manera. Se trata de un cruce que parece importante de ver como tal y no en términos de opuesto. Muy a menudo establecemos el conocimiento de conceptos por oposición y aunque la categorización es un medio de comprensión, esta puede comportar en su interior el riesgo de reducir, incluso favorecer la exclusión de una práctica en beneficio de otra, generando una diferenciación de valor (utilidad). No obstante, las prácticas artísticas no son nunca totalmente separadas unas de otras por fronteras muy establecidas. El arte tiene una dimensión plástica en el sentido literal del término. Los límites no cesan de desplazarse para integrar y confundirse con otras áreas. Cuando las diferencias existen y aparecen, estas se convierten en medios de enriquecimiento mutuo. En los talleres de teatro aplicado, el objeto teatral es una herramienta que va a permitir responder a las necesidades específicas, y la dimensión artística llega en segundo momento. El espacio teatral se transforma en una clase de respuesta a las problemáticas y al taller de la estructura que dirige la actividad. Por ejemplo, el taller de teatro aplicado puede dar la oportunidad a una empresa de abordar la resolución de tensiones interpersonales entre dirección y empleados, en un centro social de trabajar sobre la integración de personas en situación de precariedad o incluso, a un hospital de sensibilizar a su personal en el anuncio de los diagnósticos. Reflexionemos sobre este tema en la secuencia emblemática del juego de rol de la película de Almodóvar *Todo sobre mi madre* en la cual el teatro es utilizado para preparar el cuerpo médico para solicitar a las familias la donación de órganos. El teatro se convierte en este lugar de posibilidades, un momento en el que la presentación de grandes problemáticas como soluciones es factible. En primer lugar, el taller de teatro apunta a la dimensión artística y no la resolución de problemas. En cambio, y como en todas las actividades, las técnicas son adaptadas en función del público: un taller para niños de 5 a 8 años no es construido de la misma manera que una actividad para adultos, aunque los objetivos artísticos son los mismos. La actividad artística engendra naturalmente una pedagogía adaptada (por no decir diferenciada) según los individuos y sus edades, como lo señala Nadège Perriolat, la actriz encargada de animar los talleres de teatro del proyecto *Un monumento para las frágiles*:

Son tiempos diferentes, manejo los mismos retos, las mismas cosas de forma diferente [...] las mismas materias, pero en momentos diferentes y luego hay cuestiones de fuerzas, fragilidades en los niños como en los adultos. El trabajo del cuerpo es primordial, es por esto que existe esta similitud [...] hay cuerpos inestables, insostenibles¹⁸.

Las dimensiones de salud (motricidad, cognición, respiración, concentración, autoestima y realización personal, etc.) giran alrededor del taller, cada herramienta que compromete los efectos como una silueta tiene siempre una sombra. Estas repercusiones son intrínsecas a la práctica artística, pero no dan la forma al taller. En Canadá, las artes conocidas como comunitarias recogen prácticas artísticas que reúnen alrededor de un proyecto uno o varios artistas profesionales con una comunidad (en el sentido amplio). La dimensión de los beneficios no es la base de los talleres, pero permanece evidenciada:

[...] incluso si la terapia no es el primer objetivo [...] el proceso creativo contribuye concretamente a la cicatrización de las heridas: (re)establecer las condiciones de bienestar, de respeto, de confianza. También, el proceso creativo favorece una percepción diferente del ambiente cotidiano, del contexto material y simbólico de vida, de las relaciones con los otros¹⁹.

Manejar su estrés llevando su atención al acto de creación, desplazando sus emociones en el proceso creativo o incluso viendo aparecer en su relato una nueva manera de contemplar problemáticas personales son tantos efectos terapéuticos que pueden producirse en una actividad artística, incluso con una intención no terapéutica²⁰.

18 Entrevista, Nadège Perriolat (entrevistada) y F. Tuchowski (entrevistador), Toulouse, enero del 2016.

19 E. Lamoureux, "Les arts communautaires: des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale", *Amnis* [en línea], mis en ligne le 30 janvier 2010, consulté le 10 août 2016. <http://amnis.revues.org/314>

20 A. Phinney *et al.*, "The Arts, Health and Seniors project. A three year exploration of relationship between arts and health", *The Arts, Health and Seniors Project*, 2012, pp. 1-66. <http://vancouver.ca/files/cov/arts-health-seniors-project-full-report.pdf>

Así constatamos durante las reuniones de balance con los equipos médicos²¹ en las cuales el artista expone las evoluciones, los ejes de trabajo o las problemáticas encontradas en los talleres, los momentos de intercambio nunca son ocupados por el cuerpo médico para orientar la actividad hacia los aspectos de salud. Los equipos en ningún momento animan al artista para ir en una dirección artística con el fin de favorecer una capacidad más que otra, no hay ninguna expectativa de la parte de los médicos. Esta dimensión de libertad, que se encuentra en el centro del proyecto artístico, permite tanto al artista, como a los participantes, tener la autonomía por la cual tendrán el placer de experimentar la práctica.

Enfrentarse a sí mismo y descubrirse en sí: la creatividad como leitmotiv

La creatividad es la capacidad de un individuo para poder crear, imaginar y realizar una nueva cosa. Cada acto de creación está vinculado a una conexión con la nada, el vacío y la ausencia. Crear requiere de la aceptación de partir de y hacia lo desconocido, de ceder, de cerrar los ojos y de dejarse llevar. Se debe amasar una materia abstracta (idea) o concreta (plástica) que es susceptible en todo momento de librarse al mismo tiempo que se revela. El acto de creación impone al artista, pero también al aficionado, pasar por fases contradictorias, entre la euforia de la inspiración a la duda de la realización de la obra. Las diferentes etapas del proceso creativo son verdaderos lugares de experimentaciones. Pero esto demanda también capacidades de superación, hay que saber abandonarse, no dominar, aceptar la falla, tenerse confianza, pues “el origen del proceso creativo puede corresponder a un triunfo, un fracaso o un progreso en relación al objetivo perseguido”²². Si la creatividad es motivada durante el aprendizaje del niño y del adulto joven, esta es progresivamente menos solicitada en el transcurso de la adultez. Ahora bien, como lo señala Winnicott, la creatividad puede ser la entrada a la búsqueda de sí, pero también a la relación con el mundo:

21 Las reuniones de evaluación, a menudo cuentan con el médico referente de la actividad, un profesional de salud y una enfermera.

22 N. Bonnardel, “Activités de conception et créativité: de l’analyse des facteurs cognitifs à l’assistance aux activités de conception créatives”, *Le travail humain*, n.º 72 (2009): 13.

Ante todo, se trata de un modo creativo de percepción que otorga al individuo el sentimiento de que la vida merece ser vivida; lo que se opone a esta percepción, es una relación de indulgencia sumisa hacia la realidad exterior: el mundo y todos sus elementos son entonces reconocidos, pero solamente como lo que se debe ajustar y adaptar²³.

Este cambio de relación, con el mundo y consigo mismo, por la óptica de la creatividad ha sido analizado durante un gran estudio dirigido en 2001 por el The National Endowment for the Arts en colaboración con la Universidad George Washington²⁴. Durante dos años, varios grupos de adultos mayores fueron monitoreados: algunos integraban actividades artísticas propuestas por artistas profesionales mientras que otros (grupo controlado) no se beneficiaban de estas actividades. Los resultados revelan que los grupos con actividades artísticas presentan desde el primer año —a diferencia de los grupos controlados— una salud global mejorada y estabilizada, con menos estados depresivos, una disminución de visitas al médico, una reducción de medicamentos y un aumento de actividades. El informe concluye que las actividades artísticas parecen ser medios para la promoción de la salud y la prevención de enfermedades, favoreciendo una reducción de la dependencia y la conservación de la autonomía. Si la creatividad parece particularmente adaptada por la prevención en los adultos mayores, su acceso, sin embargo, no es sencillo, incluso esta puede satisfacerse rápidamente. La mayoría de los participantes del taller de teatro no habían hecho teatro, incluso algunos nunca habían visto una obra. Los pacientes deben hacer *la experiencia* de la creación, dejarse llevar, ir a la aventura, partir hacia terrenos inexplorados. Se debe aprender a recibir las vicisitudes de la creación: titubeos de la elaboración, entusiasmo del descubrimiento, duda de la realización, placer de la imaginación o incluso (in)satisfacción del resultado producido. Estas etapas, tan enriquecedoras, pueden algunas veces ser particularmente desestabilizantes. El fracaso, que sin embargo hace parte integral del proceso artístico, es una fase muy delicada para ser

23 D. W. Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel* (1971), París, Gallimard, 2015, p. 127.

24 G. D. Cohen, *Creativity and aging: The impact of professionally conducted cultural programs on older adults*, reporte final, abril 2006, documento no publicado, pp. 1-8. <https://www.arts.gov/sites/default/files/CnA-Rep4-30-06.pdf>

aceptada por un público fragilizado que puede rápidamente dudar de sus capacidades. El posicionamiento del artista aquí es primordial, debe velar por ser tranquilizador y motivador cuando los momentos de duda se produzcan con el fin de que el fallo no se revista jamás de una dimensión de fracaso. Como apunta Francis Picabia, el arte es el culto de los errores. En el espacio del taller, los fallos y las imperfecciones se transforman en materia fértil y no de debilidades. Pero esto pasa en primer lugar por no poder controlarlo todo, aceptar que la memoria como el gesto pueden liberarse. Buscar sus palabras en lo cotidiano es una cosa muy angustiante para los participantes y como lo narran en las entrevistas, una manifestación, según ellos, de pérdida de la memoria. Cuando el texto llega a evaporarse sobre el escenario, se vuelve difícil recuperarse, pues el estrés los invade rápidamente. Ahora bien, estos momentos son usados por el artista como medios privilegiados de exploraciones y de juego: ocupar el espacio, mantener la mirada, jugar con el silencio para transmitir una emoción. Frecuentemente el texto reaparece y si no es el caso, la improvisación puede tomar el relevo. Aquí se evidencian muy bien las riquezas del arte que en un mismo momento permite aceptar las fragilidades como inherentes a todas las situaciones. El artista señalará precisamente que el actor profesional también está sujeto a los fallos de la memoria, pero que el espectador solo lo evidencia raramente, entonces se trata de considerar las debilidades fortalezas. Los participantes se convierten en sus propios aliados para superar y trascender la inconstancia del cuerpo y/o de la memoria. Como lo señala Matarasso, participar en una actividad artística motiva el control que los individuos pueden ejercer sobre sí mismos²⁵. Buscando potenciales insospechados, los participantes aprovechan la oportunidad de comprometerse de nuevo y en una forma diferente con el mundo, pues la creación no es solamente la producción de una obra, también es tanto “transformación de sí mismo como creación de sí”²⁶. Es en este momento preciso cuando la creatividad como base del proyecto toma todo su significado: no basta con proponer un descubrimiento o un aprendizaje de las herramientas teatrales, hay que conducir a los participantes a descubrirse, a dejar emerger su parte creativa

25 F. Matarasso, *Use or ornament? The social impact of participation in the arts*, Stroud, Comedia, 1997

26 N. Go, “L’art, la joie”, *Le Philosophoire*, n.º 17 (2002): 175.

para mejor ocuparse del proceso creativo. El arte tiene esto de espectacular, nos (trans)porta hacia el descubrimiento de nosotros mismos, permite abrir puertas, reconsiderar el mundo con sus potencialidades, sorprenderse siendo uno mismo y un otro: “con las sesiones descubres que eres creativo y que tú rejuveneces” señalaba un participante²⁷. El artista no solo apoya el manejo de las herramientas de teatro (respiración, dicción, concentración, etc.) y lanza su voz hacia el otro, para tocarlo, señalarlo o traspasarlo, sino que requiere un control vocal. Esto exige buscar en sí mismo la fuerza para asumir un impulso creador estancado, de enfocarse en el texto, el Otro, de estar fuera de sí mismo:

De hecho, el trabajo paradójal del actor participa de una dimensión ek-es-tática. Su paradoja consiste en la voluntad más intensa de estar en sí, de ser verdadero, mientras logra realizarse estando fuera de sí mismo, siendo otro. Lo que implica, a la vez, simular y crear: no solo se trata de ser el personaje, sino de jugarlo sin ser el juguete. El teatro exige un extraordinario dominio jamás consumado del juego en todas sus dimensiones y, al mismo tiempo, una confianza fundamental, una disponibilidad radical en el Otro: posesión y desposesión de sí. Se trata de estar a la vez en el juego y “fuera de juego”²⁸.

Si la práctica teatral permite ir fuera de sí, esta contribuye igualmente a una valorización de *sí mismo*. Según Matarasso, la práctica de una actividad artística impulsa el desarrollo personal, aumenta la confianza y el sentimiento de confianza en sí mismo²⁹. En el informe “The arts, health and seniors project. A three year exploration of relationship between arts and health”, Phinney et al. correlacionaron los efectos benéficos de las prácticas artísticas en la salud y el bienestar máximo. Las evaluaciones cuantitativas y cualitativas señalaron de hecho los efectos positivos en la percepción de la salud, el dolor crónico, pero también en el sentimiento de orgullo, estima, confianza, y la realización creativa³⁰. Pasar del estatus, aunque solo sea un instante, de paciente/enfermo al

27 Entrevista #2, J-P S. (entrevistado) y F. Tuchowski (entrevistador), Toulouse, 2015.

28 J.-M. Vives, “Un exemple de cognition corporelle et de son utilisation: le travail de l’acteur”, *Cahiers de psychologie clinique*, n.º 30, 2008, p. 76.

29 F. Matarasso, *et al.*

30 A. Phinney *et al.*

de *simple* participante puede progresivamente cambiar la mirada que se tiene sobre sí mismo, así como de la enfermedad. Jean Pierre, participante en las actividades artísticas, nos relata su experiencia sobre este tema:

Cuando entras en el protocolo de tratamiento piensas que estás enfermo, con los médicos te sientes inferior y luego tienes toda esta confusión [...] con el taller sales de la enfermedad, eres como todo el mundo y porque tú eres de nuevo creativo, ya no piensas más que estás enfermo, progresas hacia una nueva autonomía³¹.

Los participantes relatan además que lo que ha sido liberador para ellos, es que las expectativas sean precisamente ubicadas en niveles artísticos y estéticos, desprovistos de toda dimensión médica. Estos objetivos artísticos propios de estos dispositivos son reconocidos como tales por el equipo médico: “el interés de un taller artístico es que no sea médico, no lo debe ser, es necesario que el artista sea libre y los participantes también, que se mantenga como arte, ese es el interés”³². Pero para obtener estas ventajas, los participantes, como el artista, deben aventurarse en los caminos de la experimentación artística.

El taller artístico como espacio de exploración(es)

Un étranger est venu
me voir, il m’a donné de
mes nouvelles.
André Breton

Integrar una práctica artística que no se conoce puede ser impresionante. El actor está allí para tender las redes de seguridad que permitirán a los participantes lanzarse a lo desconocido. Algunas veces, habrá que empujar a algunos a abrir puertas, atravesar los umbrales y abandonar la zona de confort. Para otros, por el contrario, habrá que permanecer allí,

31 Entrevista #2, J-P S. (entrevistado) y F. Tuchowski (entrevistador), Toulouse, 2015.

32 Entrevista realizada con un directivo de salud del Hospital Diurno de Fragilidades por F. Tuchowski, , Toulouse, enero del 2015.

sin hacer nada, a su lado, esperando el momento correcto para motivarlos a tomar riesgos. Este procedimiento es importante: si un paciente necesita cuatro sesiones, incluso de un mes sin practicar, el artista sabrá esperar y percibir el instante propicio cuando el participante podrá lanzarse. Sucesivamente, el artista asume el rol de pasador, de lugar de encuentro, de transmisor, siempre guardando un tercer lugar, un tal satélite que gravita. El actor se suma, mientras permanece ajeno, al grupo y a la célula íntima, hace el vínculo. El comediante da acceso al proceso de creación, mientras crea una triangulación entre los participantes, el espacio exterior (mundo) y él mismo. René Kaës habla en psicoanálisis de *chambre des échos*, este momento entre el individuo y el analizante: lugar posible de la palabra, pero también de la escucha, cuando el intercambio tan singular como íntimo puede volverse viable. El artista, por su posicionamiento terciario, permite exonerar las lenguas que se convierten en “el soporte de una mirada [...] testigo garante de un diálogo interior, porque es exterior al escenario”³³. Así, este asume el lugar de aquel que escucha, recibe, hace el vínculo entre pasado y presente, entre esfera íntima y colectiva.

Los talleres de teatro son el lugar de múltiples experiencias para el grupo, pero también para el artista. Después de varios meses y una confianza adquirida, la actriz de los talleres fragilidad pudo proponer al final de la sesión un tiempo de intervención entre los participantes. El objetivo para la artista era construir una materia polifónica y heterogénea, que después de un trabajo de (re)composición, conduce a un relato textual. Los temas propuestos para la artista (comentarios sobre el taller, las actualidades, el teatro, etc.) constituían la trama de los intercambios. Estos momentos de intervención eran grabados con el fin de conservar las interacciones tan ínfimas como sean. La memoria, que se invita a lo largo de las sesiones, es una red compleja que muestra al mismo tiempo “un tejido a la vez privado y público [...] una identidad personal mezclada en las historias que hace de

33 J.-F. Chiantaretto en “Los debates en torno al libro del 2 de diciembre de 1995, del 1 de febrero de 2002 y del 8 de octubre de 2005, a propósito de *Ouvrez-moi seulement les chemins de l'Arménie* (1990), *La Survivance. Traduire le trauma collectif* (2000) y de *L'Intraduisible. Deuil, mémoire, transmission* (2005) de Janine Altounian”, *Les Papiers du Collège international de philosophie*, n.º 58 (2007): 33. <http://www.ciph.org/IMG/pdf/papiers58.pdf>

la memoria, una compartida”³⁴. Para el artista es cuestión de recolectar estos fragmentos diseminados, estos trazos mnésicos, para reunirlos en un objeto textual proteiforme. Hacer de estos fragmentos de vida, dispersos y heterogéneos, un conjunto con sentido. Pensemos aquí en la referencia de la palabra *rapsodia* que Bertrand Ogilvie pone en resonancia con el psicoanálisis, lugar donde no es cuestión de verdad, sino de construcción, de creación:

La palabra *rapsodia* [...] era el término que los griegos usaban para designar esta práctica [...] que consiste en coser juntos, con las manos, ajustar cosiendo conjuntos discursivos, narrativos en una perspectiva épica, perspectiva épica que consiste en el fondo en construir o en reconstruir una historia con los restos, con los retazos de mitos, de mitologías, de relatos. Este término [...] que tiene también una historia europea a partir de Liszt [...] en la cual la construcción no es voluntariamente racional³⁵.

Marie-Claire Lanctot-Bélanger³⁶ también compara al psicoanalista con un creador, un clasificador particularmente dispuesto a detenerse en los fragmentos y los restos. Como este, el actor es atraído “por las sedimentaciones de la memoria, por abertura del olvido, por las grietas de los recuerdos, por descensos del tiempo [...] de la memoria que retrocede, de la palabra vacilante”³⁷. El taller se convierte en un momento de construcción(es), de transformación y como el alfarero que da forma a lo deforma, el actor permite poner en palabras lo heterogéneo. Esta transformación no apelará jamás quemar las alas. La forma artística, resultado de un juego de vaivén

34 F. Dosse, “Le moment Ricoeur”, *Vingtième Siècle, Revue d'Histoire*, n.º 69 (2001): 51.

35 B. Ogilvie “Los debates en torno al libro del 2 de diciembre de 1995, del 1 de febrero de 2002 y del 8 de octubre de 2005, a propósito de *Ouvrez-moi seulement les chemins de l'Arménie* (1990), *La Survivance. Traduire le trauma collectif* (2000) y de *L'Intraduisible. Deuil, mémoire, transmission* (2005) de Janine Altounian”, *Les Papiers du Collège international de philosophie*, n.º 58 (2007): 33. <http://www.ciph.org/IMG/pdf/papiers58.pdf>

36 M-C. Lanctot-Belanger, “La menace esthétique”, *Revue française de psychanalyse*, n.º 2, vol. 67 (2003): 668.

37 *Ibid.*, p. 668.

entre ficción y realidad, gravita en torno a lo real, la sobrepasa sin destruirla en un movimiento de fuga, de fusión y de desaparición perpetua. La obra o el *performance* realizado no son más que los elementos concretos, pero inestables de estas dinámicas. Es por y a través de estos que es posible provocar, el espacio de un instante, el velo de lo real. El espacio del juego permite de hecho el esfuerzo de los diferentes niveles de realidades y temporalidades: tiempo de juego, tiempo de la ficción, tiempo colectivo (definido por el taller), tiempo del *performance* (acción de los participantes en la mirada o el juego), tiempo vivido (sentido interiormente por el participante). El taller, reuniendo todas estas dimensiones, se transforma de algún modo en un paréntesis, un intervalo, una otra realidad. Es en la construcción de estos otros espacios que será posible de (re)ocupar lo real, pues como lo observa Jean Fourcart: “el individuo debe improvisar, construir compromisos en los intervalos, buscar los intersticios, trabajarlos, extraer las fórmulas híbridas y cruzadas [...] es la lógica de los atajos”³⁸. Tomar el lugar del juego, el espacio y los fenómenos transicionales según Winnicott es una ocasión para el hombre de experimentar la vida, entre subjetividad y objetividad, entre realidad interior y compartida del mundo exterior³⁹ y como lo señala Serge Tisseron:

Así, lo propio del espacio transicional es pertenecer *a la vez* a la realidad interna y a aquella de ensueño y de fantasías, y a la realidad externa. Pero esta doble pertenencia no sería nada en sí misma si no fuera usada para pasar sin cesar de uno de estos registros al otro⁴⁰.

Pero para crear esta división por la cual la memoria podrá incitar a este desvío de las palabras y los recuerdos intercambiados, se debe edificar una zona de confort, de seguridad y de confianza que solo se adquiere con el tiempo. El aspecto artístico carente de expectativas de salud permite a los

38 J. Foucart, “La transmission, de la verticalité à l’hybridation”, *Pensée plurielle*, n.º 11 (2006): 18.

39 D. W. Winnicott, *op. cit.*, p. 126.

40 S. Tisseron, “La réalité de l’expérience de fiction”, *L’Homme*, n.º 175-176 (2005): 139. Entrevista telefónica con N. Perriolat (entrevistado) y F. Tuchowski (entrevistador), Toulouse, enero del 2015.

participantes apoderarse de este espacio donde la palabra puede surgir por la voz o callarse mientras se habla con el cuerpo. El mismo título de la actividad, *taller* de teatro, y que los pacientes sean denominados *participantes*, eliminan toda la dimensión terapéutica. Es un espacio de creación, de compartir y de confianza en vínculo con un tratamiento médico, pero en paralelo a este. La noción de tiempo toma toda la importancia, cada uno puede avanzar a su ritmo, incluso si esto puede tomar los $\frac{3}{4}$ de la actividad, no hay expectativas de resultados de evolución de grupo, sino solamente evoluciones individuales en el grupo. Esta heterogeneidad no altera en nada el equilibrio y la progresión del colectivo, aunque ciertos participantes se muestran apenas al final del año mientras otros solo necesitaron de algunas sesiones:

Hay avances más rápidos que otros, ciertos son revelados antes de la última sesión, como un detonante [...], pero alejarse de sus propias emociones puede ser muy largo, trabajar su cuerpo como un estado interior puede tomar años y no solamente para los aficionados [...] tengo el ejemplo de un bailarín que practicaba la escena, aunque la transformación *vía* su cuerpo para hacer aparecer una figura múltiple era complicada [...] pero aquí con ellas (*las participantes*) se puede hacer⁴¹.

Esto requiere dominar el objeto artístico, hacerlo suyo para lograr utilizarlo como otro lenguaje, *su* lenguaje. Como lo hemos señalado, para algunos la práctica artística no ha hecho parte de su vida, el teatro les es casi desconocido tanto en el juego como en el conocimiento de su diversidad. Sin embargo, como lo adelanta Winnicott, los recorridos de adultos son en un momento determinado cortados de la creatividad a causa de su ambiente exterior, pero la capacidad para ser creativos nunca es destruida⁴². Un gran número de participantes narran que, durante su vida, fueron presas de dinámicas que finalmente los sobrepasaron (trabajo, familia). Algunos eligieron realizar los estudios decididos para ellos, otros adoptaron el papel de ocuparse de una familia y sus vicisitudes. El momento de la jubilación con interrupción de las actividades de

41 Winnicott hace una diferencia entre creatividad y creación artística. La creatividad está ligada al sentimiento de vivir, en sentir lo real, en la manera en la cual llegamos a la percepción.

42 D. W. Winnicott, *op. cit.*, p. 134.

la vida laboral y/o de la pérdida de la pareja, ofrece un momento de introspección. Encontrarse consigo mismo parece plantear la pregunta sobre la elección del estilo de vida. La práctica de actividades artísticas pone de relieve estos cuestionamientos, pero da la oportunidad también de (re)descubrirse, pues el juego (creación) es “indispensable para el artista que debe hacer una obra de arte, pero es igualmente presente en cada uno de nosotros-bebé, niño, adolescente, adulto, anciano”⁴³. A lo largo de las sesiones, el artista busca la parte creativa oculta con el fin de que cada participante se trans(forme) en un sujeto consciente de sus deseos y sus ganas:

Antes, no sabía que era creativo, pasé mi vida sin saberlo... Lo descubro finalmente a los 74 años y me encanta... ¿Más vale tarde que nunca? Ahora ya no podría abstenerme, quiero descubrir otras cosas, ir al cine, ¡continuar y no detenerme!⁴⁴.

Más allá de la socialización que suscitan las actividades y el interés de las herramientas que pueden ser usadas a diario (respiración, gestión del estrés, trabajo sobre las lagunas mentales), esta participante apunta hacia el placer de descubrir su, por no decir *la*, creatividad. Esta reflexión en torno al potencial creativo a una edad avanzada, compartida por numerosos participantes, nunca se llena de nostalgia. Al contrario, en cada uno de estos relatos se evidencia la alegría de mostrarse como un artista en formación, más deseoso que nunca con la voluntad férrea de no detener las actividades, mientras que la mente pueda, cualesquiera sean las capacidades del cuerpo. Esta es la fortaleza de la actividad artística: hacer aparecer el placer de sentirse vivo, presente en un espacio-tiempo, que le es concedido para vivir profundamente, mostrando de este modo que “la vida merece ser vivida”⁴⁷. Pero si la autonomía del dispositivo hace la fuerza de este laboratorio de experimentación y descubrimientos, esta libertad presenta ciertas dificultades.

¿Límites para una autonomía grande?

En una actividad artística con adultos mayores participantes y frágiles la seguridad es un factor fundamental. Por lo tanto, es primordial

43 Entrevista #2, E. (entrevistado) y F. Tuchowski (entrevistador), Toulouse, enero del 2015.

44 D. W. Winnicott, op. cit., p 138.

considerar las particularidades de las personas para evitar cualquier contratiempo. Algunos ejemplos: el cuerpo envejecido no siente con facilidad la falta de hidratación: entonces se debe estar pendiente de que los participantes tengan botellas de agua, del mismo modo, hay que tomar precauciones para que los textos sean impresos en un tamaño adecuado para no dificultar la lectura y no generar estrés. Ahora bien, sin una verdadera preparación previa con los equipos, naturalmente el artista no puede integrar estas informaciones en la creación de las sesiones. En el caso de una actividad de teatro aplicado, las problemáticas del terreno hacen parte de la construcción del proyecto, estas componen, en cierta medida, el pliego de condiciones. Es en este nivel que el teatro aplicado tiene una verdadera ventaja: en la preparación y la elaboración de talleres. Porque se deben aportar respuestas específicas y satisfacer las expectativas de los patrocinadores, el proyecto es pensado anticipadamente en función del dispositivo, del público y del terreno.

La estructura en la cual van a inscribirse las actividades es pensada en su conjunto en coherencia y en función de todos los actores. Entonces habrá un trabajo efectivamente en este sentido, cada actor del proyecto convertido en una pieza del rompecabezas, un elemento de un todo. Por otro lado, el estudio del terreno de los talleres artísticos del hospital diurno, principalmente danza y teatro, permitió hallar la importancia de sensibilizar a los artistas sobre las problemáticas de la fragilidad y la vejez. La seguridad, por ejemplo, no fue tomada en cuenta durante los ejercicios del taller (hidratación, vigilancia sobre las articulaciones, ejercicios cardiorrespiratorios cortos, etc.). La práctica teatral, porque invoca el conjunto del cuerpo, exige también y al igual que las demás actividades un buen conocimiento de problemáticas del adulto mayor. Los ejercicios en el piso requieren de muchas atenciones y el artista debe estar atento a los participantes. Algunos están reticentes a estar en el piso por falta de equilibrio o simplemente por temor a una caída, la vigilancia del artista debe ser total en estos casos. Es esencial también observar un cierto número de reglas sobre seguridad: los ejercicios en el suelo deben hacerse siempre sobre tapetes, vigilar que estos tengan una buena adherencia al suelo, desbloquear las articulaciones en ejercicios adaptados, tener un perfecto conocimiento de movimientos para el descenso y la subida, preparar a la persona para manifestarse con una recuperación del contacto con el

ambiente con los ojos abiertos y siempre acostados, con el fin de evitar una caída volviendo a la vertical.

Todos estos elementos, por citar solo algunos, no son obvios para un artista. Parece, pues, necesario e indispensable para proyectos artísticos pensar el objeto de intervención a través de una sensibilización previa con el equipo médico. Es aquí que el matiz parece tan fino como sea este, pero esencial, se desarrolla entre teatro aplicado y taller teatral. Preparar con anticipación a los artistas sobre las particularidades del público para anticipar todas las dificultades del terreno, resulta ser la clave del éxito total de dicho dispositivo. Un encuentro de presentación entre estructura médica y cultural, como es el caso de los dispositivos artísticos del hospital diurno, no basta para medir las problemáticas de un público fragilizado. Si durante la reunión de creación del proyecto los grandes criterios que componen el síndrome de la fragilidad pueden ser evocados, parece más que necesario enumerar estos elementos de manera formal y enfocado. No se trata de limitar la creatividad del artista participante o desnaturalizar la dimensión de los talleres, sino, al contrario, de posibilitar la reflexión sobre un proyecto en el mejor marco. Estar frente a situaciones imprevistas puede desestabilizar al grupo, desarmar al artista y alterar la dinámica del taller.

Conocer perfectamente las singularidades de un público, lo que es posible o no, sus capacidades o incapacidades es un recurso para evitar estas dificultades. Trabajar en función de problemáticas del terreno es propio de todo proceso artístico y es frecuentemente la presión que hace a la obra. Procurarse en el teatro aplicado un protocolo de reflexión y su implementación es importante y es un valor agregado para los dispositivos de teatro con los servicios de atención.

Conclusión

Si el diseñador no es artista plástico y visceversa, el taller de teatro de fragilidades no es un taller aplicado. Aunque estas dos prácticas pueden aportar respuestas tan diferentes como pertinentes a un mismo proyecto, sus objetivos y sus métodos no se sitúan en el mismo lugar, y como el concepto de quiasmo nos ha permitido verlo, no se oponen a pesar de esto. Lo que constituye la fortaleza de los talleres de teatro es invertir una parte volátil, inestable y no controlada de la creatividad. La falta de objetivo de salud o de respuesta para dar a una orden permite al artista como al grupo explorar, experimentar y este en un movimiento común de gran libertad. Pero lo que hace la riqueza de estos dispositivos también es su fragilidad, por esto parece interesante elaborar estos proyectos a la luz del teatro aplicado. Entonces, es en este cruce, en este delgado intersticio, que tendremos que detenernos y pensar en los valores agregados de cada una de las áreas. (Re)considerar los talleres de teatro con las riquezas del teatro aplicado da una pista extremadamente fértil y muy prometedora para mejorar los dispositivos, sin embargo, debemos ser cuidadosos al preservar la particularidad de ambos terrenos.

Teatro y discapacidad

LA PRÁCTICA TEATRAL DE LOS ACTORES PROFESIONALES EN SITUACIÓN DE DISCAPACIDAD MENTAL. UNA PRÁCTICA EN EL CRUCE DEL TEATRO TRADICIONAL Y DEL TEATRO APLICADO

Marie Astier

LLA-Créatis, Universidad de Toulouse, Toulouse, Francia

Una profesionalización y una visibilidad que extraen la práctica teatral de los actores de nuestro corpus del teatro aplicado a la salud. Compañías visibles en el escenario teatral profesional

Interesarse por las conexiones entre teatro y discapacidad habría podido conducir a una reflexión sobre la práctica teatral llevada exclusivamente en las instituciones sanitarias o médico-sociales. Cuando los talleres son animados por artistas y no por profesionales de salud, no se trata de arte terapia estrictamente hablando, sino de la concentración de la actividad teatral —desde la creación hasta la difusión del espectáculo dentro de estas particulares estructuras— no obstante, el lugar del lado del “teatro aplicado a la salud”¹. La pregunta que no puede faltar es saber si el teatro puede ser benéfico para las personas discapacitadas, basados en un bienestar superior,

1 Así se puede pensar en el trabajo del colectivo (pluridisciplinar) *La Blanchisserie* que interviene en el hospital Charles Foix de Ivry-sur-Seine; o en Catherine Vallon, directora de la compañía *Le Dithyrambe* que interviene en la Clínica de la Borde. En estos dos casos, los artistas provenientes del exterior organizan talleres con ciertos pacientes del centro de atención y presentan sus creaciones a los demás pacientes y al personal del centro.

si es posible sin perder, sin embargo, su valor artístico. Que las compañías que constituyen nuestro corpus sean integradas a la red artística profesional justifica que no nos planteemos, en este marco, esta última pregunta.

La compañía L'Oiseau Mouche, tropa permanente que cuenta con 23 artistas con deficiencia mental, fue fundada en Roubaix en 1978 y se convirtió en profesional en 1981, lo que hace de esta el primer Centro de Ayuda para el Trabajo (CAT) (Centre d'Aide par le Travail) artístico de Francia. No hay director designado de la compañía. Los talleres son organizados con artistas en residencia, provenientes de disciplinas variadas. El espectáculo *Sortir du corps*, con textos de Valère Novarina² fue creado en 2011 por el director Cédric Orain y presentado en la Maison de Métallos (75011) al año siguiente, mientras que el espectáculo *De quoi tenir jusqu'à l'ombre* fue creado en 2013 por el coreógrafo Cristian Rizzo y presentado en el parque de la Villette (75019) del mismo año.

Contrariamente a la Compañía de L'Oiseau Mouche, el teatro de l'Entresort no es un Establecimiento y Servicio de Ayuda para el Trabajo (ESAT) cultural, sino una organización de teatro que emplea trabajadores ESAT. Luego de su creación en 1984, el Atelier Catalyse era un taller de teatro aficionado, animado por Madeleine Louarn —entonces educadora especializada del CAT en la asociación Les Genêts d'Or— y era destinado a los trabajadores de aquel CAT. En septiembre de 1994, Madeleine Louarn deja la asociación les Genêts d'Or y funda su compañía, el teatro de l'Entresort, estructura que le permite contratar a los actores participantes del taller en el marco de un dispositivo de “suministro a una empresa”. Así, el Atelier Catalyse pasó del estatus aficionado al estatus profesional y hoy cuenta con siete artistas en situación de discapacidad mental. Sus espectáculos *Alicia en el país de las maravillas* (basado en la novela de Lewis Carroll) y *Las aves* (basado en la obra de Aristófanes) fueron programados en el Festival de Otoño en el 2008 y el 2012.

2 Fragmentos de *Lettre aux acteurs et de Pour Louis de Funès*, Arles, Actes Sud, 1998, así como de *L'Opérette imaginaire*, París, Folio, 2012.

3 Ministro del trabajo, del empleo y de la salud, ficha práctica “Suministro a una empresa”, en “los establecimientos o servicios de ayudas para el trabajo”. http://www.travail-emplois.gouv.fr/informations-pratiques,89/fiches-pratiques,91/travailleurs-handicapes,1976/lesetablissements-ou-services-_d,12748.html

El Teatro Hora fundado en 1993 en Zúrich por Michael Elber, presentó cerca de 50 obras desde su creación. Es por ahora el único organismo en Suiza de formación cultural para las personas en situación de discapacidad que trabaja a nivel profesional. En el 2012, la dirección del Teatro Hora solicita a Jérôme Bel trabajar en el grupo. Con esta colaboración dio lugar al espectáculo *Disabled Theater*, presentado en el Festival de Avignon en 2012 y en el Festival de Otoño en el 2012 y el 2013.

Así, las tres compañías compuestas de artistas profesionales en situación de discapacidad mental que constituyen nuestro corpus adquirieron una tal visibilidad artística en la escena francesa contemporánea⁴ que, de hecho, su práctica teatral puede ser situada fuera del campo del “teatro aplicado a la salud”. Sin embargo, ¿esto basta para ubicarlo en el “teatro tradicional”⁵? Dicho en otra forma, ¿la programación de sus espectáculos en las mismas instituciones de las producciones, de la cual ninguno pone en duda que se trata de teatro tradicional, es suficiente para adquirir este estatus? ¿No invita esta más bien a cuestionar esta dicotomía entre teatro tradicional y aplicado?

El hecho de saber si la práctica teatral de actores profesionales en situación de discapacidad mental pertenece al campo del teatro tradicional o al teatro aplicado aparece como una falsa pregunta. Al contrario, nos parece mucho más interesante contemplarlo precisamente como un medio de salir de este sistema de oposición binaria. Es lo que nos proponemos hacer en el marco de nuestra comunicación. Sin por ello suponer esta distinción como infundada, señalaremos que esta se basa en un presupuesto según el cual lo social y lo artístico serían perfectamente incompatibles, presupuesto que

4 De esta manera, la tropa del teatro Eurydice, la Compañía Création Ephémère, la Compañía Si l'on Révait y Compañía de l'Au-de-l'Astre me han parecido poco presentes en los grandes escenarios franceses para constituir un objeto de estudio pertinente.

5 Esta oposición emula aquella que existe entre “ciencias aplicadas” y “ciencias puras”. En la introducción teórica de esta obra, Gilles Jacinto recuerda en efecto que “en lo que respecta a las ciencias, la diferenciación en dos categorías responde a la siguiente lógica: las ‘ciencias puras’ (que llamamos también ‘ciencias exactas’) tiene por objetivo de conocer las leyes generales de fenómenos estudiados, de elaborar teorías, de construir saberes para entender cómo funcionan las cosas; las ‘ciencias aplicadas’ se preocupan por saber cómo poner en práctica las teorías generales para resolver problemas y responder a las necesidades de la vida cotidiana o para producir algo”.

un espectáculo como *Disabled Theater* interroga significativamente. En efecto, mostraremos que su colaboración con los artistas del Teatro Hora condujo a Jérôme Bel a radicalizar sus elecciones estéticas fundadas en la deconstrucción de la representación teatral como una ilusión mimética, y que esta radicalización se hizo gracias y al servicio de un cuestionamiento sobre nuestras representaciones sociales de la discapacidad mental.

Una práctica teatral que muestra la distinción entre teatro tradicional y aplicado se basa en un presupuesto de incompatibilidad entre lo social y lo artístico

En su contribución al trabajo dirigido por Marie-Madeleine Mervant-Roux sobre el teatro aficionado⁶, Pierre Voltz apunta la distinción en el discurso sobre el arte entre

dos categorías de teatro: un “teatro de arte”, que la pureza y la exigencia del proceso personal del creador permitirían considerar como el “teatro propiamente dicho”, artístico por principio, y un teatro bautizado “social”, que sería el lugar de todas las facilidades puesto que se preocupa de algo más que del arte⁷.

Esta distinción coincide con aquella que es operada entre el teatro tradicional y el aplicado, el primero, con una connotación mucho más legítima sobre el plan artístico que el segundo. Gilles Jacinto, en el artículo incluido en esta obra “El teatro aplicado: introducción histórica, teórica y crítica”, refiriéndose principalmente a los textos de T. Moro, es cuidadoso al recordarnos que “el teatro aplicado puede [...] de inmediato, para algunos, referirse a un teatro de segunda categoría, degradado por su dependencia a los objetivos exteriores, por un uso poco legítimo del teatro para aplicaciones muy alejadas de su función estética”⁸.

6 M.-M. Mervant-Roux (dir.), *Du théâtre amateur: approche historique et anthropologique*, París, Éditions du CNRS, colección Arts du Spectacle, 2004.

7 P. Voltz “Une autre place pour le public. ‘Le jeu de Jeanne’ à Domremy” en M.-M. Mervant-Roux (dir.), *ibid.*, p. 217.

8 G. Jacinto, *Théâtre Appliqué. Éléments théoriques, analytiques et critiques*, pp. 28-29.

La práctica teatral de artistas en situación de discapacidad mental, en el sentido de que es obligatoriamente dependiente de la deficiencia de los actores y por lo tanto obliga a preocuparse, al menos en parte, en otra cosa que siendo arte se situaría necesariamente cerca del teatro social y del teatro aplicado. Durante una entrevista, Madeleine Louarn⁹ nos confesó que “como el teatro con discapacitados es necesariamente desacreditado, de hecho, tenemos más legitimidad si tenemos un espectáculo con actores normales que es reconocido”¹⁰. Esta imposibilidad de adquirir una legitimidad artística contentándose con mostrar espectáculos con actores en situación de discapacidad mental muestra bien el presupuesto según el cual lo social se opone necesariamente a lo estético. Que esta imposibilidad sea real o simplemente experimentada por Madeleine Louarn, el asunto es que mostrar espectáculos con personas en situación de discapacidad pesa como una sospecha de orden social sobre un proceso que debería ser ante todo de orden estético, y que menoscaba su valor. En el medio elitista del teatro contemporáneo es mal visto realizar teatro con personas en situación de discapacidad, siempre en la parte social o aplicada, y por lo tanto implícitamente opuesta al teatro del arte, incluso al teatro profesional.

Cuando comenzó a estudiar la práctica teatral aficionada¹¹, Marie-Madeleine Mervant-Roux se dio cuenta de que esta estaba exclusivamente aprehendida según la dicotomía teatro aficionado/teatro profesional. Entonces, tenemos la sensación de que, para ser reflexionada, la práctica teatral de los actores profesionales en situación de discapacidad mental ganaría al acercarse a la práctica aficionada. Al afirmar que “hacer teatro aficionado, no es [...] hacer el mismo teatro que el profesional, gratuitamente y torpemente”¹², Marie-Madeleine Mervant-Roux busca claramente salir de la distinción entre teatro profesional y

9 Recordamos aquí que se trata de la directora del l'Atelier Catalyse, grupo de teatro compuesto de siete artistas en situación de discapacidad mental.

10 M. Louarn, entrevista del 5 de diciembre del 2013, palabras recogidas por M. A., en las instalaciones del Théâtre de l'Entresort à Morlaix.

11 M.-M. Mervant-Roux (dir.), *op. cit.*

12 *Ibid.*, p. 15.

aficionado con el fin de encontrarle una “unidad conceptual”¹³ y de “revalorizar su estatus”¹⁴. Para pensar el teatro con actores en situación de discapacidad mental, nos gustaría abandonar también de la distinción entre teatro tradicional y aplicado, puesto que la unidad conceptual de esta práctica se mantiene en el cruce de estas dos. Ya que obliga a repensar los códigos de la representación teatral, la práctica teatral de estos actores viene a alimentar el teatro llamado puro o tradicional de retos verdaderamente estéticos. Ya que sin embargo no se limita a esta vocación estética, sino invita al espectador a cambiar su mirada, en la vida social, sobre las personas en situación de discapacidad, esta práctica permanece también y, al mismo tiempo, cerca del teatro social o aplicado.

La presencia en el escenario de actores en situación de discapacidad: un dato social que obliga a volver a pensar la representación teatral

Cuando Madeleine Louarn explica que “mejor que otro, el actor discapacitado trae los vacíos e incertidumbres de la representación y de estos códigos”¹⁵, la autora entiende el término *representación* en el sentido de “representación teatral” en su acepción más clásica, es decir, la que remite a la mimesis aristotélica, a la ilusión, a la ficción. Ahora bien, los “cuerpos opacos con rasgos de heridas”, “la imperfección misma del juego”, “la incertidumbre de la memoria frágil”¹⁶ de los actores del Atelier Catalyse testifican que la discapacidad en el escenario no es del orden de la ficción, sino de la realidad. El actor discapacitado sobresale necesariamente bajo el personaje y la ilusión teatral es inestable. La práctica teatral de estos artistas se aproxima entonces a la práctica de los aficionados, en quienes, según Oliver Neveux, “el juego es [...] como descubierto, y sus imperfecciones son tantas pruebas (involuntarias) de la distancia que mantengan con el mundo

13 *Ibid.*, p. 8.

14 Gaëlle Mandrillon, a propósito del trabajo llevado por el sociólogo internacionalista Robert A. Stebbins, habla de un “nuevo análisis del aficionado [que] es una invitación para revalorizar su estatus”, M.-M. Mervant-Roux (dir.), *ibid.*, p. 148.

15 M. Louarn, palabras recogidas por Nathalie Yokel y publicadas en el número de noviembre del 2012 del diario *La Terrasse*.

16 M. Louarn, *ibid.*

y el arraigo de estos actores a lo real”¹⁷. En el sentido de que la discapacidad introduce en escena un efecto de realidad que viene a perturbar la ilusión teatral, la práctica teatral de los actores en situación de incapacidad mental induce necesariamente una parte de teatro social que trata de integrar a la producción artística sin corromper el valor de este último¹⁸.

En su aporte a la obra de Marie-Madeleine Mervant-Roux¹⁹, Olivier Neveux cita un fragmento de lo que aparece como un manifiesto de teatro aficionado, firmado por el director de André Benedetto:

No se trata de desaparecer detrás de una técnica ni de una marioneta que se activa [...]. Cada uno implícitamente tiene la misión de ser sí mismo [...]. Los actores de la nueva compañía actúan “sin actuar”, representan sin crear una ilusión; sin duda es lo que la prensa burguesa insiste en denominar *amateurismo*²⁰.

Para Oliver Neveux la depreciación del teatro aficionado “proviene de una ‘particularidad’ propia del juego mismo de los actores de Benedetto: una cierta distancia instaurada entre la figura representada y el actor”²¹. Esta distancia es también una de las particularidades constitutivas de la actuación de los actores en situación de discapacidad mental, en la medida en que la realidad de la deficiencia en el escenario impide una identificación perfecta entre actor y personaje. Puesto que “su presencia, sus cuerpos opacos con rasgos de heridas

17 O. Neveux, “Une figure tierce: l’acteur militant” en M.-M. Mervant-Roux (dir.), *op. cit.*, p. 280.

18 Una parte del “teatro social” es igualmente provocado en el marco del teatro amateur, siempre que la ruptura entre lo real y lo ficticio es más confusa que en el marco del teatro profesional por tres razones principales: los espectadores de teatro aficionado a menudo tienen lugar en salas que no son exclusivamente destinadas para recibir producciones teatrales; los actores aficionados asumen raramente papeles de pura composición; y los actores aficionados, cuyo teatro es su oficio, controlan a menudo menos su actuación que los actores profesionales.

19 O. Neveux, *op. cit.*, pp. 275-282.

20 F. Kourilsky, “La Nouvelle Compagnie d’Avignon Présentation”, en *Travail théâtral*, n.º V, p. 8, citado por O. Neveux, *ibid.*, p. 280.

21 O. Neveux, *ibid.*, p. 281.

testifican la reactivación incesante de sus propios límites”²², los actores en situación de discapacidad mental no podrían hacer otra cosa que permanecer como ellos mismos. Ellos cumplirían naturalmente la misión definida por André Benedetto, que Olivier Neveux señala como un “proceso llevado al encuentro de una cierta teatralidad”²³. La presencia de actores aficionados o de profesionales en situación de discapacidad mental debate de hecho una teatralidad basada en una representación mimética de la realidad, en una ilusión teatral. La “realidad a la cual remiten *directamente* a los actores” es fomentada en comparación a la realidad que es remitida por “la identidad del actor”²⁴.

Así, no es sino cuando el efecto de lo real inducido por la presencia de actores sociales (aficionados, actores en situación de discapacidad mental, pero también mujeres, jóvenes inmigrantes) en el escenario es visto como incompatible con una investigación artística que el teatro social se opone al teatro tradicional. Sin embargo, tal afirmación descansa en el presupuesto de que el teatro tradicional se sitúa necesariamente en los cánones miméticos aristotélicos, lo que está lejos de ser el caso hoy de la mayoría de las indagaciones teatrales. Como la investigación científica, la investigación teatral evoluciona con su tiempo.

En cuanto a esto, no es banal que Jérôme Bel, cuyo “trabajo se basa principalmente en la deconstrucción del teatro”²⁵ como ilusión mimética, haya aceptado la colaboración con los actores en situación de discapacidad mental del Teatro Hora. El mismo título del espectáculo, *Disabled Theater*, refleja el proceso artístico que ha adoptado la coreografía ante este grupo de actores con discapacidad. En su espectáculo, Bel muestra que los actores “disabled” hacen un teatro “disabled” respecto a los modos y reglas clásicas de la representación teatral. Estos exigen repensarlos.

Así, en las primeras sesiones de trabajo, cuando la actriz Julia Häusermann entra en escena para enfrentar el público durante un minuto,

22 M. Louarn, ideas recogidas por Nathalie Yokel, *op. cit.*

23 O. Neveux, *op. cit.*, p. 281.

24 O. Neveux, *loc. cit.* Es el mismo O. Neveux que lo afirma.

25 J. Bel, Escuela Normal Superior, 13 de diciembre del 2013, ideas recogidas por Marie Astier.

bajando la cabeza y mirando sus pies, Jérôme Bel comienza por corregirla porque él “sab[e], del conocimiento de hombre de teaaaaaaatro [sic], que es la cosa más viva precisamente, la presencia es el rostro”²⁶. En el siguiente ensayo, Häusermann entra en escenario mirando el techo. Entonces Jérôme Bel evidencia que “prefer[ía] cuando ella mira[ba] hacia abajo [...] después de todo ¿por qué no mirar sus pies? Finalmente, de repente esto [le] apareció: bah, es también muy bello. Es “Hay algo, como eso, de una niña pequeña”²⁷. Mientras que Julia venía al proscenio, los demás debían permanecer tras bambalinas, “bloqueados en la oscuridad”, “los unos sobre los otros”²⁸. Entonces, todos se ríen. Jérôme Bel “atraviesa el escenario”²⁹ e

imagin[a] entrar diciendo “¿qué hacen? ¡No es posible! ¡No deben reírse!” y [ellos se] detienen: “pero ¿por qué no de hecho?” [...] Está escrito sobre el programa once actores, hay uno sobre el escenario, sabemos que hay diez tras bambalinas, que deben prepararse allí. Entonces, ¿por qué no jugar después de todo?”³⁰.

El hecho de que sean incapaces de respetar la sacrosanta regla del “silencio en bambalinas”, que puede aparecer como una anécdota divertida, es analizada por Jérôme Bel como reveladora de toda ideología del teatro yuxtapuesta. “Evidentemente es necesario el silencio en los bastidores para hacer surgir la ficción en el escenario. Ahora bien, para mí la ficción [...] eso no sido jamás de mi interés... al contrario, a mí lo que me interesa es lo real”³¹.

Los actores del Teatro Hora llevaron a Jérôme Bel a los refugios de sus propias posiciones artísticas sobre la deconstrucción de la ficción teatral. Bel “encontró sus maestros” pues “ellos [le] han mostrado muchas cosas que [él]

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*

no había todavía pensado sobre el espacio, sobre el tiempo³². Él, que siempre había buscado en su trabajo analizar las reglas que habían sido naturalizadas sin que nadie sea consciente —pues para él “es eso lo más grave, es que ellos no tengan consciencia de esto: ni el público, ni los performers, ni los directores³³”— se dio cuenta de que él mismo no había interiorizado las reglas y que necesitaba actores como estos del Teatro Hora para ayudarlos a descubrir y ponerlos en dificultades. Él encontró lo que buscaba desde hace veinte años y que “con ciertos colegas, [han] llamado la performatividad”³⁴, es decir “que las cosas no sean repetidas, reproducidas, sino que sean reactivas sobre el momento con la consciencia del tiempo, del espacio, de su propio estado”³⁵.

Así, *Disabled Theater* nos parece emblemática de lo que la parte “aplicada” de la práctica teatral de los actores en discapacidad puede alimentar una investigación tradicional. Señalamos que si Jérôme Bel ya había llevado exploraciones en este sentido, puesto que había colaborado desde el 2001 con no profesionales para su espectáculo *The show must go on*³⁶, esta investigación se convirtió en más intensa tras *Disabled Theater*, luego de la cual Bel confesaba que “no sa[bía] cómo [él iba] a continuar [...] con los demás”, entendiendo los demás bailarines con los cuales tenía la costumbre de trabajar, “cómo [él iba a] poder romper su cosa y decir ‘vas allá y es todo, tú te las arreglas, tú mirarás’”³⁷. La solución encontrada al parecer fue tejer los vínculos entre el teatro tradicional y el teatro aplicado. Después de *Cour d'honneur*, montada en el 2013 con espectadores y actores del Festival de Avignon, presenta en el 2014 el *l'Atelier Danse y Voix* con intérpretes, por así decirlo, doblemente marcados socialmente: como aficionados y como habitantes de Clichy-sous-Bois y Montfermeil.

32 J. Bel, entrevista con Emilie Chaudet y Alice Ramond en el marco de una emisión de France Culture, que finalmente no fue emitida, octubre del 2012.

33 J. Bel, Escuela Normal Superior, 13 de diciembre del 2013, ideas recogidas por Marie Astier.

34 *Ibid.*

35 *Ibid.*

36 Espectáculo retomado en el 2004 bajo el título *The show must go on 2*.

37 J. Bel, *op. cit.*

Si el teatro llamado tradicional bien parece poder alimentarse del teatro social, nos queda ahora asegurarnos de que esta integración no sea sinónimo de desnaturalización: incorporando investigaciones de orden puramente estético la parte social que la práctica teatral de actores en situación de discapacidad mental no puede proveer, ¿el teatro tradicional no arriesga la disminución, incluso la anulación de los efectos sociales de tal práctica?

Disabled Theater: un espectáculo fundado sobre un cambio de códigos de representación teatral y de la representación social

Cuando Jérôme Bel empezó a trabajar con los actores del Teatro Hora, observó rápidamente “que era un problema de representación” que “lo que era interesante es que eran personas que no eran representadas [...] que no gozaban de representación en la esfera pública. Estas estaban marginados así, relegados de la sociedad... de una cierta manera... y también de nuestras propias vidas...”³⁸. Ahora bien, “su trabajo es hacer, producir la representación”³⁹. Aquí Jérôme Bel reivindica claramente la parte social de la colaboración que ha llevado con los actores del Teatro Hora: el teatro podría —por no decir debería— permitir a las personas en situación de discapacidad mental adquirir una visibilidad que le es rechazada en la vida social.

Jérôme Bel recuerda que, cuando era pequeño, sus padres le pidieron no poner atención a las personas en situación de discapacidad que cruzara en la calle: “Era ‘no las mires’ y entonces si tú no ves, no hay representación, incluso para mí, incluso en la esfera pública no tienes conocimiento. El primer conocimiento que se tiene es aquella de ver alguna cosa”⁴⁰. Como coreógrafo, él va precisamente a buscar que las personas sin discapacidad tengan en cuenta a las personas en situación de discapacidad. *Disabled Theater* está completamente construida sobre esta cuestión de la mirada puesta en las personas en situación de discapacidad mental.

El espectáculo se presenta como una ejecución, por los actores del Teatro Hora, de una serie de instrucciones, enunciadas en el escenario por un intérprete,

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*

40 *Ibid.*

quien cuestiona sutilmente nuestras representaciones de la discapacidad mental. Si “Jérôme pidió a los actores mirar el público durante un minuto”⁴¹, de hecho, es para que el público observe a los actores durante un minuto. Puesto que “en este contrato [...] establecido con lo paraartístico, es decir con los programas, la comunicación entorno al este espectáculo... Estos son discapacitados mentales”⁴², esta confrontación inicial es fuente de malestar que hace tomar conciencia a los espectadores de la poca de atención que conceden habitualmente a las personas discapacitadas⁴³.

De la misma manera, esta introducción juega sobre las representaciones que los espectadores pueden tener de estas personas. Mientras que Matthias Brücker y Lorraine Meier solo permanecieron algunos segundos en el prosenio, Peter Keller se eternizó allí. Entonces, el público tiende a decirse que estos tres actores no son capaces de respetar la instrucción que se les ha dado en la medida en que están en situación de discapacidad mental. Sin embargo, en cada representación, ellos reproducen exactamente el mismo “error”. Si Matthias Brücker, Lorraine Meier y Peter Keller no permanecen ni un minuto frente al público, no es porque no sigan las indicaciones, sino porque siguen otra directiva distinta a la que les es explícitamente dada en el escenario, no es porque están en situación de discapacidad mental profesional, como todos ellos lo expresan en el micrófono cuando el intérprete les pedirá enunciar su profesión. Jérôme Bel escenifica así la discapacidad mental y captura al espectador.

Si la práctica teatral de estos actores le permite a Jérôme Bel plantear(se) preguntas estéticas sobre la representación teatral, esto no le impide plantear(se) preguntas sumamente concretas sobre la representación social de personas en situación de discapacidad mental. Muy al contrario, su trabajo con estos actores del Teatro Hora fue la oportunidad para él de problematizar la noción “ideológico-política de inclusión”⁴⁴:

41 Es la primera instrucción del espectáculo.

42 J. Bel, *op. cit.*

43 “Ustedes no los miran, entonces allí no los van a mirar... y durante un minuto... y ellos no van a hacer nada. Ustedes los van a mirar, solo ellos” (*ibid.*)

44 J. Bel, Escuela Normal Superior, 13 de diciembre del 2013, ideas recogidas por Marie Astier.

Yo digo “pero no hay que incluirlos”. Yo no tengo ganas de incluirlos, no tengo ganas de cambiarlos, tengo ganas de que nosotros ampliemos primero nuestro campo de representación y que nos preguntemos: ¿qué es estar en la sociedad? Y de abrir ese campo y no de hacerlos entrar en nuestro grupo. A mí, lo que me gusta, es la riqueza de lo que pueden llevar a los otros miembros de la sociedad, es como ellos son⁴⁵.

No es solamente en palabras, sino bien en la forma misma de su espectáculo que Jérôme Bel se alza contra la noción “ideológica-política de ‘inclusión’”. En el marco de colaboración con los actores del Teatro Hora, Jérôme Bel “literalmente puso en escena lo que son”⁴⁶. Concretamente, eso significa que las proposiciones no han sido realmente retrabajadas, sino solo “fijadas”. Que estas proposiciones sean palabras, gestos, solos de danza... Esta elección le fue reprochada: para algunos lo que les fue presentado no era danza, sino “tonterías”, para otros esta situación reflejaba una imagen degradante de las personas en situación de discapacidad mental, puesto que más allá de estas danzas “espontáneas”, a veces los actores hacían gestos inconvenientes (tomar mal una silla, poner sus dedos ostensiblemente en la nariz o en la boca). Así, el hecho de ser atacado a la vez por defensores del teatro puro y por aquellos del teatro social ¿no es la mejor prueba de que la colaboración entre Jérôme Bel y los actores del Teatro Hora se sitúan justamente en el cruce de esto dos?

Puesto que Jérôme Bel es coreógrafo, algunos esperarían que él “enseñe” a bailar a los actores del Teatro Hora. Escogiendo no retomar con ellos los solos para conformar ciertos cánones de la danza contemporánea, Jérôme Bel apuesta a no incluirlos en una norma estética preconcebida, sino ver la “riqueza de lo que ellos pueden aportar” al mundo del arte. Más que modificar las proposiciones de los actores para que corresponda mucho más a las expectativas de los espectadores, él incita a los espectadores a modificar sus expectativas, a “ampliar antes su campo de representación” teatral.

Este proceso estético es un verdadero compromiso social: cuestionando, en el centro del espectáculo, la noción “ideológico-política de ‘inclusión’”,

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*

Jérôme Bel cuestiona el fundamento del pacto social que rige las relaciones entre personas “sin discapacidad” y con discapacidad para conocer la tolerancia. Para Denise Jodelet se trata de “un lugar común no cuestionado”⁴⁷, cuyo “sentido vacila entre el fenómeno biológico y la virtud moral”⁴⁸. Decir que un grupo social demuestra tolerancia, en efecto se compara con “asimilar un organismo capaz de recibir, en su interior, un cuerpo ajeno, implante, el cual soporta su presencia sin manifestar síntomas provocadas por una reacción patológica o de rechazo”⁴⁹. El “cuerpo ajeno” no es más sino las personas en situación de discapacidad, cuya diferencia —originada de deficiencia— es aceptada con la condición de que sean discretas. En *Disabled Theater*, Jérôme Bel hace explotar voluntariamente en la cara del espectador —o más bien en su mirada— la diferencia de las personas en situación de discapacidad mental y le pide aceptarlas a pesar de todo. Así, él le muestra que su integración social puede pasar por una modificación (de su campo de representación y por consiguiente de su comportamiento) de parte del espectador más que de parte de los actores (de su comportamiento para entrar en su campo de representación que les ha sido asignado).

Una práctica teatral en el cruce entre teatro tradicional y teatro aplicado, que invita a repensar la dicotomía entre las dos

La práctica teatral de actores en situación de discapacidad mental aparece como la prueba de que lo social y lo artístico no son tan incompatibles como lo que los partidarios de la dicotomía entre el teatro tradicional y el aplicado quisieran hacernos creer. Si los espectáculos realizados por los actores en situación de discapacidad mental son presentados en las instituciones consideradas santuarios del teatro tradicional (principalmente el Festival de Avignon y de otoño), no pueden ser considerados completamente relevantes para este tipo de teatro, entonces, una costa de una hipocresía insostenible. No admitir que la discapacidad de los actores en el escenario otorga a estas producciones una parte irrefutable del teatro aplicado niega de nuevo su

47 D. Jodelet, *Folies et représentations sociales*, PUF, París, 1989, p. 122.

48 *Ibid.*, p. 123.

49 *Ibid.*

diferencia a nombre de una inclusión que aquí no es menos problemática. Especialmente, se extrae de este concepto mediático reciente que se opone a la exclusión, olvidando que descansa sobre una tolerancia que implica que la persona en situación de discapacidad necesariamente haga esfuerzos de adaptación con el fin de ser aceptada. La colaboración que Jérôme Bel llevó con el Teatro Hora se basa precisamente en la apuesta de que las personas discapacitadas son actores, a la vez, teatrales y sociales, interesantes por lo que son. Además, pueden aportar una riqueza inédita en el campo teatral y social, ya que su práctica del teatro se sitúa en el cruce del teatro tradicional y del teatro aplicado y permite trascender su aparente oposición.

BIBLIOGRAFÍA

- Jacinto, Gilles. *Théâtre Appliqué. Éléments théoriques, analytiques et critiques*, Rapport de Recherche, Université Toulouse 2 - Jean Jaurès. Laboratoire Commun «Réinventer le Média Congrès. LabCom RiMec, julio-octubre 2014.
- Jodelet, D. *Folies et représentations sociales*. París: PUF, 1989.
- Mervant-Roux, M.-M. (dir.). *Du théâtre amateur: approche historique et anthropologique*. París, Éditions du CNRS, 2004.
- Novarina, V. *Lettre aux acteurs*. Arles: Actes Sud, 1998.
- . *Pour Louis de Funès*. Arles: Actes Sud, 1998.
- ., *L'Opérette imaginaire.*, París: Folio, 2012.

TEATRO Y DISCAPACIDAD. EL TEATRO PARA LOS INVIDENTES Y PARA PERSONAS CON DEFICIENCIA VISUAL COMO HERRAMIENTA DE INCLUSIÓN SOCIAL

Rafael Ruiz Álvarez

Universidad de Granada (España)

Comenzaré mi contribución al estudio del teatro “de”, y “para” invidentes con un artículo publicado en el 2008 de Carlos Galindos Jiménez, un actor ciego que narra su experiencia personal y su pasión por las tablas. Galindos habla de la constatación que consiste en que no encontraran muchas personas afectadas por la ceguera en el mundo del teatro, frente a otros ámbitos artísticos como el de la música o la literatura en los que hay famosos talentos. Carlos Galindos¹ señalaba de la necesidad de integrar este colectivo a la escena, de obtener las mismas oportunidades, de “normalizar esta discapacidad”, según sus propias palabras. ¿Por qué un actor vidente

-
- 1 Carlos Galindos, invidente, hace parte del grupo Espada de Madera. Se formó en este colectivo mixto con personas videntes y no videntes; él tiene una formación clásica y la representación de textos de teatro de autores consagrados. Ha interpretado personajes importantes en las obras de Lorca —el rol de Juan en *Yerma*, por ejemplo— Lope de Vega y Calderón. Galindos describe el método seguido para este proyecto, que favorece una serie de estrategias al servicio de la técnica y del control de la voz, del ritmo, de la dicción. Para los movimientos en el escenario destaca la valiosa ayuda de los compañeros de su grupo y del director, su eficacia para enseñarle a desplazarse de forma natural, las posturas del cuerpo, las acciones en general. Véase <http://teatrodiscapacidad.blogspot.com.es/2008/12/teatro-espada-de-madera.html>

podría interpretar un personaje invidente y un actor con deficiencia visual no sería apto para un rol de una persona vidente?

Si tenemos en cuenta que la práctica teatral contribuye de una manera eficaz a encontrar soluciones a los problemas de aislamiento, timidez, comunicación, violencia, exclusión social y otros, ¿por qué —y menciono muy especialmente esta última expresión *exclusión*— no aplicarlo en integrar socialmente a todo individuo marginalizado? Conocemos esta experiencia en otros niveles. Por ejemplo, la práctica teatral en las prisiones como medios de reinserción social. Pero si pensamos en otros colectivos de excluidos, como las personas invidentes, no reaccionamos tan rápido. Tenemos tendencia, de hecho, a eliminar las barreras físicas para permitir el acceso de estas personas que sufren de ceguera a un universo que busca, a menudo, ignorarlas, quizás inconscientemente, a no incorporarlas a la vida diaria de la calle, de transportes públicos, de espectáculos.

Pero definir, o más bien, concebir, el teatro como un medio de integración y de ayuda para atenuar la discapacidad de los invidentes puede convertirse en una trampa, si no se construye un nuevo gueto: el de los no videntes. Para que el teatro sea realmente una terapia destinada a aliviar esta limitación, se trataría de hacerlo prevalecer como un medio de comunicación entre actores y entre artistas y el público. En principio no considerar que aquel que construye un personaje, que narra una historia, que conmueve el espectador es un prisionero, un indocumentado, una mujer maltratada... un ciego.

Respecto a los colectivos profesionales de artes y de salud, sensibles a esta realidad, la mayoría encuentran en el teatro una ventaja innegable para mejorar el proceso de toma de consciencia de la situación de la persona enferma y de su entorno. El teatro abolirá la distancia impresionante y ofensiva que nos separa y nos impide encontrar “normal” la práctica escénica al margen de una serie de condicionamientos físicos, psicológicos y otros. Hacer teatro no es solamente esto. El acceso a este proceso debe ser libre para todos aquellos que se interesen en la escena. Solo hay que adaptarlo a la realidad de cada situación.

Ahora bien, las perspectivas con las que se puede abordar esta discapacidad en el ámbito teatral son actualmente eclécticas. Podemos hablar del teatro realizado por videntes y dirigido a invidentes; podemos hablar del teatro hecho

por ciegos para videntes... Podemos hablar, evidentemente, de otra combinación. Sin embargo, sigamos en la idea de que la experiencia nos muestra más de lo habitual en cuanto a esto y señalemos, desde el principio, que se trata en todos los casos citados de un ejercicio de comunicación, variando el perfil del emisor, del mensaje proferido y del destinatario al cual se dirige. La situación cambia en función de la aplicación y del objetivo perseguido.

Me propongo analizar en una primera etapa, brevemente, el teatro realizado por videntes y destinado a personas con deficiencia visual. Este tipo de teatro responde a la necesidad de volver accesible la escena y sus diferentes lenguajes escénicos para las personas con una cierta discapacidad visual. Esto está asociado, frecuentemente, a otra discapacidad, la sordera, lo que implica que los participantes responsables del proyecto se dirigen a un colectivo más vasto y, por consiguiente, menos específico.

En 2012 una iniciativa recibió el apoyo de varias instituciones, luego de las investigaciones realizadas en la Universidad de Barcelona, y continuadas por la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, en colaboración con la Organización Nacional de Ciegos Españoles (ONCE)², organismo que se ocupa de “un sistema de prestación social para personas con ceguera o discapacidad visual severa”.

La cátedra Telefónica había dotado el proyecto Escena Accesible con una suma importante de 13.000 euros. Lógicamente, los responsables justificaron esta elección como una tentativa de dar acceso a la cultura a las personas con discapacidades. El teatro Pérez Galdós, de la ciudad citada, acogió una representación destinada a las personas sordas y al día siguiente otra para las personas ciegas:

En este caso, se distribuirán auriculares con un dispositivo de recepción a través de los cuales “se locutará” al público lo que se dice en la obra y, tam-

2 Una buena dosis de energía —que nosotros llamamos ilusión— es el combustible que permitió poner en marcha, en 1938, lo que hoy el mundo conoce como ONCE [...]. En sus más de 75 años de existencia, que la organización celebró en el 2013, ha construido un sistema de prestación social para personas con ceguera o discapacidad visual severa sin equivalencia en ningún otro país del mundo. <http://www.once.es/new/que-es-la-ONCE>.

bién, se describirán, en los momentos de silencio, las cosas que ocurren en la escena para proporcionarle referencias visuales que le ayuden a entender lo que acontece en el escenario”³.

En realidad, esta idea se remonta a una cooperativa teatral nacida en Argentina en el 2000, conocida como Teatro Ciego⁴. A raíz de este impulso, el Grupo Ojcuro, proveniente del proyecto anterior, retoma el método de Teatro Ciego y acoge por lo tanto proposiciones que se fundan en esta técnica, integrando a su distribución personas invidentes y otras videntes. La compañía montó en el 2000 la obra *La isla desierta*, de Roberto Arlt. Según el director, José Menchaca, se trató principalmente de superar la idea de crear una obra de teatro para consolidar un proyecto de intercambio, incluso de integración social: “El grupo Ojcuro no solo cuenta con actores ciegos, si bien la mayoría lo son, sino que se completa con actores que no poseen esta condición, logrando así una total integración y un mutuo aprendizaje, que más allá de la realización de una obra de teatro es un hecho artístico de convivencia”⁵.

Además, mencionaré otro proyecto que atrajo particularmente mi atención. Es la propuesta de la compañía Ancira que el Centro Cultural de España acogió en el 2012 en México⁶.

3 Puede consultarse en http://www.parasordos.com/index.php?option=com_content&view=article&id=156:el-galdos-ofrece-sus-primeras-obras-de-teatro-accesibles-para-ciegos-y-sordos&catid=15:temas-de-interes&Itemid=164

4 Teatro Ciego es una nueva y revolucionaria forma de representación teatral. Un universo diferente que tiene como principal característica la ausencia total y absoluta de luz a lo largo de todo el desarrollo de la pieza teatral, estimulando fuertemente otros sentidos, aromas, sonidos ambientes, sensaciones en la piel, son nuevas herramientas del relato haciendo nacer en toda su potencia, el poder de la imaginación. Véase <http://teatrociegoargentino.com/>

5 Puede consultarse en <http://teatrociego.tripod.com/somos.htm>

6 Vanesa Márquez, de la compañía teatral Ancira, define los objetivos de este teatro destinado a las personas ciegas en el sitio web: <https://www.youtube.com/watch?v=FVX08haEyqs>

Este grupo presentó allí la obra titulada *La casa de los deseos*. Los actores se esforzaron por despertar los sentidos del olfato, el tacto, la vista, el gusto y la ubicuidad en los espectadores. La vista, por consiguiente, estaba excluida. En esta obra, se hizo énfasis en la manera de narrar la historia ante un público no vidente, que sea realmente ciego, o que sea —y es precisamente allí que se encuentra la originalidad de este *performance*— porque, con los ojos cubiertos, es invitado a percibir la obra en esta perspectiva y deslizarse en la piel de las personas con deficiencia visual. Pablo Moreno, el director, afirma que quiere evitar recurrir únicamente a lo que se conoce como *sensorama* para privilegiar, en cambio, lo que considera el objetivo primordial del teatro: la narración de una historia.

En Perú, otra iniciativa teatral para invidentes captó mi interés en este recorrido que se quiere, sin embargo, somero. Insisto en mencionarla porque centra la problemática alrededor de la puesta en escena, tema que me parece especialmente apasionante⁷. El director Lucho Cáceres, vidente, afrontó en el 2015 este reto, desde de la percepción teatral de alguien que no sufre esta discapacidad, sino que es sensibilizada. La dinámica seguida no correspondía totalmente —se puede ver— con la de un director que trabaja con un grupo compuesto únicamente por personas videntes. Aquí, las tensiones nacen desde el primer contacto con los actores y las actrices. Numerosas cuestiones surgían en el momento de abordar el espacio, el color, la mímica. La obra escogida, *Al diablo con mi alma*, fue actuada en el Centro de Rehabilitación Para Ciegos de Lima. La distribución integraba invidentes, nacidos como invidentes y otras personas no videntes que habían perdido la vista progresivamente. Estos últimos desempeñan frecuentemente un papel intermediario entre el director y aquellos quienes no tienen registro de imágenes, y que construyen su universo únicamente a partir de la voz u otras percepciones.

Existe un aspecto muy conmovedor, como nos lo deja entender a través de la entrevista otorgada a la televisión peruana por los dos actores de este grupo y por su director:

¿la mayoría de aquellos quienes han perdido la vista han experimentado una gran falta de ilusión y de valor para continuar viviendo? Ellos declaran

7 Para completar la información, véase: <https://youtu.be/Ky9HXylhHoo>

haber encontrado en la práctica del teatro, gracias a los responsables del proyecto de rehabilitación –director, principalmente, terapeutas, centro de acogida– una nueva razón para vivir, un deseo renovado de hacer parte del mundo, de compartir con los otros y de ayudar a aquellos que han caído en este pozo peligroso de la exclusión y la autoexclusión.

Entonces, el teatro se convirtió para ellos en una plataforma de seguimiento antes que en un espacio de entretenimiento. Es allí que reside el suceso de tal iniciativa.

En Granada, España, tuvimos la ocasión de asistir en febrero del 2016 a la presentación teatral de *Un bourgeois gentilhomme* de Molière, hecho por una asociación de mujeres invidentes y con deficiencias visuales. Se trata de un emisor ciego, total o parcialmente, dirigiéndose a un público sin esta discapacidad. El grupo es conocido como *Jacaranda 11* y está compuesto por, exclusivamente, mujeres, pues, según ellas, los hombres, aquí como fuera, demostraron un pudor excesivo en el momento de mostrar sus debilidades⁸. Por consiguiente, estamos en principio ante un teatro femenino que aborda desde su punto de vista las obras con papeles masculinos. Esto quiere decir que ellas agregan en estas obras un criterio de interpretación: aquel de la masculinidad, de la percepción que han tenido, aún más cuando se trata de estereotipos molierianos.

Jacaranda, árbol de origen americano, tropical y subtropical, que exhibe una belleza exuberante en cuanto al color, las dimensiones físicas, los aromas, deja entrever esta intención de comunicar un estado de ánimo colectivo de alcance positivo. Una impresión que la compañía transmite a través de su actitud durante los ensayos, así como el día de la presentación, pues es la fórmula con la cual ellas se impregnan en todo momento. El

8 Aquí la lista de compañías teatrales, al margen de Jacaranda 11, que reciben apoyo y son patrocinados por la ONCE: Sa Boira – Baleares, Amanida – Tarragona, Orozú Teatro – Cádiz, Antígona – Canarias, Valacar – Galicia, Luciérnaga – Madrid, El Lazarillo de Tormes – Salamanca, Cuarta Pared – Almería, La Perseverancia – Algeciras, La Ruina – Albacete, Egar Show – Tarrasa, La Balandra – Cartagena, Muxicas – Orense, Samaruc – Valencia, Sarau – Barcelona, Homero – Sevilla, La Porciúncula – Badajoz, La Esfera – Asturias, Bambalinas – Valladolid, Ángel Guimerá – Tenerife, Oroimenak – Guipúzcoa, Entretelas – Murcia.

número 11 expresa una marca de feminidad a la cual tampoco renuncian: los tacones. Un guiño igualmente fonético y semántico a la asociación que da un reconocimiento oficial y que apoya su iniciativa artística: la ONCE.

La compañía es una creación reciente (2013), pero tiene un recorrido regular e intenso que obedece a lo que los productores solicitan a los responsables de esta práctica escénica: la producción de un espectáculo por año y su presentación en las salas comerciales. La primera obra de su repertorio fue *Nueve mujeres y media*, adaptación de *Nueve mujeres* de Robert Thomas, seguida de *Cuatro corazones... en paro y retroceso*, con base en la obra de Jardiel Poncela titulada *Cuatro corazones con freno y marcha atrás*⁹. La última con fecha es *El burgués gentilhomme*, en versión y traducción de Alicia Jerez. Una trayectoria que refleja el poder de creación de la compañía y el grado de implicación de los miembros pertenecientes a la asociación, y las críticas que ellas tuvieron después de sus diferentes funciones fueron más que elogiosas.

Pero si retomamos el tema de esta obra, aquel del Teatro Aplicado, y, más particularmente, de esta sección consagrada al teatro y a la salud, quisiera subrayar el rol de la institución que subsidia el proyecto. La ONCE integra en sus competencias un capítulo fundamental destinado a desarrollar las condiciones solidarias sobre educación, empleo, rehabilitación, comunicación, tiempo libre y deporte. En la sección Servicios Sociales de su página web¹⁰, se puede leer una nota de intención muy significativa:

En España las personas con problemas graves de visión disfrutan de una red integrada y completa para atender sus necesidades de desenvolvimiento autónomo e inclusión social. De esta forma, la misión principal de la ONCE queda definida como la facilitación y el apoyo, a través de estos servicios sociales especializados, de la autonomía personal

9 "Adaptación contemporánea de una de las más famosas obras de Jardiel Poncela en la cual asistiremos a la insólita historia en la que dos parejas de enamorados toman unas sales que los conducirán a la inmortalidad y a conseguir todos sus sueños. En clave de humor se desgranar los sentimientos del ser humano ante el amor y la vida, durante los 75 años en los que transcurre la historia".

10 Puede consultarse en <http://www.once.es/new/servicios-especializados-en-discapacidad-visual>

y la plena integración educativa, social y laboral de las personas con ceguera y deficiencia visual.

El modelo de apoyo ofrecido por la institución para las personas que presentan esta discapacidad está centrada sobre varias líneas de intervención. Continuando con el sitio web mencionado más arriba, se trata de:

Atención de calidad centrada en el usuario, y en un marco teórico que enfatiza las potencialidades de la persona (actividad y participación social) y no tanto en su discapacidad, este modelo se articula en torno a los siguientes ejes fundamentales:

Principios de calidad: la atención a los usuarios se organiza en torno a los valores de igualdad de acceso a los servicios; participación activa del usuario en su atención; enfoque integral, multidisciplinar y personalizado de sus necesidades; y mejora continua de los servicios en base a los resultados en la calidad de vida y satisfacción de los usuarios.

Estándares de calidad: a lo largo del proceso de intervención con el usuario, y con el fin de asegurar el ajuste de los servicios proporcionados a los principios de calidad antes señalados, se contemplan diferentes procedimientos y elementos tales como acogida, evaluación inicial de necesidades, plan individualizado de atención o coordinador de caso, protocolos de evaluación de cada servicio, etc.

Procesos clave: en el modelo de atención se han definido los procesos clave de “información/orientación inicial y acogida del nuevo afiliado”; “proceso de identificación de necesidades sociales específicas”; “proceso de planificación individualizada de la atención”; “proceso de prestación de servicios”.

Catálogo de servicios y prestaciones: con el fin de dar una mejor respuesta a las necesidades sociales de los afiliados derivadas de su discapacidad visual, los servicios se organizan de acuerdo a las modalidades de “servicios de atención personal”, “prestaciones”, “actividades colectivas”, “recursos materiales”, y “programas complementarios”.

Red de atención: la prestación de servicios se hace posible gracias a una red conformada por “equipos de atención básica” y “centros especializados”.

La práctica teatral y la música son consideradas disciplinas al servicio de la realización de actividades colectivas: “ideales para el desarrollo personal y social, así como para la integración en el mundo del arte y de la cultura”. Cada grupo asociado a esta institución es dirigido por un profesional calificado, siguiendo un programa de formación y de difusión que permite a los diferentes miembros presentar su trabajo en los circuitos teatrales nacionales e internacionales. Es importante resaltar que, en 2013, las compañías de teatro de la ONCE recibieron por unanimidad el premio Max Amateur como reconocimiento al desarrollo del teatro aficionado, a la creación de un nuevo público y a la promoción de las artes escénicas durante más de 25 años.

Analicemos ahora cuál ha sido el proceso de creación del espectáculo propuesto por Jacaranda 11. Partamos de la idea inicial de que se trata, en este caso, de un emisor mayoritariamente invidente, dirigiéndose a un destinatario vidente. El equipo formado por la directora, Carmen Ruiz Mingorance, los responsables de la producción, sonorización y luces, del vestuario, y de la adaptación del texto fuente, constituyen un vínculo muy importante entre estos dos polos de la comunicación. Pero comencemos por definir el mensaje. Un mensaje que toma como punto de partida el texto de Molière del siglo XVII, en francés, que deberá ser traducido al español y adaptado a la mentalidad del público de hoy, por un lado, y actrices con discapacidad o invidentes, por otro. ¿Volverlo comprensible y actual para garantizar una recepción conveniente? La versión, realizada por Alicia Jerez, tiene en cuenta principalmente elementos cómicos, como respuesta a una actitud que se desprende del sentido acordado a este taller de teatro, destinado a transformarse en compañía teatral. No olvidemos que el objetivo principal de esta actividad está basado en la idea de atribuir en los ensayos un espacio de intercambio y de ocio, y de transformar estas experiencias en un lugar para compartir y de alegría. Alicia Jerez, consciente del objetivo de su trabajo, insiste en lo que hace reír a las actrices y el público; Jerez atribuye al mensaje una dimensión más propicia a la comprensión de todos los actantes en contacto, reduce al mínimo en la escena lo que contiene

límites de la expresión artística y plástica de estos artistas. Una vez el texto adaptado, hay que encomendarlo a las actrices, leerlo en voz alta, pues la mayoría de ellas no dominan el sistema braille. Entonces, es a través del oído que se aprende. La voz adquiere, más que nunca, un valor excepcional. La voz de la directora que debe sugerir la interpretación y la modulación de cada pasaje, réplica, escena, para que no sean solamente comprendidos, sino aprehendidos en su dimensión interpretativa. Así, un ejercicio de memoria auditiva se impone en este proceso, del mismo modo que una disciplina estricta. Disciplina que no impide, sin embargo, divertirse, reír, pues no se ven, en efecto, pero sí se escuchan en este teatro de la palabra.

Después de haber logrado el dominio necesario del texto, el trabajo se orienta hacia la caracterización del personaje a interpretar. Las actrices invidentes definen sus papeles a partir de referentes auditivos de las personas que hacen parte de su contexto familiar. Reales o ficticios, estos referentes en cine, televisión, toman en como ejemplo sus voces —tono de la voz, acento, modulación entonación, dicción, volumen—, en fin, todo lo que pueda contribuir a imaginar la forma de reaccionar de dicho referente para trasladar lo que la voz y el habla conceden al lenguaje corporal. Ellas aportan a la construcción del personaje estos parámetros auditivos tomados de un universo cercano que se relacionan con la ficción que le es propuesta. Es un proceso sutil que contribuye a lograr que el público identifique mejor el personaje o lo acepte más fácilmente sin estar sorprendido por barreras y presiones exteriores a la práctica teatral.

Pero ¿cómo se logra pasar del texto y del personaje a la acción y al movimiento? Sin duda, se trata de un momento particularmente delicado en el proceso de creación. Carmen Ruiz Mingorance asegura la dificultad para adaptar su vocabulario habitual a una situación que, en principio le es casi hostil, pues hay que reemplazar la mirada ausente por una otra percepción. La tentación es hay que fingir ver, mirar, contemplar... reflejar la mímica y el lenguaje gestual del personaje ante un espectador que conoce estos lenguajes a través de la vista. Por otra parte, ¿cómo desplazarse sobre el escenario de manera conveniente? Una actividad kinésica que evidencia en la vida diaria de estas personas su dificultad para moverse, ser suficientemente autónomo. Aquí, sobre las tablas —cada escena con sus dimensiones físicas y sus particularidades—,

las actrices deben aprender un nuevo texto: aquel que les propone el espacio. Un texto matematizado, si se le puede decir así. Un espacio escénico que hay que dominar con naturalidad para evitar los contactos no deseados, las dudas, los errores, las perspectivas visuales inadecuadas en el momento de dirigirse a alguien en escena. Tantas situaciones que la vista posibilita y que serán aquí reemplazadas por el oído y la memoria espacial adquirida. El sonido, la danza, se suman a esta idea de movimiento controlado. De la misma manera que las personas videntes aprenden pasos para un baile determinado, estas actrices se dejan llevar aparentemente por lo que la música sugiere, pero respetando lo que está preestablecido como norma estipulada. La música de Lully es destacada para situar la acción en su época. Esta música, particularmente alegre, suscita el deseo de disfrutar del espectáculo en todos los integrantes, actrices y público.

Esta aparente autonomía reservada a la escena teatral puede convertirse en un modelo, una lección de vida y de subsistencia para las personas que sufren esta discapacidad, si se logra trasladar la experiencia a la vida cotidiana. Sin ninguna duda, es una invitación a explorar nuevos espacios, a hacer valer una voluntad y una capacidad de independencia. Solo queda por mencionar el efecto provocado en las actrices y en los espectadores por otros lenguajes pensados aparentemente por y a partir de una estética visual: el vestuario, los peinados, el maquillaje y la luz. La descripción de la palabra, seguida del sentido del tacto, resultan los únicos elementos que permiten comprender la atmósfera creada. Pero este va sin decir que son elementos destinados a hacer que parezca real en el público y disminuir una barrera física que en principio lo separaría de las actrices. Es así como todos los lenguajes contribuyen a crear la impresión de normalidad, pues, ante todo, este teatro se quiere como teatro, sin pensar en los límites de una discapacidad.

Pero ¿cómo lo perciben el público y la crítica? ¿Por su parte, existen presiones y filtros en el momento de juzgar el resultado de este proceso creativo que se le muestra? ¿Visita la sala de teatro, tanto el público y la crítica, para ver solamente grupos de actrices con un espectáculo? Seamos honestos: nadie escapa al hecho de lo que contempla es una puesta en escena por invidentes. Sin embargo, conforme al desarrollo de la obra, ¿la tendencia habitual es naturalizar este *a priori* gracias al control extraordinario que las actrices tienen del universo teatral y gracias también a las ganas de actuar

y arrastrar al público en su entusiasmo? Poco a poco este es agradablemente sorprendido y se integra, este también, en este proyecto que le es dirigido sin que haya por parte del emisor la intención de provocar una catarsis colectiva ante la discapacidad.

El testimonio de Concha García Sánchez, actriz de Jacaranda 11 actuando el papel de Dorimène, a quien entrevisté, pone énfasis en la profundidad de esta constatación. A continuación, transcribo parcialmente la entrevista realizada con ella:

¿Por qué haces teatro?

Porque siempre me ha gustado el teatro, antes lo leía y estudiaba y ahora “lo interpreto y lo vivo”. Creo que es una terapia estupenda que te abre los horizontes.

¿Qué texto quieres interpretar? ¿Qué papel?

Me encanta el teatro del Siglo de Oro, pero comprendo que a la mayoría le resulte ajeno. Me gustaría cualquier texto que no implicara drama o tragedia. Me gustan los personajes que tengan peso en la obra, pero no tengo ninguna preferencia.

¿Cuál es tu formación teatral: género literario/espectáculo?

Creo, humildemente, que es un poco más elevada de lo habitual. Mi campo de investigación ha sido el teatro áureo. Me doctoré en él con una tesis sobre Lope de Vega y he editado varias comedias de un autor granadino, Mira de Amescua. He asistido y participado en numerosos congresos sobre el tema.

¿Vas al teatro? ¿Qué percibes cuando vas?

Antes iba habitualmente; ahora, en ocasiones. Si no estoy en la primera o segunda fila pierdo mucha información y necesito a una persona a mi lado para que me describa el decorado o me informe sobre los gestos de los actores. Percibo las voces, la música, el ambiente, la magia, pero pierdo todo lo gestual y el decorado.

¿Cuál es tu contacto con los lenguajes escénicos: ¿música, decorado...?

Sé de antemano donde están ubicadas las cosas y así no choco y sé dónde tengo que ir o dónde tengo que mirar. Si algo está fuera de su sitio, puede ser el caos, pero sin que cunda el pánico, con elegancia. Me cuesta bailar, pero hay que intentar hacerlo.

¿Qué dificultades mayores encuentras?

Las propias de nuestra discapacidad. A mí me cuesta trabajo encontrar el hueco de la pata para salir del escenario, porque es pasar de la luz a la oscuridad. Todas las dificultades son salvables.

¿Cómo percibes la recepción de vuestro trabajo? ¿Pública, crítica, familiar?

Desde el escenario parece que al público le gusta lo que hacemos. A veces, se le oye reír cuando toca hacer algún comentario. La familia está encantada, al igual que los amigos. Hasta qué punto es verdad lo que nos dicen, no lo sé. Sí sé, en cambio, que nosotras lo pasamos muy bien y nos sentimos satisfechas de lo que hacemos, aunque todo sea mejorable.

La ONCE, ¿qué papel juega?

Juega “el” papel. Gracias a la ONCE, este deseo se ha hecho realidad, nos ha apoyado en todo y creo que se siente orgullosa de nosotras. Además, gracias a la ONCE nosotras nos conocimos —pues cada una procede de ámbitos muy diferentes— y desde entonces su estructura ha favorecido el contacto entre nosotras y que los lazos se vayan afianzando más. Por otro lado, considero que nos sentimos un poco como “embajadoras” de la ONCE ante la sociedad.

En conclusión, podemos decir que este teatro aplicado es, en efecto, una “terapia” global para los actantes de los ambos lados del escenario: el actor y el espectador. ¿Proyecto de salud y de socialización de la discapacidad, toma de consciencia y superación de barreras físicas y emocionales, pero, ante todo, magia atribuida al teatro? Atmósfera creada de comunión, de inclusión y del compartir, objetivo verdadero de esta arte de Talía.



Fotografías 1. Espectáculo Talía. Fotos de Carmen Ruiz Mingorance.



Fotografías 2. Espectáculo Talía. Fotos de Carmen Ruiz Mingorance.



Fotografías 3. Espectáculo Talía. Fotos de Carmen Ruiz Mingorance.

Teatro, empresa, diseño
industrial

EL TALLER DE LA RISA Y LA EMPRESA

Francisco Ramos Cuncanchún

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia

Tradicionalmente, se ha atribuido a la empresa el carácter absoluto de seriedad, considerando que cualquier asomo de risa puede restarle respeto y credibilidad, de manera tal que la risa se ha conjurado de ella y solo se presenta en los espacios privados o en condiciones clandestinas, si esta se manifiesta durante la jornada laboral, lo cual se convierte en una disonancia emocional en el trabajador, al tener que suprimir la expresión de sus emociones. Esta situación se ha acentuado más en el siglo XXI por la velocidad que caracteriza a todas las actividades sociales, época en que existe un nuevo ritmo por la preponderancia de la era digital, así como del desarrollo de una mayor competitividad, que deja obsoletas prácticas que apenas empiezan a desarrollarse, y que rápidamente son reemplazadas por otras más eficientes, y van alejando cada vez más a los humanos de sus propias capacidades y potencialidades, reduciendo su experiencia corporal y emocional a lo estrictamente privado. Estas prácticas de rigidez y seriedad han empezado a replantearse más por el interés mismo del mayor rendimiento empresarial que por el desarrollo humano, con la preocupación de mejorar, no solo la productividad, sino los procesos de comercialización. Con este propósito se le ha dado acogida a una actividad tan alejada de la producción como el teatro, por la posibilidad que este brinda de colocar las situaciones empresariales y comerciales en el campo de la ficción, como una forma de explorar y desarrollar las diferentes posibilidades creativas.

En esta perspectiva, el teatro se ha involucrado en el lanzamiento de productos, en la realización de ferias a nivel nacional e internacional, en los procesos promocionales, pero, además, en la cotidianidad misma de las empresas, con la convicción de que una mejor disposición generada a partir de experiencias ficcionales y lúdicas por parte de los trabajadores mejora su disposición hacia la producción.

Siendo la risa un componente fundamental de la actividad teatral, se considera importante suministrar tanto elementos del nivel teórico correspondiente a las investigaciones sobre su efecto en el mundo empresarial, como de nivel práctico, consistente en determinar aquellas claves necesarias para producirla. En este sentido, podemos señalar que se han producido varios estudios en diferentes países del mundo sobre la importancia de la risa para las empresas, de los cuales citamos a continuación algunos ejemplos.

La autora alemana Jumi Vogler¹ advierte como se vienen dando grandes cambios a nivel mundial, que implican, por un lado, un mayor poder exportador de China, lo que afecta seriamente las exportaciones alemanas; por otro lado, un control creciente del mercado por parte de Asia, lo cual hace necesario generar condiciones de flexibilidad y de creatividad por todos los participantes en el mundo empresarial, en el que, lógicamente, los trabajadores ocupan un lugar fundamental, para ponerse a tono con las necesidades que sobrevienen. Con este propósito estudia las posibilidades que tiene el humor como recurso para lograr el éxito empresarial. Destaca la importancia de comprender la condición de seres humanos que tienen los miembros de una empresa, resaltando la importancia del reconocimiento de la dimensión emocional en el campo laboral. Al respecto señala:

Emotionen? In Organisationen? Im Beruf? Unerwünscht! Davon sind viele überzeugt. Das Emotionale ist nicht gern gefühlt in Organisationen! Die emotionale Intelligenz gilt einigen immer noch als Frauensache! Als Gedöns! Man(n) hat eine Heidenangst, dass Emotionen den reibungslosen Ablauf der Unternehmensprozesse stören könnten. Dabei wird schnell vergessen,

1 J. Vogler, *Erfolg Lacht!: Humor als Erfolgsstrategie*, Offenbach, Gabal, 2012, pp. 6-7.

dass Menschen keine Maschinen sind, sondern eben lebendige Wesen mit Gefühlen. Wo Menschen zusammenkommen und unterschiedliche Interessen verfolgen, werden Emotionen freigesetzt. Wer sie unterdrückt, spürt schnell die Konsequenzen².

La autora Clémence Lataste³ saca en claro las numerosas virtudes que tendría la risa como recurso para la vida laboral, a partir de la indagación en diversos artículos de revistas sobre la risa en las empresas, que ella revisa y clasifica. De estas virtudes extraigo cuatro que me parecen muy relevantes para considerar el papel de la risa en la empresa:

- Atténuer les résistances au changement, accompagner le changement, renforcer la capacité à faire accepter les changements car l'humour peut être utilisé comme outil de persuasion.
- Maintenir, renforcer la cohésion du groupe et l'esprit d'équipe en créant une connivence, une complicité entre les interlocuteurs : toute plaisanterie suppose une forme de connaissance tacite partagée, rire de la même chose suppose une adhésion aux mêmes valeurs. Échanger des blagues avec ses collègues est une forme de lien qui renforce la solidarité, le plaisir du travail collectif.
- Motiver pour atteindre un objectif, mobiliser, susciter la participation, l'intérêt, l'implication car faire rire est un moyen d'attirer et de retenir l'attention.

2 “¿Sentimientos? ¿En las empresas? ¿En el trabajo? Indeseable. Muchos están convencidos de esto. No se está a gusto con lo emocional en las empresas. ¡Algunas consideran que la inteligencia emocional es un asunto de mujeres! ¡Como un disparate! El hombre tiene miedo de que las emociones puedan interferir con los procesos de los negocios. Pronto se olvida que las personas no son máquinas sino simplemente criaturas que viven con sentimientos. Donde la gente se reúne y persigue intereses diferentes, las emociones se liberan. Quien se reprime sufre rápidamente las consecuencias”.

3 C. Lataste, *Mémoire de recherche*, “Le rire comme outil de prévention des risques psychosociaux au travail”, Sciences Politiques Toulouse, 2012, pp. 55-57.

- Lutter contre le stress, améliorer la performance, la productivité, l'efficacité au travail des individus⁴.

En España, Fernández y Jáuregui⁵ plantean la estrecha relación que debe establecerse entre la alegría y el desempeño laboral, la cual se ve limitada por la consideración del trabajo como un fardo, como un episodio de sufrimiento que ha venido acuñándose de generación en generación. Según ellos es importante remover los temores y los mitos que se han fijado de manera innecesaria, y que hacen que muchas personas consideren el humor en el trabajo como algo negativo. Resaltan, por el contrario, que la risa es de gran beneficio para la salud como lo han comprobado diferentes descubrimientos científicos, y que puede constituirse en un gran beneficio para el desarrollo de la empresa.

A partir de los años noventa en algunas empresas colombianas se empezó a experimentar con la implementación de actividades de tipo lúdico, siguiendo experiencias de otros países, en lo cual también influyeron propuestas de algunos psicólogos influenciados por la obra de Csikszentmihalyi⁶, quien pone énfasis en la felicidad como factor esencial para la vida contemporánea. En esta dirección él acuñó el término *flow* para referirse a experiencias óptimas, las cuales son posibles cuando:

- Clear goals: an objective is distinctly defined; immediate feedback: one knows instantly how well one is doing.

4 — Atenuar las resistencias al cambio, acompañar el cambio, reforzar la capacidad de aceptar los cambios porque el humor puede ser utilizado como herramienta de persuasión.

— Mantener y reforzar la cohesión del grupo y el espíritu en equipo al crear una complicidad entre interlocutores: toda broma supone una forma de conocimiento tácito compartido, reír de la misma cosa supone una adhesión a los mismos valores.

— Motivar para alcanzar un objetivo, movilizar, suscitar la participación, el interés, el compromiso, porque hacer reír es un medio de atraer y retener la atención.

— Combatir la tensión, mejorar el desempeño, la productividad, la eficacia en el trabajo de los individuos.

5 J. Fernández y E. Jáuregui, *Alta diversion: los beneficios del humor en el trabajo*, Barcelona, Alienta, 2008.

6 M. Csikszentmihalyi, *The evolving self*, Nueva York, Harper Collins Publishers, 1993.

- The opportunities for acting decisively are relatively high, and they are matched by one's perceived ability to act. In other words, personal skills are well suited to given challenges.
- Action and awareness merge; one-pointedness of mind.
- Concentration on the task at hand; irrelevant stimuli disappear from consciousness, worries and concerns are temporarily suspended.
- A sense of potential control.
- Loss of self-consciousness, transcendence of ego boundaries, a sense of growth and of being part of some greater entity.
- Altered sense of time, which usually seems to pass faster.
- Experience becomes autotelic: If several of the previous conditions are present, what one does becomes autotelic, or worth doing for its own sake⁷ (178 y 179).

La experiencia realizada en Colombia centrada en talleres y dinámicas empresariales destacó la importancia de la felicidad, aunque no se buscaba el mejoramiento de las condiciones anímicas de los trabajadores como tal, sino la eficiencia, al profundizar en las alternativas para el cumplimiento del desarrollo de ciertos roles, básicamente aquellos que implicaban relaciones con el cliente.

A partir de la experiencia personal que he podido desarrollar con la actividad denominada *El taller de la risa*, cuyo proceso en términos prácticos ha recorrido muchos espacios, desde el empresarial, que implicó, entre

7 Se tienen metas claras con un objetivo bien definido; hay inmediata retroalimentación: uno sabe instantáneamente qué tan bien lo está haciendo; las oportunidades para actuar son decididas y relativamente altas; estas oportunidades para actuar corresponden a la habilidad propia percibida, es decir, las destrezas personales corresponden a los desafíos que se presentan; hay una emergencia de la acción y de la consciencia; se presenta una unidireccionalidad de la mente; hay concentración en la tarea en cuestión; los estímulos irrelevantes desaparecen de la consciencia; las preocupaciones y los intereses se suspenden temporalmente; hay un sentido de control potencial; se da un sentido alterado del tiempo, el cual usualmente parece pasar más rápido; la experiencia se vuelve autelica, es decir, se realiza por sí misma en el sentido de que vivirla es el objetivo principal.

otros, su implementación para todos los departamentos de una empresa, empezando por todos los jefes de sección a nivel nacional, hasta el académico, y que llegó hasta la formulación de mi tesis doctoral⁸, he avanzado en la búsqueda de un trabajo con la risa buscando que se constituya en un fin en sí misma, con los consecuentes efectos tanto en la dimensión corporal, como emocional y mental del individuo. De esta manera, la práctica de El taller de la risa me ha permitido extraer de manera específica las posibilidades, los alcances y los procedimientos mismos que se pueden adelantar en una implementación de la risa, que no busque unos fines particulares, sino que se dé en beneficio tanto del individuo como de su entorno, lo cual en el ámbito laboral implica que tanto el trabajador como la empresa salgan beneficiados de dicho ejercicio.

Intenciones y procedimientos de El taller de la risa

A continuación, voy a presentar las intenciones y los procedimientos en el interior del taller que dan cuenta de los alcances que tiene la propuesta como una manera de contribuir desde la dimensión lúdica al desarrollo del teatro en la empresa, en cuanto a la estructuración de los ejercicios y en relación con los procesos que ellos generan en los participantes.

El taller de la risa tiene su material de trabajo en todo lo que implique seriedad, rigidez, hábitos, ideas fijas, apariencia, y se propone:

- Llevar a las personas a identificar recursos expresivos desconocidos por ellos mismos y llegar a manifestarlos mediante gestos, acciones y situaciones que constituyen la negación de los cánones tradicionales.
- Apropiar nuevas formas, gestos, movimientos y verbalizaciones, proceso en el cual resulta necesario marginarse de las propias formas expresivas utilizadas cotidianamente
- Crear situaciones ficticias, dando un libre despliegue a la imaginación, donde el elemento clave es la acción, pues el poner en actividad el cuerpo, interactuar con otros cuerpos, en un espacio determinado, lleva a la con-

8 *El taller de la risa: propuesta didáctica para el desarrollo de la creatividad artística*, Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona de La Habana, Cuba, defendida el 6 de diciembre del 2006.

solidación de cambios en la persona, en la medida en que ha construido historia en su propia vida al pasar de lo imaginario a lo real.

- Ganar confianza al avanzar de actividades que se hacen por la totalidad de un grupo, a la realización de interacciones en grupos más pequeños, y finalmente a la realización de actividades individuales, proceso relativo cuya secuencia depende de la disposición y el impulso de cada participante.
- Crear en la persona un estado de indefensión, para lo cual se le invita a estar en frente del grupo sin poder utilizar los recursos tradicionales de comunicación, es decir, en un estado de vacío, con la única alternativa de actuar aceptando el juego como un recurso que le quita gravedad a la situación. Esto hace que pasen cosas novedosas que lo llevan a hacer autodescubrimientos.
- Asumir una disposición de participar y de responder positivamente frente a toda propuesta de acción, como forma de que la persona aproveche las experiencias que le facilitan desenvolverse dentro de un grupo, es decir, tener vivencias reales ejerciendo la capacidad espontánea de la acción, de tal manera que se constituye en un personaje capaz de recrear situaciones teatrales.

Mecanismos para el desarrollo del Taller de la risa

- Se desarrolla una práctica de reconocimiento de los hábitos y de las causas de las coerciones (los límites que la persona se pone a sí misma) que impiden la expresión libre y espontánea; de esta manera, se crean las condiciones para que la persona adquiera una forma fluida y tranquila en su comportamiento.
- Mediante ejercicios de improvisación que dejan a la persona en un estado de vacío e indefensión se posibilita que sus recursos mentales y físicos se pongan al servicio de su imaginación, creando alternativas únicas para abrirse espacios propios en su vida, producto del manejo personal que debe darle a las diferentes situaciones en que se pone.
- Basados en el planteamiento de Sudakov⁹ se busca generar una predisposición orgánica hacia la actividad, mediante la simplicidad del

⁹ K. Stanislavski, I. Rapoport, I. Sudakov, *Actuación*, Ciudad de México, Diana, 1983, p. 73.

comportamiento. Desarrollar desde el interior el deseo y la necesidad, actuando bajo el impulso del momento con los procesos *de atención y objeto, el sentido de verdad y la adaptación*, esta última entendida como la ejecución de cada acción de una manera específica, de acuerdo con las circunstancias vitales en que esta se produce y a las motivaciones internas que tiene la persona.

- Teniendo en cuenta que los ejercicios de El taller de la risa se caracterizan por la inmediatez y la espontaneidad para impedir que la excesiva reflexión racional interponga algún bloqueo, la persona no tiene la posibilidad de aplicar esquemas previos o formas rígidas de comportamiento sacadas de lugares comunes, y debe desenvolverse al margen de estructuras lineales. Para ello se insiste en que la creación teatral como señala Sudakov¹⁰ depende de la capacidad de impedir que se alojen en el cerebro cosas ajenas al objeto.
- Los ejercicios que se desarrollan exploran constantemente los sentidos, para que quienes los practican se sientan obligados a lograr alcances en la medida de sus propias búsquedas en cada uno de ellos, descubriendo la necesidad de aprovechar todos los momentos de su cotidianidad para realizar una ampliación de su propia percepción y de su capacidad de acción. Por ejemplo, si la persona siempre ha sentido miedo a hablar, puede cuestionar esta posición personal y transformarla.
- Por medio de diferentes dinámicas que producen la risa, la persona se distancia de sí misma y así se puede identificar de esta manera algunas formas que adquieren sus estados emocionales, lo cual lo puede llevar fácilmente a reducir la tensión y la importancia que sin ningún sentido le otorga él a los acontecimientos de su cotidianidad.
- El encuentro de las capacidades personales con los diferentes retos de las dinámicas es el motor de las actividades, lo cual hace que el taller se constituya en una oportunidad privilegiada para que la persona vea y sea visto por el grupo, confrontación que le permite superar diferentes situaciones de su vida en las cuales ha estado sometido a sus propias coerciones o auto prohibiciones para actuar.

10 Susakov, *Emotional Stress and Arterial Hypertension (Review of Experimental Data)*, 1983, p. 73.

- Los recursos mentales y afectivos que trae la persona son el material fundamental para el desarrollo del taller. De ellos se extraen los diferentes aportes para las situaciones que se crean, lo cual hace que cada experiencia, cada taller, sea diferente y aporte de acuerdo las especificidades de quienes participan en él.
- El absurdo es el camino que se sigue para emprender las diferentes búsquedas, de manera que la equivocación tiene un valor particular para la realización de descubrimientos de carácter imaginativo. Con esta actividad se favorece la utilización de los errores propios o ajenos, los cuales pierden su carácter de faltas para convertirse en características interesantes que proporcionan la risa.
- La atención alerta y la agudización de los sentidos que proporciona el actuar sin someterse a esquemas, y el desarrollo de ejercicios que requieren de la improvisación, favorecen la conciencia de las personas sobre la importancia de desarrollar la percepción profunda frente a su realidad inmediata.

Desarrollo de El taller de la risa

El taller parte de presentarles a los participantes las actividades como una oportunidad única para confrontar sus propias coerciones, es decir, para poner al descubierto otras dimensiones de su personalidad, liberando de esta manera formas expresivas que están coartadas en el desarrollo de su cotidianidad. Para ello se les invita a que traspasen el umbral impuesto por la autocensura mediante la asunción de una nueva perspectiva, es decir, un cambio de mirada sobre su propia realidad corporal y sobre su entorno. Esto les permite despojar las diferentes situaciones cotidianas de la pesada trascendencia que se les suele colocar, y que produce como consecuencia a la angustia y al sufrimiento al dotar a las cosas más triviales de la más extrema importancia. De tal manera, poniendo como búsqueda fundamental la risa, y la felicidad que esta trae consigo, el participante se desenvuelve en un mundo distanciado de su propia cotidianidad. Para ello se le orienta para quedar en una condición indefensa, para que fluyan sin limitación recursos de creatividad que el participante desconoce, aunque él, como todas las personas, tiene de manera indefectible. En cuanto al desarrollo de las sesiones cada una

tiene diferentes etapas: actividades simultáneas con el conjunto de los participantes, de manera que cada persona se sienta segura y actúe con libertad gracias al refugio que le proporciona el grupo; actividades de trabajo por grupos, que le dan al participante espontaneidad al contar con el apoyo de “su” grupo; y actividades individuales que dejan al descubierto respuestas creativas tanto con respecto a los movimientos como a las expresiones verbales, a las situaciones y a las acciones.

El propósito final del taller es llevar a los participantes a considerar aspectos de su propia condición humana que quedan ocultos por la rigidez y la esquematización de la vida en sociedad que les niegan a las personas la oportunidad de la sinceridad y la alegría.

La metodología parte de la identificación por parte del director de las características de las personas: formas de expresión y sus limitaciones, para establecer de manera específica las necesidades que va a atender dentro del desarrollo del taller. Por otra parte, se debe definir el modo de implementar el taller de la risa teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

- El grupo de personas no debe ser demasiado reducido, ni demasiado grande para poder atender tanto a la constitución de una atmósfera que permita darle un público a cada ejercicio, como a la atención personal de cada uno de los participantes. Idealmente, se debe contar con 20 personas.
- La dirección del taller debe asumirse con claridad y decisión, manteniendo siempre un impulso para cada actividad, de modo que esta se desarrolle enérgicamente, pues la eficacia del taller depende de la vitalidad con que este se adelante, por lo tanto, el director debe estar dotado de un alto nivel de entusiasmo, debe tener una confianza y una seguridad plena en la formulación y el resultado de cada propuesta, actuando con gran sinceridad, mediante su propia participación en los ejercicios, lo cual implique quitarse él mismo sus máscaras, con lo cual gana la credibilidad en ellos.
- En el desarrollo de las sesiones se deben definir de manera detallada los objetivos y los contenidos, como se muestra en el siguiente ejemplo en el que se presentan algunos ejercicios adaptados del teatro, de mi invención personal y de las propuestas espontáneas que han hecho participantes en diferentes talleres.

Estas bases permiten sustentar las acciones que aparecen contenidas en las fases que se presentan a continuación en correspondencia con sus respectivos objetivos allí declarados.

Primera fase: reconocimiento de los propios hábitos (consta de tres sesiones denominadas: la ingenuidad, los movimientos y las funciones anímicas)

Esta fase busca descubrir las diferentes acciones repetitivas que caracterizan el comportamiento corporal y verbal, para que el participante descubra la originalidad de su propia expresión corporal y verbal. Se pretende que pueda reconocer las formas de comportamiento propias y las formas impostadas que se producen por causa de las coerciones, para que esté en condiciones de encaminarse a estados de relajación que le permitan el desarrollo de una expresión espontánea y sincera en su cotidianidad. A partir de aquí se avanza hacia la consolidación en la persona de un comportamiento sensible y una posición activa en los diferentes entornos, luego de la valoración que logra hacer de sí misma como ser integral.

Sesión La ingenuidad

Se organizan los participantes en sillas de manera circular, y se coloca un participante en el medio del círculo en otra silla. Se arrojan unos a otros un objeto que el del centro debe tratar de coger, cuando lo logra, el último que lo había lanzado pasa al centro.

Todo el grupo se sienta en las sillas en círculo. Un participante se ubica en el centro, de repente se dirige frente a alguien y le dice, por ejemplo: “esta es mi nariz”, y se toca el codo. La persona a la que se dirige debe contestarle: “este es mi codo”, y tocarse la nariz, si se equivoca debe pasar al centro. El otro se sienta y el del centro debe dirigirse a alguien, tocándose una parte del cuerpo y enunciando otra diferente; el otro se sienta.

En el círculo de pie, una persona le debe hacer a la que está a su lado un movimiento agresivo, esta le hace al siguiente este mismo movimiento y le agrega otro, la siguiente le agrega otro. Por ejemplo: el primero sacude su puño bajo la nariz del segundo, el segundo sacude el puño y saca la lengua, el tercero sacude el puño, saca la lengua y le hace un chasquido; el cuarto hace todo lo anterior y le agrega una presión en la nariz, el quinto le ladra, etc.

En el círculo, uno le hace una pregunta a quien tiene al lado derecho, este a su vez le hace una pregunta al de su derecha, y así sucesivamente. Luego todos terminan dialogando caminando en diferentes direcciones solo con preguntas.

Ahora se empieza a batir una soga. Todo el grupo está en un extremo y uno a uno van pasando, corriendo sin detenerse ni cambiar su velocidad. Al cruzar por debajo gritan y continúan corriendo. Luego deben pasar de dos en dos, luego de a tres, de a cuatro, etc., hasta que pase todo el grupo realizando la misma acción que se hacía individualmente.

El director del taller se ubica en el extremo opuesto a los participantes. Cada uno debe saltar por encima de la cuerda, mirándolo a él, hacer una musaraña, gritar y al caer quedar “congelado”. Luego pasa a reemplazar a uno de los que tiene la cuerda, el siguiente que salta reemplaza al del lado contrario, y así se mantiene constantemente la secuencia.

Sesión Los movimientos

El director le pide a cada uno que sacuda la cabeza, luego que empuje el pecho al frente y lo hunda con fuerza sacudiendo la cabeza, lo mismo con la cadera. Luego que doble las rodillas de repente, y repita los movimientos anteriores, formando un movimiento ondulatorio hasta la cabeza. Igualmente, que reaccione con un pequeño salto ante la sugestión de que se abre el piso, y repita todos los movimientos anteriores. Posteriormente, hace movimientos ondulatorios desde las rodillas y se detiene cuando el director dice “parar”, dejando salida hacia adelante la parte del cuerpo en la que va la onda. Por ejemplo: la cabeza, la cadera, las rodillas, y debe caminar en esta forma. Finalmente, se hace el reconocimiento en cada uno de los participantes de la parte que proyecta al caminar: la cabeza, el pecho, la cadera, las rodillas o los pies.

Se les dice que caminen por el salón y a cada señal vayan reduciendo la estatura, flexionando las rodillas sin doblar la espalda, hasta quedar caminando en cucullas. Ahora se coloca una fila de asientos, de manera que los espaldares formen una barrera, a manera de un pequeño muro, y ellos deben pasar por detrás, uno por uno, simulando que bajan por una escalera. Durante el proceso deben mirar al público (real o imaginario), y mirar hacia abajo, de manera repetida.

Se dividen en grupos. Cada grupo debe seleccionar a una novia o a un novio, los demás deben convertirse en los familiares. Entonces deben asumir rasgos parecidos a los de la novia o el novio, exagerados, quedando constituidos en la caricatura de este. Entonces preparan el álbum de fotos y cada grupo presenta ante todos los participantes cada una de las fotos del álbum, explicando quiénes están en ella y qué están haciendo.

Se escoge a alguien para que pase y realice un movimiento, por ejemplo, levantar un brazo y volverlo a bajar, y acompaña este movimiento con un sonido, luego debe continuar haciendo esta misma acción en un ritmo determinado. Después se le solicita a otro participante que pase e imite al primero, después a otro y a otro. Luego el primero debe agregar un nuevo movimiento con un sonido. Se le indica a otro que lo imite, después a otro y a otro. Posteriormente, se agregan más movimientos y sonidos que todos deben repetir.

Sesión Las funciones anímicas

Ubicados en círculo cada persona tiene una pelota que se la arroja al que está en frente y este a su vez le tira la suya. Todos lo hacen al mismo tiempo. Después continúan el ejercicio, pero unos parados en asientos, otros en posición normal y otros agachados.

Sentados en sillas, uno se levanta, camina hasta el centro y dice: “moverse hacia la derecha”, y todos se empiezan a correr de silla a partir de la silla que dejó el que se levantó, y él trata de ocupar una silla. Si lo logra, el que no alcanzó a ocupar la silla pasa al frente. En un momento puede cambiar de dirección diciendo moverse hacia la izquierda y en la confusión busca ocupar su puesto.

Se les dice a los participantes que levanten el brazo derecho arriba, lo regresan hasta quedar la mano en el hombro, luego lo ponen al frente y al hombro, y lo al lado y al hombro y luego abajo. Ahora repiten el movimiento con el brazo izquierdo. Después levantan el brazo derecho arriba, lo pasan al frente, y cuando esté va al frente, el izquierdo va arriba, cuando el derecho va al lado, el izquierdo va al frente, y así sucesivamente.

En círculo se les dice a los participantes que coloquen las manos al frente, tensas. Luego las sacudan rápidamente cinco veces y las tensan, luego cuatro veces y las tensan, luego tres veces y las tensan, luego dos

veces y las tensan, luego una vez y las tensan. Ahora tensan una mano y relajan la otra, tensan esta última y relajan la primera, cambiando muy rápidamente. Para lograrlo hay que pensar en la mano que se tensa.

Se les dice que de repente el brazo se revela, entonces, se mueve descontroladamente por todo el salón halándolos en diferentes direcciones, luego se revela la nariz, la pelvis, un dedo, etc. Enseguida, deben caminar normalmente, y una parte del cuerpo se niega a avanzar, por ejemplo, la cabeza, y ellos hacen todo el esfuerzo hasta que la hacen avanzar, después se queda una mano, el pecho, o cualquier otra parte del cuerpo.

Se le pide a alguien que salga y haga al frente un saludo con su voz y su cuerpo, y lo repita con regularidad, pero sin ninguna emoción. Luego se le pide a otro que salga y haga otro saludo, con su ritmo y lo siga repitiendo, luego a otro y otro hasta que pase la mitad del grupo. Después se les indica que suspendan, y reinicien el ejercicio con el mismo sonido y movimiento, pero esta vez con una emoción.

El director le dice a todo el grupo que salga del salón y busque un objeto que no sirva para nada. Luego regresan y se sientan. Al frente, en el piso, el director ha trazado un rectángulo de 50 centímetros por un metro, en el cual debe permanecer la persona que tenga que pasar al frente. El que pasa debe exhibir su objeto y debe demostrarle al público que este vale muchísimo dinero. El director le hace toda clase de preguntas y él siempre las debe contestar afirmativamente. Por ejemplo: pregunta: “¿cómo se llama ese objeto?”, respuesta: espiltel, pregunta “¿cuál es el nombre en chino?”, respuesta: tilco monco. Pregunta: ¿sirve para volar?, respuesta: sí, pregunta ¿cómo? Respuesta; así (debe realizar la acción), pregunta: ¿tiene baño?, respuesta: claro, etc.

Segunda fase: desinhibición (consta de dos sesiones denominadas *la situación y la expectación*)

Con ellas se pretende interpretar las diferentes facultades expresivas específicas de cada persona, las cuales pueden favorecer el desarrollo de sus propias potencialidades mediante la participación en acciones que por sus características de no ser cotidianas lleven al ejercicio de nuevas formas expresivas. Aquí la persona aprende a desplazar la atención de las condiciones externas que influyen negativamente en su desempeño espontáneo y creativo.

Sesión La situación

Se divide a los participantes en dos grupos y se les entrega una pelota. Cada equipo debe dar en el blanco de la pared del otro equipo. Se arrojan la pelota entre los del mismo equipo para lograrlo, pero solo se puede correr cuando no se tiene la pelota en la mano, cuando se tiene lo único que se puede hacer es lanzarla.

Se le dice a una persona que se acueste en el piso bocaabajo. Todos le ponen el dedo índice en el cuerpo. En un momento, sin que se pongan de acuerdo, todos se apartan rápidamente. La persona tendida en el piso trata de tocar al que pueda, arrastrándose como una serpiente. El que sea alcanzado queda convertido en serpiente, y debe acostarse en el piso bocaabajo y arrastrándose ayuda a tocar a otros, hasta que todos queden convertidos en serpientes.

Se les indica a los participantes que en un sitio hay una piedra grande, más adelante una zanja, más adelante un árbol, luego un muro, después una puerta. Ellos deben pasar llevando una maleta imaginaria muy pesada y pasar sobre la piedra, saltar la zanja, estrellarse con el árbol, trepar el muro, abrir y cerrar la puerta. El director con las palmas de la mano les va indicando cada vez un ritmo más rápido.

Se organizan por grupos. Acuerdan un diálogo cotidiano, como por ejemplo uno dice: “papá, me duele la cabeza”, otro dice: “al niño le duele la cabeza”, otro dice: “yo creo que hay que llamar al médico”, el otro dice: “esperemos que le pase”. Después presentan este diálogo actuándolo, asumiendo diferentes estados emocionales: llanto, risa, rabia, pereza, enamoramiento, etc.

Sesión La expectación

Los participantes se forman en círculo. Desde el centro se les indica que cuando el director diga “dame la campana”, todos deben decir “ding dong”, cuando pase el brazo por encima como enlazando, todos deben agacharse para que no les corte la cabeza, cuando lo pase por debajo todos deben saltar para no ser derribados. Cuando lo lance hacia el frente todos deben recogerse para no ser golpeados. El que no haga el movimiento correspondiente debe caer al piso como desmayado, y continúa el ejercicio hasta que caigan todos.

Se les pide a los participantes que se organicen en dos grupos. Uno de los grupos se forma en fila india y un participante del otro grupo se para al frente a unos metros de distancia. Cuando el profesor da la señal comienza a caminar con firmeza. Cuando llega donde el primero de la fila, este se debe quitar rápidamente para no ser estrellado, luego el segundo, luego el tercero, etc., pero nadie se puede quitar antes de que la persona llegue hasta él. Cada uno de los del grupo al que pertenece el que ha pasado, va pasando hasta que todos pasen, luego este grupo se organiza en fila india y el otro grupo repite la acción.

Un integrante de un grupo debe atravesar corriendo el salón. Dos integrantes del otro grupo se ubican en un punto y el que corre debe pasar por en medio de ellos quienes intentan detenerlo sin ponerse enfrente de él. Primero se hace este ejercicio con los integrantes de un grupo y luego se intercambian los papeles.

Tercera fase: creación (consta de cuatro sesiones denominadas la imitación, la caricatura, la parodia y el desenmascaramiento)

Se pretende afianzar en los participantes acciones espontáneas de carácter corporal y verbal, caracterizadas por su alto nivel de conciencia para afianzar la expresión original y creativa. Para ello la persona pueda evidenciar el resultado en la acción, a partir de su aceptación de los alcances de sus propios procesos bisociativos.

Sesión La imitación

Ahora ubicados en círculo miran hacia algo que está a un lado, con indiferencia, regresan la mirada y vuelven a mirar rápidamente con mucho interés. Inmediatamente proyectan el pecho. Vuelven a la posición inicial relajando primero el pecho. Luego hacen una mirada dos veces con el mismo procedimiento, luego tres veces.

Se divide el grupo en dos. Cada grupo se debe sentar en fila quedando uno enfrente al otro. De derecha a izquierda por la fila uno, se comenzarán a decir enfermedades o problemas, cada uno al oído del siguiente compañero. Por ejemplo: “cuando me atracan, cuando me duele la cabeza”, etc., y por la fila dos, de izquierda a derecha, se comenzarán a decir remedios en el oído del compañero. Así cada uno queda con una

enfermedad o un problema para enunciar y el remedio lo tiene el compañero del frente. Entonces, en voz alta empiezan a enunciar uno el problema y el del frente, el remedio.

Se le dice al grupo que se divida en dos. Los participantes de cada grupo deben preparar de manera individual la representación de un animal. El último animal que hará cada grupo será un gallo. Luego todos se sientan en las sillas puestas en círculo y va saliendo por turno un animal de cada equipo. Al final salen los gallos y defienden a su grupo en una pelea para definir cuál fue el mejor. Para representar al gallo se ubican en cuclillas, con las palmas de las manos al frente y se empujan por las palmas, cada uno buscando derribar al otro.

El director organiza a los participantes en círculo para hacer una imitación de todos al mismo tiempo de las expresiones que se hacen cuando alguien se ríe:

- 0: Tiene expresión neutra.
- 1: Ve algo divertido, lo refleja en los ojos.
- 2: Algo divertido, le produce una leve sonrisa.
- 3: Algo divertido, le produce una sonrisa más amplia, sin dientes.
- 4: Siente muchas ganas de reírse, no hace ruido, se tapa la boca.
- 5: Suelta la risa.
- 6: Es algo muy divertido, se golpea la pierna con la palma de la mano.
- 7: Es algo buenísimo, golpea al compañero en el costado.
- 8: Se agarra el estómago de tanto reírse.
- 9: Se tira al piso a revolcarse de la risa.

Se divide el grupo en dos. A una parte se le da la instrucción de escuchar, pero con el propósito de ponerle mucho cuidado a todos los movimientos y actitudes de la persona que les corresponda. Al otro grupo se le da la instrucción aparte de que cada uno debe contarle a su pareja algún episodio de su vida que haya tenido mucha importancia para ella, hasta hacerlo llorar. Después de realizada la narración, van pasando por parejas, y el que escuchó le hace el relato al público de lo que le contaron, haciendo los gestos y las actitudes del compañero.

Sesión La caricatura

El director les pide que corran y al golpe final del redoblante se quedan inmóviles. En este momento deben mirar a un compañero y hacerle un gesto apretando los labios contra la lengua que sale relajada, y produciendo un sonido con la vibración de estos. Luego deben quedar firmes con la cabeza hacia arriba y los ojos cerrados bien apretados.

Conservando el círculo uno debe caminar de manera natural. Cuando alguien graba la forma en que puede imitarlo espera que pase por su lado y se le va detrás. Luego otro imita al segundo, yendo más exagerado y así sucesivamente. Al final todos se ubican en sus puestos y se queda el último y el primero caminando para poder observar la caricatura.

Ahora se deben organizar en círculo, pegados uno contra el otro. Se colocan de lado, se inclinan y cada uno se sienta en las rodillas del compañero que tiene atrás. Luego se levantan, dan media vuelta y repiten el ejercicio.

Nuevamente el director les pide que corran. Al golpe final del redoblante se deben quedar inmóviles, mirar al público (real o imaginario) y proyectar su cuerpo. Nuevamente se les dice que corran, al golpe final del redoblante se quedan inmóviles, miran al público (real o imaginario), proyectan el cuerpo hacia ese punto y gritan. Se repite la secuencia, pero en lugar de gritar deben desmayarse e inmediatamente despegar la cabeza del piso y dirigirla al público (real o imaginario) con una enérgica proyección.

Se le pide a un participante que haga movimientos frente a otro. Este es un espejo cóncavo que lo va a imitar. Se realiza el mismo ejercicio simulando un espejo convexo. Luego el espejo se refleja en otro espejo y así deformándose la imagen cada vez más.

Cuatro personas pasan al frente y se sientan, cada una en una silla. El director les debe dar una señal para que se inclinen, levanten un bebé que está en el piso y empiecen a consentirlo para que se calle, pero sin hablarle (solo pueden hacer sonidos y gestos). Luego les pide que vayan acercándose uno por uno y le muestren al público (no a alguien en particular), los gestos y sonidos que le venían haciendo al bebé. Si no encuentran nada nuevo vuelven a retomar el bebé y le hacen el arrullo. Al hallar algo interesante en su expresión, inmediatamente hacen cambio al público para comunicarlo.

Sesión La parodia

Ubicados en círculo se les dice que hagan movimientos de rotación lateral con la cabeza, en una dirección y luego en la contraria. Después, movimientos del pecho en la misma forma, luego de la cintura, luego de la cadera, luego de las rodillas, luego de los pies. Después que hagan giros del brazo hacia un lado y hacia el otro, luego del antebrazo, y finalmente de la mano. Ahora se les propone disociar los movimientos. Por ejemplo: la cabeza gira a la derecha y la cadera a la izquierda, etc.

Se forman en un círculo. Uno realiza una actividad imaginaria y el del lado le pregunta “¿Qué estás haciendo?”. Él sin dejar de realizar la acción le responde una mentira o algo absurdo con relación a lo que realmente está haciendo y el que preguntó debe hacer la acción señalada por el otro. Así continúan preguntando y diciendo lo que no se está haciendo para que el otro lo haga.

Pasan uno por uno a caminar en la diagonal del salón. Hacia la mitad uno se pega con el pie de atrás en el talón del pie de adelante y continúa. Vuelve a empezar: camina y tropieza. Manteniéndose en una posición de giro se queda en actitud pensativa, gira más y continúa pensativo, se mira el talón, se devuelve un poco del giro, y piensa, se devuelve más y vuelve a pensar, luego continúa hasta el otro extremo con indiferencia.

Pasan cuatro personas y se sientan frente al grupo. Cuando el director da la señal empiezan a hablar en el idioma que previamente les ha indicado el director. Por ejemplo, en ruso, en arameo, en chino y en alemán. Luego se le dice a cada uno que le narre al público de qué está hablando. El director les va haciendo preguntas generalmente sobre su vida personal, sus gustos, etc., para que ellos las contesten en el idioma asignado.

Sesión El desenmascaramiento

Se les dice a los participantes que corran por todo el salón y al golpe final del redoblante queden inmóviles. Inmediatamente den dos palmoteos, salten con los brazos bien estirados hacia arriba, se inclinan y golpean dos veces con la palma de la mano derecha en el suelo, luego se toquen el glúteo, después el codo del brazo izquierdo, pongan la mano por debajo de la mandíbula, lancen esta mano estirada hacia afuera, hagan un chasquido

con la lengua al mismo tiempo que lo hacen con el dedo índice y pulgar de la mano derecha e inmediatamente queden inmóviles.

Todos los participantes de pie, en círculo, extienden y entrecruzan los brazos al frente. Cierran los ojos y avanzan lentamente hacia el centro. Una vez allí, el director señala que cada uno busque agarrar con cada mano una mano que esté libre. Cuando ya no queda ninguna mano suelta, los participantes abren los ojos y tratan de desenredarse sin soltar las manos hasta volver al círculo inicial.

El director les pide que hagan dos filas, cada una en un extremo del salón, quedando enfrentados por parejas. Cuando se dice mirada, el de un lado dirige su mirada con una intención a la pareja de enfrente, cuando se dice actitud, él debe asumir una actitud corporal hacia esa persona y cuando se le dice acción los dos avanzan hasta encontrarse. El primero realiza en el aire la agresión o la acción que haya decidido contra el segundo. Este espera un momento y reacciona a la acción. Luego cada uno continúa en la dirección que empezó hasta llegar a la fila contraria, y continúa el ejercicio con las otras parejas.

El director les pide a las personas que formen un semicírculo. El primero debe decirle una frase completa al segundo con una expresión emocional específica, pero con sonidos guturales. Por ejemplo: “te quiero, no puedo vivir sin ti”. El segundo se la dice al tercero y así sucesivamente.

El director organiza a los participantes en círculo. Explica la importancia de mantener el impulso que será transmitido por el que da inicio al ejercicio. Luego le pide a uno que empiece a desplazarse dentro del círculo bailando y cantando ópera. En un momento se debe detener totalmente inmóvil enfrente de otra persona del círculo. Esta recibe el impulso y debe salir inmediatamente cantando ópera, y el anterior ocupará su lugar en el círculo. De esta forma, continúa el ejercicio hasta que todos pasen.

Ahora todos se sientan. El director solicita que pasen cuatro personas al frente. Se sientan frente al público. A la señal del director empiezan a pregonar como vendedores ambulantes. Cuando todos han definido su ritmo se les indica que cada uno pregone un producto. Luego, uno por uno se levanta, se acerca al público, pregona el producto y se le empiezan a hacer preguntas de su vida personal, de sus gustos, etc., que debe responder sin olvidarse de continuar pregonando (los ritmos pueden reflejar estados emocionales como

rabia, miedo, etc.). Hasta aquí llega el desarrollo de la propuesta de ejercicios que puede variar según las personas que participen o el contexto en que se desarrolle, aprovechando el uso de situaciones u objetos específicos del lugar o de las personas. Cualquier disculpa es válida para la implementación de la propuesta, pero es muy importante que su desarrollo se proyecte hacia afuera de ella misma, a la vida personal de los participantes.

Conclusión

Se puede afirmar que se espera que la persona aproveche los elementos suministrados en el taller con una nueva visión de sí mismo y de su entorno, que asuma un aprovechamiento y un control de su propio impulso, gracias a la canalización del movimiento, o del pensamiento, que se ha podido desarrollar en la interacción con el grupo. Como se puede notar en todo el contenido del taller, los diferentes elementos que se presentan corresponden a acciones físicas, situaciones ficcionales e interacciones verbales, con lo cual se pretende aportar al desarrollo de las actividades teatrales en las empresas, pues estos son componentes que contribuyen a la puesta en práctica de la dramatización, por lo cual este artículo se constituye en un aporte para la implementación de la relación del teatro con la empresa, aporte que, como se puede apreciar, es básicamente un llamado a la creatividad, a la liberación de los hábitos cotidianos y a la importancia de tener una atención permanente para asumir las diferentes situaciones de cambio que se pueden presentar cotidianamente. El propósito último es adquirir conciencia de la necesidad de liberarse de la rigidez de las pautas lógicas y de las tensiones mentales y físicas, necesidad que es común al teatro y a la risa, y que al ser atendida genera la mejor disposición en las personas.

BIBLIOGRAFÍA

- Csikszentmihalyi, M. *The evolving self*. Nueva York: Harper Collins Publishers, 1993.
- Fernández, J. y E. Jáuregui. *Alta diversión: los beneficios del humor en el trabajo*. Barcelona: Alienta, 2008.
- Freud, S. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 2008.
- Lataste, C., Mémoire de recherche "Le rire comme outil de prévention des risques psychosociaux au travail". Sciences Politiques Toulouse, 2012.
- Stanislavski, K., I. Rapoport e I. Sudakov. *Actuación*. Ciudad de México: Diana, 1983.
- Vogler, J. *Erfolg Lacht!: Humor als Erfolgsstrategie [Risas exitosas: El humor como una estrategia de éxito]*. Offenbach: Gabal, 2012.

PRAGMÁTICA DEL “TEATRO APLICADO” PARA EL DISEÑO

Flore Garcin-Marrou

LLA-Créatis, Universidad del Toulouse, Toulouse, Francia

Lo que llamaremos en el siglo XX *diseño* y lo que designaremos en el siglo XIX como *artes decorativas* demuestra una aspiración utópica de una transformación de visión del mundo que se manifiesta en un lugar inédito, donde los artistas, artesanos e industriales elaboran la hipótesis para conjugar la belleza estética y la industria, y está en la vida cotidiana. Podemos datar esta nueva alianza entre el arte y la industria alrededor de 1950, cuando en Inglaterra, William Morris —un joven artista inglés socialista lector de Marx— ve en las artes decorativas una oportunidad para salvar al hombre de la industrialización generalizada y para implicar al artista en un proceso de producción de un nuevo orden: una artesanía fabricada en serie. En 1861, su firma de muebles y decoración, cuyos motivos de flores y follaje anuncian el *art nouveau*, emplea artistas que se ganan la vida decorando, concibiendo muebles: así, las artes decorativas se convierten en un medio de subsistencia necesario para estos artistas que no logran vivir solamente con su arte y que no aspiran a la idealización romántica del artista maldito, cuyo talento, incluso genio, solo pueden expresarse a condición de un rechazo a cualquier forma de compromiso con la sociedad industrial. Según Stéphane Vial en su *Court traité du design*, el nacimiento del “diseño” como tal se sitúa en 1907, cuando en Alemania el arquitecto Hermann Muthesius reivindica la alianza entre las artes decorativas y el estándar industrial; una alianza que se realiza desde 1919 en el Bauhaus de Gropius, luego en la década de 1930, cuando las agencias de estética industrial se multiplican en Estados Unidos

y finalmente en la década de 1950 en Francia. Entonces, el diseño aparece cuando los artistas, los artesanos, deciden “asumir la producción industrial”¹ y trabajar, no contra la industria, sino con ella y gracias a ella.

La pragmática del compromiso crítico

Sin embargo, como lo señala Stéphane Vial, tan pronto como el diseño fue inventado, aparece “el síndrome del diseñador”, que el autor define así: “sentimiento de complicidad con el capitalismo, sumisión culpable de la sociedad de consumo, aceptación resignada de la economía de mercado, renuncia al ideal de transformación de la sociedad”². ¿Cómo lograr que el diseño no sea un agente del consumo, comprometido en una alianza con la lógica del mercado? No hay otra salida que mirar enfrente a esta “contradicción estructural” del diseño. Como lo escribe Stéphane Vial, “ninguna otra actividad ha materializado a tal punto una ambivalencia política en su misma definición. Ser socialista y capitalista a la vez, esto es lo que se le pide al diseñador”³. Bateson vería en esta ambivalencia un “mandato paradoxal”, Deleuze y Guattari un “double bind” analizado en los dos volúmenes de *Capitalismo y schizophrénie* (*El antiEdipo* y *Mil mesetas*) para mostrar esta situación intrincada que puede precipitar, cuando es vivida, al individuo en la locura... Para salir de esta contradicción, Vial propone pensar el diseño “del otro lado del capital”, considerando que el capital es claramente el *medio* del diseño, pero no su *fin*. En 1973, el diseñador Victor Papanek, en un texto titulado *Tout le monde dit que je suis méchant*, describe la situación del diseñador convertido, según las palabras de Alexandra Midal, en el “chivo expiatorio de las críticas del capitalismo”⁴. Retomando

1 S. Vial, *Court traité du design*, París, PUF, colección Travaux Pratiques, 2010, p. 27.

2 *Ibid.*, p. 31.

3 *Ibid.*, p. 45.

4 A. Midal, *Design: introduction à l'histoire d'une discipline*, París, Pocket, 2009, p. 146. Estas son las palabras de Victor Papanek: “Actualmente todo el mundo dice que soy malo, todos dicen que soy realmente mal porque soy diseñador [...]. Todos dicen que un diseñador tiene “como solo y único objetivo de inscribirse en el ciclo de producción-consumo”. Todos dicen que el diseñador no reflexiona sobre lo que es la lucha de clases, que no sirve a la causa de la gente y que al contrario trabaja para el sistema [...] y que el sistema lo absorbe, lo digiere y obtiene los mejores resultados”, Victor Papanek, citado por A. Midal, *op. cit.*, p. 144.

por cuenta propia la fórmula kantiana del imperativo categórico, Stéphane Vial propone esta ley moral del diseñador contemporáneo: “Actúa de tal forma que trates al mercado, tan bien en tu personalidad de diseñador como en los proyectos de diseñador que ofreces a los usuarios, simplemente como un medio, y jamás al mismo tiempo, como un fin”⁵. En el siglo XXI, el mundo industrial cambia: de un modelo consumista, el mundo vive los comienzos de un modelo numérico, contributivo, colaborativo. El filósofo Bernard Stiegler asigna una mayor importancia a pensar en la nueva alianza industrial, asumiendo una posición de compromiso crítico no tecnofóbico, buscando superar las discrepancias políticas entre derecha/izquierda, liberal/socialista, emprendedor/funcionario, profundizando en el lugar del pensamiento contemporáneo vinculado a la innovación, a una redistribución de los roles en las áreas tecnológicas, políticas y sociales⁶. De la misma manera que William Morris, lector de Marx, elabora un pragmatismo en el mundo industrial en el siglo XIX, Bernard Stiegler, Stéphane Vial y muchos otros teóricos del diseño exigieron pensar una pragmática de lo que denominaré *un compromiso crítico*.

La tesis de este artículo es *pragmática del compromiso crítico* propio del diseño, es también el posicionamiento ético-político del “teatro aplicado”, expresión heterogénea, traducida del inglés *applied theatre*, que indica los usos prácticos del teatro en los ámbitos educativos, comunitarios, marginalizados, terapéuticos, en espacios no teatrales, con participantes que no se consideran artistas. Estos modos de práctica del teatro evidentemente no esperaron a ser ordenados bajo esta categoría para existir, si pensamos principalmente en Francia con los usos del teatro en los medios de pedagogía alternativa y antipsiquiátrica desde 1940 (Fernand Deligny, François Tosquelles, Félix Guattari, Jean Oury) o en el teatro del oprimido de Augusto Boal, popularizado en el mundo entero desde los años sesenta.

5 S. Vial, *op. cit.*, p. 50.

6 *Le Manifesto*, firmado por varias escuelas y lugares de diseño reunidos por la red France Design Education en 2015, pone en el centro de la formación de los jóvenes diseñadores los siguientes criterios: el imperativo ecológico, de identidad y diversidad, una nueva relación a la ciencia, economía, política, un desarrollo tecnológico exponencial, y nuevos paradigmas industriales y del mercado. http://www.francedesigneducation.fr/wp-content/uploads/file/FDE_MANIFESTO_FR_web.pdf

Lo que es reciente es el concepto de “comercialización” del “teatro aplicado” que en adelante certifica las ofertas de formación en el universo anglosajón, así como los programas de intervención en los servicios de salud. Desde 1996, la revista *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance (RIDE)*⁷ contribuye a legitimar el campo de investigación. El programa de teatro aplicado del departamento de Music and Performing Arts de la Universidad de Nueva York (NYU)⁸, dirigido por David Montgomery, autor de *Theatre for change: Education, social action and therapy*⁹, promotor de un tipo de teatro practicado en los “entornos no tradicionales, y/o con las comunidades marginalizadas”, abordando áreas tales como “la política social, la salud pública, la educación, la vivienda, la protección de la infancia, la justicia”. En esta clase se enseñan los “usos del teatro para educar y afrontar los complejos problemas sociales”, como “la inmigración y los refugiados, el racismo, la violencia doméstica, el suicidio en los jóvenes”. Los estudiantes graduados que trabajan en “residencias para adultos mayores, instituciones penitenciarias”. De la misma manera, el programa The Aesthetics of Applied, dirigido por Matthias Warstat del Departamento de Filosofía de la Freie Universität de Berlín forma en el teatro educativo, en el teatro en las zonas de conflicto, en el teatro como terapia, en el teatro en las empresas¹⁰. En Francia nos podemos preguntar por qué no existe un máster de teatro aplicado (pocos departamentos de estudios teatrales proponen cursos de dramaterapia, en asocio con los departamentos de psicología) y por qué esta perspectiva sigue siendo aún marginal¹¹.

7 RIDE: <http://www.tandfonline.com/toc/crde20/1/2?nav=tocList>

8 NYU: <http://steinhardt.nyu.edu/music/edtheatre/programs/appliedtheatre>

9 Robert Landy, David Montgomery, *Theatre for change: Education, social action and therapy*, Palgrave Macmillan, 2012.

10 Universidad Libre de Berlín: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/applied-theatre/>

11 Mencionamos dos jornadas de estudio “Teatro aplicado. Retos epistemológicos” y “Teatro aplicado. Teoría y praxis”, organizados por la plataforma Criso de la Universidad Toulouse Jean Jaurès el 31 de marzo del 2015 y el 31 de marzo del 2016. La aplicación del teatro interesa a las siguientes áreas: salud, cuidado, terapia con la marioneta, aprendizaje de lenguas extranjeras, dramaturgia de congreso científico, diseño, teatro y empresa.

Quizás porque el teatro supone un prejuicio ideológico en ruptura con la tradición crítica de los estudios teatrales franceses, estructurados en torno del pensamiento marxista. Además, el “teatro aplicado” puede parecer defender una posición liberal, aún más peligrosa porque la universidad francesa sufre gravemente con la Ley de las Libertades y Responsabilidades de las Universidades (LRU), ley de autonomía de las universidades adoptada por el gobierno Fillon en 2007. Reforzando la autonomía presupuestal, la universidad debió abrirse a un financiamiento privado, poner en marcha fundaciones para atraer fondos privados que puedan ser desfiscalizados¹². En el texto “Público-privado, el futuro de las universidades”¹³ propuesto por Alain Bretton y Christian Durand, la universidad debe, para enfrentar “la competitividad internacional”, “participar en la industria” como la industria debe participar en la investigación, creando equipos de investigación mixtas (público-privado) que puedan transformar los polos de investigación y desarrollo de pymes y pymes industriales. Los medios destinados a los equipos deben correlacionarse a los resultados etc. Y estos dos autores concluyen:

Esto pasa a través de la reunión de tres grandes competencias de nuestros docentes investigadores y por la gran destreza de nuestros industriales. Si estos dos mundos tienen la voluntad de unirse y colaborar fuera de las viejas discrepancias ideológicas, entonces Francia debería encontrar la competitividad de la cual carecía desde hace varios años.

He aquí un posicionamiento que recuerda lo que hemos desarrollado en la introducción de este artículo a través del ejemplo de William Morris. Algunos ven en esto un posicionamiento liberal, otros un espíritu pragmático, queriendo pensar/actuar de acuerdo con los cambios del mundo industrial, otros rechazan aún este modelo, ya que no es difícil imaginar

12 Véase el documento del Ministerio de la Enseñanza Superior y de la Investigación: “Las universidades atractivas para el mundo económico: 39 fundaciones creadas”. <http://www.enseignementsup-recherche.gouv.fr/cid55933/presentation-autonomie-des-universites.html#fondations>.

13 *La Tribune*, 13 de agosto del 2012. <http://www.latribune.fr/opinions/tribunes/20120813trib000714237/public-privé-l-avenir-des-universites-francaises-.html>. Alain Bretton es docente universitario, departamento informático, Universidad de Caen. Christian Durán es asesor en recursos humanos, encargado del curso Management, doctor en Ciencias del Lenguaje.

que lo privado no está dispuesto a financiar la investigación que no tiene una aplicación inmediata y que no participa en beneficio de la empresa que financia. Así, integrar el “teatro aplicado” al interior de los programas de estudios teatrales, ¿sería como dejar entrar al lobo a cuidar a las ovejas? Es decir, ¿sería legitimar una formación que puede corresponder a imperativos mercantiles? ¿Es el “teatro aplicado” un caballo de Troya que abre un gran camino a las embestidas de la sociedad industrial en el mundo de la creación y la educación pública? Si vemos claramente los peligros de una anexión de los programas de estudios teatrales a las pymes de teatro en la empresa, prestadores de formación tomando la palabra en público vendidos a empresas del CAC 40 a precio de oro, no podemos tampoco arriesgarnos a hacer del “teatro aplicado” un absurdo. He aquí mi posicionamiento.

El diseño y los procesos de innovación que son elaborados allí son lugares que permiten, para mí, pensar el teatro aplicado según un “compromiso crítico”. *Compromiso* pues el teatro es considerado en su dimensión funcional, pragmática, no tecnofóbica, abierta a la industria, a los cambios tecnológicos. *Posiblemente crítico* cuando, sin embargo, rechaza ser una herramienta de comunicación o de *marketing* para el uso de las empresas que usan el teatro como un barniz humanista o que lo ponen al servicio de una estrategia de comunicación interna. El teatro aplicado puede tener un rol industrio-crítico, como lo propone Stéphane Vial sobre el diseño. En este contexto, no es entonces absurdo que los programas en estudios teatrales puedan abrirse al mundo de la creación industrial y de la empresa —bajo ciertas condiciones— y son estas precisamente las condiciones que la comunidad de investigadores de los estudios teatrales puede definir colectivamente, en lugar de mantener una posición reticente en cuanto a las transformaciones de la industria.

Del uso del teatro en las metodologías de la experiencia del usuario

Cuando el diseño es reducido al *marketing* no tiene como función que una reconfiguración del objeto, un cambio de forma que da la sensación que, la función fue mejorada o complejizada. Pero cuando el diseño tiene por objetivo innovar se pone en capacidad para “buscar nuevos escenarios de vida”¹⁴ que implican nuevos usos, y por tanto nuevos posibles productos. No es solamente

14 S. Vial, op. cit., p. 36.

el objeto que es susceptible de ser *diseñado*, sino el gesto que implica, a veces es el mismo gesto que hace el objeto, en el caso del diseño por *affordance*. Esta interacción entre el objeto y el usuario constituye la experiencia del usuario, sobre la cual el diseñador va a trabajar. El método del diseñador centrado en el usuario fue inventado en la década de 1990 por el profesor de ciencias cognitivas Donald Norman (*The design of everyday things*)¹⁵: este designa al usuario o la anticipación de la función de un producto, de un sistema, de un servicio. La experiencia del usuario está en el centro, desde el 2010, de las estrategias de *marketing* de las empresas, cuyo credo se convirtió en restablecer al usuario como centro de la investigación y desarrollo. Quien dice anticipación de uso, dice que los experimentos serán lo más cercano posible a la psicología y a la subjetividad del hombre y que estas apuntarán a mostrar su estado emocional. Así, múltiples técnicas de observación y las ciencias cognitivas permiten descifrar, incluso anticipar los comportamientos humanos.

Detallemos algunas de estas técnicas. Para anticipar los usos, los diseñadores proceden con tres momentos: la primera etapa es la constitución de un saber en torno a una función; la segunda consiste en el despliegue de metodologías; la tercera es la entrega. La primera etapa está subdividida en tres momentos: es necesario elaborar (1) un estado del arte; (2) luego, un estudio sociológico, etnográfico centrado en grupos de usuarios que permiten de entender globalmente las funciones y los valores alrededor de una situación de uso; (3) finalmente, el usuario crea un modelo mental funcional del objeto que manipula, modelo que se enriquece en función de la experiencia del usuario.

La segunda etapa es la metodología que resulta variada: esta puede consistir en (1) un análisis de funciones que permite comprenderlas sin pasar necesariamente por una observación; (2) un análisis que está conformado por una observación *in situ* de los usuarios con el fin de entender la actividad real; (3) entrevistas individuales o en grupo que constituyen un método de encuesta para recoger opiniones de los usuarios a partir de las experiencias vividas sin deducir de estas su comportamiento; (4) un análisis de la tarea que consiste en conservar la objetividad de las tareas y las acciones, siguiendo las metodologías de restitución de estos análisis y de estas encuestas; (5)

15 D. A. Norman, P. Berkrot, *The design of everyday things*, MIT Press, 2013.

la categorización de contenidos (*card-sorting*) es un método que concibe la arquitectura de la información; (6) la persona es el arquetipo de los posibles usuarios del servicio a los cuales los creadores podrán relacionar; (7) los escenarios de uso realizan tareas de base, contemplando procedimientos estándares; (8) el *story board* es la representación simplificada del conjunto de interacciones antes de la concepción, después de estos diferentes tipos de restitución, numerosas pruebas son efectuadas; (9) la prueba del usuario DIY (*do it yourself*) logra realizar con los medios disponibles pruebas durante la creación; (10) el grupo de trabajo incluye a los usuarios en los procesos de concepción; (11) la prueba a distancia permite al usuario probar el producto en su casa, 11/ la prueba permite mostrar los problemas de ergonomía y corregirlos; (12) el SUS (*system usability scale*) es un cuestionario con diez preguntas para recolectar el punto de vista subjetivo del usuario; (13) el ISO 20282 es un método de ensayo que mide la eficacia y la eficiencia de un producto de consumo habitual. Finalmente, la tercera etapa es el análisis competitivo del prototipo, hasta la realización del servicio, pero esto no es mi objetivo.

Poner en situación, ejecutar el uso, modelizar el imaginario

Propongo que el teatro pueda ser una potencial herramienta en la segunda fase de la metodología propia a la experiencia del usuario pues (1) permite una simulación, (2) aporta un aspecto performativo y vivo en comparación con el *story board* y (3) introduce igualmente la dimensión del imaginario que, sobre el impulso del investigador Pierre Musso, se convirtió en algunos años en un concepto clave en la investigación en diseño. Estas son las tres direcciones que desarrollan los investigadores Hélène Jeannin, Mathilde Sarre-Charrier, Frédérique Legrand, Jean-Marc Raibaud en su artículo titulado “Les apports du théâtre dans une expérience d’atelier d’innovation”¹⁶, publicado en una recopilación de textos de la Cátedra Modim (Modélisation des Imaginaires)¹⁷, dirigido, entre otras, por el mismo Pierre Musso, apuntando a probar un “proceso experimental de innovación con

16 *Pour innover, modéliser l’imaginaire. Regards croisés d’industriels et de chercheurs*, sous la direction de Pierre Musso, Stéphanie Coiffier, Jean-François Lucas, Manucius, 2015.

17 Cátedra Modim : <http://imaginaires.telecom-paristech.fr/>

y por los imaginarios”¹⁸. En el artículo son descritos los talleres conocidos como “modelado” que reúnen a los buscadores académicos, artistas e industriales a cargo de la innovación. En estos talleres, el punto de partida es la experiencia vivida colectivamente por los participantes que “aporta una dimensión sensible y afectiva a la problemática tratada”¹⁹. La simulación de cuerpos implica otra racionalidad y hace emerger imaginarios, en los que la realidad y la ficción se mezclan. Son privilegiadas prácticas por inmersión de dos tipos: la inmersión perceptiva como un Cave Automatic Virtual Environment (CAVE)²⁰, que trabaja sobre la realidad aumentada, o la inmersión narrativa con diversas formas de teatro. Es a este segundo tipo de inmersión que vamos a prestar atención.

El escenario de uso es una herramienta narrativa habitualmente utilizada para dar cuenta de un punto de vista subjetivo y personalizado sobre diferentes fases del funcionamiento de un servicio. Gracias a la técnica del *storyboard*, la nueva función será probada con personajes, puestos en situación. Pero el *storyboard* tiene sus límites: una representación en fondo liso, personajes ficticios y una situación anticipada por el creador. Para complejizar el escenario de uso, cada vez más laboratorios y agencias de diseño recurren a talleres de modelaje que permiten una simulación de cuerpo en un tiempo y un lugar determinados. La apuesta es concretizar un “investigación del acto”²¹. El artículo de Hélène Jeannin, Mathilde Sarre-Charrier, Frédérique Legrand y Jean-Marc Raibaud restituye entrevistas conducidas con actores reunidos en este taller con el fin de responder a

18 *Pour innover, modéliser l'imaginaire. Regards croisés d'industriels et de chercheurs*, op. cit., p. 241.

19 *Ibid.*, p. 95.

20 El CAVE es un conjunto de tres a seis pantallas desarrollado por la Universidad de Illinois y presentado a Siggraph en 1992. La superficie de cada muro de este cubo es de 9 m² (3 x 3 m). El principio es proyectar, en alta resolución y sobre todas las caras del cubo, un ambiente virtual en el cual el usuario está en total inmersión en este universo. El actor está equipado de gafas y de sensores, se desplaza e interactúa con los objetos. Estos movimientos y su campo de visión son recalculados en tiempo real.

21 *Pour innover, modéliser l'imaginaire. Regards croisés d'industriels et de chercheurs*, op. cit., p. 242.

estas dos preguntas: “¿cuál es el aporte del actor al proceso de producción de ideas durante los talleres de innovación? ¿Qué enseñanzas se extraen de una perspectiva teatral en situación de investigación-acción?”²². Aquí el teatro es considerado un “dispositivo de conocimiento”²³, con la capacidad de poner “en estado para pensar”²⁴. La *performance* que está en juego hace parte de los posibles “dispositivos de encuesta” que permiten, como lo ha teorizado el antropólogo Victor Turner, ser “etnodramaturgo” de una experiencia, es decir, aprovechar este tiempo y lugar delimitados de la actuación para intensificar los “procesos de análisis y de interpretación”²⁵.

Poner en situación: la compañía teatral escogida por los talleres Modin hizo de ello su especialidad, puesto que tiene la costumbre de practicar el teatro de intervención, el teatro-foro, la interpretación. Ahora bien, la situación es por definición lo que tiene “la propiedad de existir sin ser dicha (descrita o aclarada) por el texto; esta pertenece a lo extralingüístico, a lo escénico, a lo que las personas hacen y saben tácitamente. Así, “jugar a la situación” será [...] no contentarse con manejar el texto, sino cuidar los silencios y los juegos de escena²⁶...”. El primer taller descrito ha interrogado sobre las movilidades en la ciudad. Entonces, los actores toman posesión de la calle en Montreuil y proponen una deambulación a los participantes para estimular su “reflexión urbana”, tener una “mirada diferente en un contexto conocido”, ejecutar funciones hasta ahora desconocidas del espacio común. Esta deambulación tiene por objetivo estimular/modelizar el imaginario de los participantes, con el fin de pensar a los posibles nuevos usos del mañana. Los participantes dan un paso al lado y se inclinan hacia el imaginario,

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

24 C. Biet, S. Roques, “Pour une extension du domaine de la performance (XVIIe-XXIe siècle)”, *Revue Communications* (2013) n.º 92, *Performance: le corps exposé*, p. 33.

25 P. Nicolas-Le Strat, *Quand la sociologie entre dans l'action; la recherche en situation d'expérimentation sociale artistique ou politique*, Sainte Gemme, Presses Universitaires de Sainte Gemme, 2013, p. 10.

26 P. Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, París, Armand Colin, [1996], 2015, p. 330.

están capacitados para reencantar el espacio común y cotidiano, un proceso común para Michel de Certeau que, en *La invención de lo cotidiano* se inventa una forma de andar que le permite poner de moda “la singularidad de lo cotidiano”, “la inquietante familiaridad de su ciudad”²⁷. El segundo taller descrito habla sobre la temática del cuerpo aumentado. Los actores improvisan situaciones, mientras conducen los cuerpos de los participantes, con una venda en los ojos; sin el campo visual, el participante es llevado a acostarse, a respirar profundamente. Los actores son confrontados a estas problemáticas: ¿cómo guiar a una persona mientras se tranquiliza y se busca hacerla sentir un universo diferente? En los dos talleres, los actores tuvieron el papel de “entrenadores” en el imaginario, de intercesores hacia otros universos posibles, de “aceleradores de creatividad”, “de desviadores de posturas y desfases de usos”²⁸: la voz, el gesto del actor, su aprehensión del espacio y del cuerpo del otro actor —en otras palabras, todo lo que hace su oficio— permite a los participantes sentirse en otra parte, emocionalmente movilizados, bañados en una historia, un nuevo lugar, una nueva situación en la cual ellos son los protagonistas.

Simulación y emulación

La cátedra Modim no es la única actualmente en aplicar estos métodos originales de innovación. La agencia In Process propone principalmente escenarios de juegos de rol, incluso experiencias por inmersión. Este es el caso del reciente proceso LightRoom, “nueva generación de salas de observación y de inmersión que acelera la innovación”, este crea “escenarios de inmersión” para cada proyecto: escenarios como “atmósfera de un desayuno en familia”, “sala de operaciones en un hospital”, “pasillos del metro en horas pico” y los proyecta en la sala. Conforme a las reacciones de los participantes-usuarios, los diseñadores e ingenieros construyen maquetas y prototipos en tiempo real.

27 M. de Certeau, *L'Invention du quotidien*, París, Gallimard, [1980], 1990.

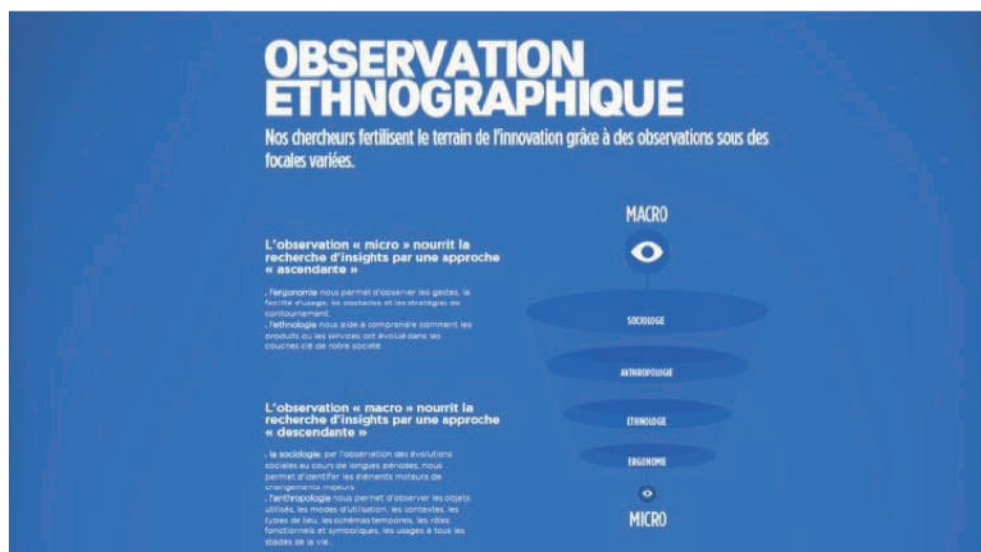
28 E. Mahé, *Pour une esthétique in-formationnelle. La création artistique comme anticipation des usages sociaux, des technologies de l'information et de la communication?* Thèse en Arts, lettres et communication, Université Rennes 2, 2004.



01. Imagen tomada del libro en francés

El LightRoom permite “vivir una experiencia”, “gracias a la proyección en vivo en los momentos y lugares emblemáticos”, que posibilita a los participantes-usuarios crear nuevas experiencias del diario vivir.

Igualmente, la agencia In Process pone a disposición el método de la observación etnográfica, utilizada para “fertilizar el terreno de la innovación gracias a las observaciones bajo diversas miradas”, que van de lo macro a lo micro: la sociología permite una perspectiva de los cambios sociales; la antropología, una observación de modos de uso de los objetos funcionales o simbólicos siguiendo los contextos, lugares, tiempos; la etnología, una observación más afinada sobre la evolución productos o servicios en la sociedad; la ergonomía, una observación de gestos de los usuarios.



02. Imagen tomada del libro en francés

A partir de las observaciones, el método IRIS de la agencia *In process* propone escenarios de varios tipos: “escenarios de experiencias de hoy” que relatan “experiencias de vida (interacción con el producto, un servicio, un espacio o una persona)”²⁹, sacadas de la vida diaria, que los diseñadores transforman en “escenarios de experiencia proyectadas o ideales”: relatos ideales propuestos a los usuarios para que vivan nuevas experiencias, nuevas interacciones en nuevos contextos, con el fin de que sean arrastrados a sus costumbres gestuales y que sean inspirados para comprender cuáles son las experiencias que les gustaría, si fuera necesario, vivir mañana.

²⁹ In Process: <http://www.inprocess-group.com/fr/process-innovation/#scenario-prototypes>



03. Imagen tomada del libro en francés

La última etapa del método IRIS es la emulación. Esta tiene lugar cuando los escenarios son simulados en “Concepts Labs”, confrontados con usuarios reales. Los participantes hacen madurar el escenario, indicando si viven positiva o negativamente las experiencias propuestas por los diseñadores. Luego los diseñadores pueden concebir un prototipo para probar el producto en los usuarios finales. Los procesos de emulación se distinguen del proceso de simulación. La emulación hace parte del vocabulario informático popularizado desde los años setenta: esta designa un “procedimiento de imitación o de simulación informática de un material viejo o de un programa no previsto para el material sobre el cual se quiere ejecutar”³⁰. Hablar de *emulación* para estas “performances creativas”³¹ permiten insistir en el cambio de soporte entre ficción y realidad: para reinventar una realidad a las funciones trilladas, es necesario pasar por una ficción donde el uso es idealizado para que la realidad del mañana pueda proponer usos reinventados.

³⁰ Wiktionnaire, artículo “émulation”.

³¹ *Pour innover, modéliser l'imaginaire. Regards croisés d'industriels et de chercheurs*, op. cit., p. 252.

Estas “performances creativas” sugieren también que no existe consenso alrededor de las emociones de cada uno y son indispensables para crear: “la creatividad exige energía; si no hay energía, no hay transformación. [...] La idea es entonces movilizar esta energía y emoción para crear”³². Así mismo, si retomamos la idea de los autores Guy Aznar y Stéphane Ely, “el grupo de creatividad es el motor que, en lugar de consumir energía, la produce, y permite arriesgar su emoción en un contexto protegido y tranquilizador”³³. Lo que está definitivamente presente en los ejemplos expuestos es la tendencia contemporánea a la complejidad entre las artes (asociadas a la creatividad y a la imaginación) y la economía/la innovación (por medio de la empresa, la racionalidad, el lucro). La época viene a comparar el proceso artístico y el proceso del emprendimiento, en lo que tendrían en común una misma facultad de “reencantar el mundo”³⁴. Suponiendo que esta visión sea en gran medida cuestionable y criticada pues la voluntad de asimilación de estos dos procesos no sabría ocultar la voluntad del proceso del emprendedor para recuperar su prestigio y devorar lo que le es diferente para digerirlo mejor (lo sabemos, el principio del capitalismo es digerir todo lo que quiere diferenciarse), podemos aun así objetivamente observar que la época está para la reinención de los modos de colaboración entre artes y ciencias, artes y tecnologías. Una opinión compartida por Jean-Paul Fourmentraux:

la manera en la cual la creación artística y la investigación tecnológica, que constituyen en otra época ámbitos claramente separados y casi impermeables, son actualmente a este punto tan intrincados que toda innovación al interior del uno interesa (y modifica) el desarrollo del otro³⁵.

32 *Ibid.*

33 G. Aznar, S. Elyn, *La posture sensible dans le processus de création des idées*, París, Créa Université, 2010, p. 69

34 Cf. C. Mayeur, *Le manager à l'écoute de l'artiste: cultivez l'art d'entreprendre*, París, Éditions d'Organisation, 2005.

35 J.-P. Fourmentraux, *Artistes de laboratoire. Recherche et création à l'ère numérique*, París, Hermann, 2011

Pero también una opinión compartida por Gilbert Durán: “ya no hay oposiciones feroces entre ciencias exactas y procedimientos de lo imaginario. Hoy, la ciencia en su ascenso ya no condena los recursos que procuran la figuración artística, la poesía, la pintura, el teatro, el cine³⁶”. Es también la idea de la tesis de Emmanuel Mahé, titulada “Pour une esthétique in-formationnelle. La création artistique comme anticipation des usages sociaux, des technologies de l’information et de la communication?” en la cual plantea como hipótesis que “el artista [no es] al origen de un uso (como si fuera la causa), pero que la forma que inventó se encuentra años, incluso décadas más tarde en los usos sociales no artísticos”³⁷. Es lo que promueve igualmente el Prix Arts Science que reúne institutos superiores de ingeniería y diseño³⁸.

Estudio de caso: el desempeño del uso al servicio de la robótica doméstica

Después de haber demostrado que el teatro puede ser aplicado en muchas metodologías del diseño, nos parece importante desarrollar particularmente su aplicación en la robótica doméstica. El caso de estudio aquí es un proyecto de diseño desarrollado por el polo Investigación de Escuela de Diseño Strate sobre los robots domésticos, en asocio con los ingenieros de Aldebaran Robotics³⁹, empresa líder en el mercado de la robótica humanoide, interactiva e indulgente. Imaginando que los robots humanoides acompañarán a los humanos en su cotidianidad, su vida familiar en un futuro próximo, Aldebaran ya ha puesto en el mercado a Nao en el 2006,

36 G. Durand, entrevista con Céline Bryon-Portet, Essachess, *Journal for Communication Studies*, vol. 4, n.º 2 (8) (2011): 13-16. <http://www.essachess.com/index.php/jcs/article/view/136/117>. Véase también G. Durand, “Le temps des retrouvailles: l’imaginaire de la Science et science de l’Imaginaire”, *Imaginaire et réalité. Actes du colloque de Washington*, París, Albin Michel, 1985, pp. 123-143.

37 E. Mahé, *op. cit.*, p. 495.

38 Prix ArtScience: <http://www.artscienceprize.org/paris/fr>

39 Aldebaran Robotics: <https://www.aldebaran.com/fr>

Roméo en el 2009, en colaboración con los laboratorios de investigación con la intención de profundizar las situaciones de ayuda a las personas con pérdida de autonomía⁴⁰. El último robot, Pepper, es el primero personal y emocional. La Escuela de Diseño Strate trabajó para el proyecto Roméo, asistiendo a las residencias para adultos mayores, los hospitales, para interactuar con las personas discapacitadas y los robots de Aldebaran. En el 2015, el polo Investigación de Strate buscó voluntarios para realizar escenarios de uso de Roméo y los invitó a “una experiencia total: vivir con robots durante una semana imaginada, programada y grabada en Aldebaran”, acompañados de médicos y ergoterapeutas. Esta experiencia apunta a comprender las relaciones entre el hombre y los robots domésticos.

Allí se trata bien de una actuación de uso de tipo inmersivo, en la que los voluntarios van a estar en el centro de una experiencia participativa y colectiva. Un artículo redactado por el polo Investigación de Strate detalla el protocolo y la actuación:

el equipo de diseño acondicionó con los objetos personales dos habitaciones en Aldebaran Robotics para crear el apartamento de un adulto mayor, recreando lo que se llama un *living lab* con el fin de acercarse a las situaciones *in situ* y trabajar sobre las representaciones espaciales reales⁴¹.

Durante una semana, el equipo vivió en este espacio con dos robots Pepper. Al final de la semana, 20 escenarios de la vida cotidiana fueron grabados *in situ*, que informaron sobre la gestualidad y la interacción directa entre el robot y la persona mayor. La robótica es definitivamente extraída de “relatos de ciencia ficción y del imaginario colectivo”⁴² y es probada en situaciones de vida y nuevas interacciones hombre-robot. Las preguntas del bienestar físico, mental y emocional de los participantes están en el centro de las observaciones para modelizar una “relación

40 Projet Roméo: <http://projetromeo.com/en>

41 Cossin, I. Ocnareescu, F. Pain, “Le design comme forme de recherche en robotique sociale. Histoire d’une collaboration dans le cadre du projet Roméo 2”, Intervención presentada en octubre del 2015 en los Ateliers Recherche Design (ARD) de Montreal, p. 10.

42 *Ibid.*, pp. 1-2.

hombre-robot de acompañamiento y amistad” y proponer el “concepto de la inteligencia social que reagrupa las investigaciones sobre el “vivir juntos”, la cooperación entre humano y máquinas”⁴³. El polo Investigación de Strate favorece así también una “experiencia para vivir”, “centrada en el usuario” que hace de la creación y de la programación de los robots no solo un asunto de especialistas en robótica, sino una exploración de escenarios alrededor de posibles modos de vida. Este enfoque corresponde a la noción de investigación-proyecto como es propuesta por el diseñador Alain Findeli:

Se trata de un tipo de investigación “activa”, situada y comprometida [...], siendo el proyecto equivalente para nosotros al “terreno” de las ciencias sociales y del “laboratorio” de la investigación experimental. [...] Para pensar justo en diseño, hay que pensar “en acción” y no en una torre de marfil⁴⁴.

Pero de la misma manera que la investigación en robótica acoge la actuación del uso, la actuación teatral recoge el uso de los robots y esto para explorar la misma problemática de la interacción hombre-robot, esta vez del lado del arte.

La “interacción trivial” de los robots de Zaven Paré y Hiroshi Ishiguro con los actores de Oriza Hirata

El titiritero experto en robótica Zaven Paré realiza desde 2000 marionetas-robots para el teatro. Admitido como residente de la Villa Kujoyama, becado de Japan Society for Promotion of Science (JSPS) como Robot Drama Researcher, el investigador experimenta los dispositivos con humanoides y androides del Intelligent Robotics Laboratory del profesor Hiroshi Ishiguro, conocido por haber inventado, en 2006, el Geminoid: el robot que se asemeja más a un humano jamás diseñado.

¿“Investigador en teatro robótico” es absolutamente un nuevo oficio de una cierta forma del teatro aplicado? ¿Cuál es su principio? Zaven Paré implementa una plataforma de investigación y experimentación teatral

43 *Ibid.*, p. 3.

44 A. Findeli, “La recherche-projet: une méthode pour la recherche en design”, *Symposium de recherche en design*, Swiss Desi, 2005, pp. 40-51.

para la robótica: el *Robot Actors Project*. Lamentando que los robots se encuentran más tiempo en los laboratorios y los museos, Paré desea presentarlos al público en un contexto de simulación teatral: en los dramas puestos en escenas por Oriza Hirata o en las situaciones actuadas al interior del laboratorio de Ishiguro, cuyo credo es concebir robots destinados a cooperar entre ellos y hacer parte del ambiente del hombre. El personaje androide actuado por Geminoid F es, en el espectáculo *Sayonara*, una acompañante en el final de su vida y en la adaptación de *Las tres semanas* de Chéjov, una criatura de sustitución. Desde luego, el hombre puede habituarse a la presencia del robot, pero ¿qué relación está listo a construir con él? En inmersión con los Geminoids, Zaven Paré elabora varios propósitos dramáticos. Primero, hay que dejar de confrontar automáticamente al hombre y al robot y observar allí las relaciones intencionales y utilitarias. De otra manera, Zaven Paré propone descentralizar las miradas y crear formas “de interacción trivial”⁴⁵ en las cuales el robot ya no sea el centro de atención: la interacción hombre-máquina ya no es forzada, sino es vivida en etapas de vida tan realistas como factibles. La interacción trivial permite concebir una relación hombre-máquina sin intención, sin focalización, en la que el hombre pueda desinteresarse del robot, mientras tiene en mente su presencia. Teatralmente no se trata solo de trabajar la dirección, sino las formas de copresencia, coexistencia escénica, los secretos, todo un sustrato de relaciones/emociones no formuladas.

Zaven Paré sugiere una segunda propuesta dramática: “las relaciones que tenemos con los robots (humanoides o no) son del orden de la representación y no de la imitación”⁴⁶. En otras palabras, el robot humanoide no imita como un espejo al hombre (allí se trata entonces de una simple interacción que se puede definir como una acción recíproca con efectos), sino el robot simula más bien una inteligencia que le es propia, sugiriendo, por ejemplo, gestos inconscientes (guiños de ojos). Pues, como lo señala Zaven Paré, “con 6 o 7 movimientos, se puede recrear una personalidad bajo la forma de tics”. Actualmente, el reto de la robótica tiene

45 I. Cossin, informe de la sesión sobre Zaven Paré organizada por el Laboratoire International de Recherches en Arts (LIRA), Universidad de la Sorbonne Nouvelle, París 3 y la Sociedad de Historia del Teatro, 2015.

46 *Ibid.*

su manera de contemplar el robot en una relación social, sellada por la interacción entre una personalidad humana y una personalidad robótica, fruto de un proceso de individualidad, que hace del robot, ya no “un espejo, sino una nueva propuesta de alteridad”⁴⁷.

La tercera propuesta dramatúrgica de Paré se aferra a la naturaleza de la presencia del robot, que califica como presencia “vulnerable”⁴⁸. ¿Cómo está presente entre nosotros? El objetivo de Zaven Paré es encontrar cómo el robot puede dar la impresión de una presencia no intencional. El robot debe dar un efecto de presencia dispuesta a la acción, es decir que este no debe mostrar que quiere voluntariamente entrar en interacción con el hombre, sino estar simplemente en una *predisposición*. El robot entonces no contemplado en un sistema de comunicación con el hombre, sino más un “sistema de influencia o de cooperación”. ¿Cómo hacerlo? Elaborar un “manual de micromovimientos y de tics para simular la desenvoltura”⁴⁹ por no dar la impresión de “causalidad en la acción” (incluso si todo depende evidentemente de una mecánica robotizada). Así, Zaven Paré logra pensar la naturaleza de la acción misma que concierne al robot en escena: no es únicamente tomado en una acción por su movimiento, sino es capaz de crear una acción actuando definitivamente una situación dramática. Hay que anotar también que el robot interactúa sobre la representación estando inmóvil: no hay necesidad de actuar voluntariamente para entrar en interacción. Está más bien en “interacción constante”⁵⁰, desde que haya una copresencia, que esté en escena o en la sala.

Hemos escogido solo esbozar estas tres propuestas dramatúrgicas, pero Zaven Paré formuló otras también remarcables. Lo que nos interesa ahora son las puestas en escena de Oriza Hirata que tienen la capacidad de hacer entrar

47 Z. Paré, “Effets de présence: relations hommes-androïdes”, revue *Cultures-Kairos*, *Théma: Métamorphoses digitales. Expérimentations esthétique et construction du sensible dans l'interaction humain-machine*, <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=884>

48 *Ibid.*

49 *Ibid.*

50 *Ibid.*

los robots en escena en otro sistema representacional como del sentido y de la acción. El espectador tiene la oportunidad de experimentar otra modalidad de aprehensión y de recepción de un nuevo tipo de presencia. En *Sayonara*, el Geminoid F aparece en escena acompañado de una verdadera actriz que encarna una niña con una enfermedad incurable, cuyos padres contrataron un androide para cuidar de ella. Ante la muerte, ¿qué interacción social puede tener lugar? Como la figura del *cyborg*, el androide es emblemático de una aspiración a una vida nueva que comienza a no ser utópica y que nos empuja a reinterrogar nuestras identidades sintiendo la precariedad posible entre el hombre y la máquina. El robot como el *cyborg* tienen en tal caso esta capacidad metafísica para hacernos elaborar otros modos de existencia social. Una propuesta desarrollada por la filósofa Donna Haraway en el “Manifiesto *cyborg*”⁵¹, pero también en la serie sueca *Real Humans: 100% humain* (2012), en la que los androides, llamados los *hubots*, han ocupado las casas para ayudar en las tareas domésticas o industriales. Están dotados de un puerto USB que permite programarlos como doméstico, compañía, obrero, pareja sexual. Pero existen programas piratas que les permiten tener sentimientos. La serie pone en marcha toda suerte de situaciones exploratorias que superan los límites de nuestra metafísica actual: Teresa, humana, se enamora de Rick, su *hubot*, y abandona a su marido. Florentine, un *hubot*, solo sueña con casarse con un humano y adoptar un niño. Gordon, un *hubot*, entra en una iglesia y se convierte en creyente. Aså, la pastora, hace su sermón comparando el tratamiento de los *hubots* con aquel de los esclavos africanos hace algunos siglos.

El director precisa que no ha querido hacer una serie de anticipación:

Nunca he sido una gran aficionada de la ciencia ficción, tan lejos como me acuerdo. No tengo nada en contra, pero jamás he estado obsesionado por esto. No sé cómo me ha venido la idea de la serie, pero creo que fue mirando una imagen de androides hechos por los japoneses. Me dije que podía construir un universo dramático alrededor de las máquinas con apariencia humana que podían ser vendidos o devueltos [...] ⁵².

51 Antología establecida por 45 par Laurence Allard, Delphine Gardey & Nathalie Magnan, Parós, EXILS éditeur, 2007.

52 L. Lundstroem, entrevista, Arte TV. <http://www.arte.tv/fr/lars-lundstroem-createur-de-real-humans-un-miroir-pour-nos-propres-existences/7364810, CmC=7369880.html>

Su proceso es aquel de una actuación de uso que vendría a cuestionar, experimentar, criticar la tecnología con el imaginario y la dramatización como herramienta.

Conclusión

Mientras que los dispositivos virtuales proponen simulaciones de situaciones, el teatro se impone como un arte muy real apto para testear *in situ*, en un diálogo, de un contacto o de una interacción, los sentimientos de extrañeza y empatía que suscita un nuevo objeto, del cual no se conocen aún las funciones. Además de esta capacidad para proveer un marco de experimentación, igualmente el teatro recurre al imaginario y a nuevos relatos para desarrollar los usos extensivos y prospectivos de los cuales las divisiones de investigación y desarrollo de las grandes empresas que invierten en la innovación son consumidores. Aquí, el teatro tiene un papel para desempeñar: “aplicado” a la sociedad civil, a los procesos de innovación, el teatro opera como una palanca que permite dedicarse a nuevas configuraciones existenciales, recomponer un nuevo mundo sin tecnofobia. El “teatro aplicado” debe, por tanto, desarrollar una epistemología propia, planteando lo que es y también lo que no es. No debe ser visto como la manifestación de un parasitaje de la empresa, sino más a la inversa: sabemos cómo funciona una empresa en sí misma cuando solo recurre a la eficacia de sus propios directivos que esta misma ha formado y cómo esta necesita ser desafiada para lo que es es radicalmente exterior.

TEATRO Y DISEÑO INDUSTRIAL. LA SKENÉ DE LA TRADUCCIÓN Y LOS ESCENARIOS DE LA INNOVACIÓN

David Ferré

Docente, traductor del español y editor

Introducción

El teatro y el diseño industrial tienen por costumbre mirarse como amigos y rivales; el primero parece ser del orden del juego y de la ficción, el segundo muestra el dominio económico y la metodología. Ahora bien, existe un verdadero desafío para comprender el diseño como una disciplina artística y gráfica (William Morris, John Ruskin) que asume su naturaleza industrial. Aquí planteamos que el encuentro entre la estética y lo económico es particularmente pertinente hoy. Históricamente, la Bauhaus, fundada en 1919 por Walter Gropius, ya marca la aproximación “entre idealismo social y realidad comercial que favorece la aparición de una nueva cultura tecnológica”¹, y el advenimiento de un encuentro estético y económico entre teatro y diseño, creando un nuevo escenario donde arquitectura, grafismo y cuerpo se unen concomitantemente en la invención del fordismo. Este último ha hecho volcar a la sociedad del artesano en un mundo de mecanización. Entonces son nacidos de nuevos tipos de relación con lo real en el cual se inscriben en adelante dos nuevas figuras: el consumidor y el productor.

1 C. y F. Fiell, p. 6.

Durante una experiencia académica de diez años dentro de un instituto superior del diseño industrial², pudimos trabajar una relación teórico-práctica completamente inédita entre el diseño de una parte y el proceso de traducción del teatro hispanohablante contemporáneo, ejerciendo personalmente una triple actividad de dirección del programa Modelización (escultura numérica y maqueta), de dirección del polo transversal Écriture (escritura) y una actividad independiente de traductor de teatro. De esta triple actividad surgió el eje central de nuestra ingeniería pedagógica: trabajar una analogía entre diseño y teatro. ¿De qué manera? Planteamos que —del lado del diseño— la modelización (real y virtual, maqueta y 3D) puede ser pensada como un cuerpo de texto para montar y desmontar, de la misma manera que el director está encargado del reto de trabajar con un enlace dramático del conjunto de escrituras (textuales, escénicas). El modelaje en diseño y la puesta en escena del teatro son dispositivos que operan un departamento de producción general de escrituras: por un lado, el director manipula, como un titiritero, un ensamble desarticulado de escrituras, así como el diseñador modelador es llevado a ordenar los materiales y las formas, sea utilizando los programas de modelado en 3D o volumétrico, sea la maqueta, sea la *clay*³ (especialmente usada en el sector del transporte) que permite pensar lo volúmenes, reflejos, líneas, en otras palabras, del texto. A partir de esta analogía entre el diseñador-modelador y el director de teatro, entre los volúmenes, formas, materias, líneas y reflejos dispuestos por el diseñador y las diferentes formas de escrituras (textual y escénica) ordenadas por el director, pudimos inventar una metodología adecuada para los estudiantes modeladores, permitiéndoles utilizar herramientas teatrales en el marco del diseño.

2 Strate, Escuela de Diseño, donde tuvimos a nuestro cargo la cocreación y la dirección del programa Sculpture numérique & maquette (escultura numérica y maqueta) y luego del polo transversal Écriture (escritura).

3 Clay es una palabra inglesa que en sentido primario puede designar la arcilla, la greda, el polvo de ladrillo, etc. La clay es usada esencialmente en la industria automotriz para realizar estudios previos con maquetas y un prototipo, principalmente en la perspectiva de estilo (líneas, luz, etc.). Esta se manipula con instrumentos específicos y se parece a un trabajo de escultura y admite raramente el añadido de materia: un solo bloque de clay debe ser puesto para ser esculpido.

De este modo, integramos los mecanismos de escritura teatral antes de los procesos industriales. La escritura, hasta ahora lugar de la expresión y de la comunicación de productos y servicios industriales, o muy modestos soportes técnicos, se convirtió en un punto central, reinventando la relación usuario-creador. Los esquemas actanciales y narrativos (teorizados por Greimas, retomados en la teoría teatral de Anne Uberfeld) nos proporcionaron principalmente herramientas adaptadas a las especificaciones industriales. Los estudiantes de diseño fueron llevados a identificar el tema, el objeto, las deficiencias y la búsqueda, los auxiliares, y los opositores del proyecto, del objeto o de la historia que tienen para modelizar. Luego, movilizamos otra herramienta que hemos llamado: la “*skené* de la traducción”⁴. ¿De qué manera una reflexión sobre la traducción puede ayudar a un estudiante diseñador a modelizar mejor?

Primero, ¿qué es la traducción traducida? Planteamos que la traducción teatral resulta no ser únicamente una operación de transporte hacia el exterior, sino se encuentra también con ser inductiva a una nueva relación con el texto. Dicho, en otros términos, ¿es la traducción teatral solamente este texto doblegado a su objetivo lingüístico y cultural o bien puede convertirse en un lugar de colaboración pluridisciplinar y transversal, elaborando una otra escena, antes de los procesos? ¿Es solamente una herramienta pensada para la circulación de los textos en el mercado neoliberal del teatro internacional? ¿Una herramienta que permite difundir ampliamente una obra, que ayuda a un actor a ser reconocido? Esta concepción de la traducción solo puede ser reductora. Nuestra tesis de trabajo es esta: la traducción permite desplegar un texto teatral. ¿En qué condiciones se hace este despliegue? La traducción permite desplegar una margen de didascalia visual, sonora y un hipertexto que, a su turno, modeliza el imaginario de un texto, elaborando múltiples y posibles representaciones de este; lo que, para hacer funcionar nuestra analogía entre teatro y diseño, alcanza la noción de uso industrial. Para un objeto como para un texto, tanto la modelización como la traducción tienen por rol el despliegue de funciones

4 Tesis del máster II: *La skênê de la traduction: le voyage des écritures dramatiques*, David Ferré (directora Sandrine Le Pors), junio, 2014, Universidad de Artois, Facultad de Letras y Artes, Especialidad Artes del Espectáculo. Estudios Teatrales “Artes y mediaciones interculturales”.

posibles. Entonces, ambos, el modelador y el director están al mando del dispositivo de traducción de funciones.

La *skené* de la traducción teatral (“SdT”⁵): en el cruce de la traducción, de la traductología y la dramaturgia

Este artículo tiene una doble cara. Primero, vamos a profundizar nuestra concepción de la traducción, para enseguida, en un segundo momento, conectar estas proposiciones con la práctica del diseño. Para empezar, es preciso constatar que la traducción del teatro contemporáneo está ante un dilema. En efecto, antes, el texto se bastaba a sí mismo y la puesta en escena aseguraba la existencia en el escenario, y luego, progresivamente, su interpretación. Diferentes aproximaciones (semióticas, lingüísticas, psicológicas, políticas) han sido sus cimientos. Pero este estado de la traducción se ha visto alterado a la luz del teatro posdramático, y luego de las escrituras del escenario hasta las escrituras adramáticas. En cualquier caso, la oralidad el escenario y la lengua hablada, fática, se han convertido en predominantes en el mismo proceso de la traducción cuyo objetivo, la aprobación, se ha convertido en decisorio, incluso patrocinador.

De este modo, traducir sería regido por la enunciación de los actores y la interpretación de un director como intermediarios. Además, traducir refleja diferentes campos epistemológicos: por un lado, político, en el que el traductor reviste una función de transmisor, por otro lado, metodológico, en el que los preceptos vigentes son de naturaleza lingüística⁶, haciendo jugar sin cesar la relación denotación-connotación, transportando los aspectos culturales de una lengua conocida como fuente hacia los prerequisites de la lengua objetivo. En los dos casos, traducir sería expresivo: el origen (texto, contexto) alcanzaría un movimiento exterior.

5 La *skené* de la traducción teatral será señalada desde ahora “SdT”.

6 J.-R. Ladmiral, *Traduire: théorème pour la traduction*, París, Gallimard, colección Tel, 1999.

Sin embargo, nos parece que la traducción puede adquirir otro estatus, no inmediatamente negociable, desplazándose en un movimiento intratextual, hacia el interior del texto en traducción. En efecto, sin recorrer aquí las diferentes problemáticas de la traducción, afirmamos que traducir muestra tanto una práctica íntima *alrededor y en* la escritura, como una práctica pública: la divulgación de un texto que sería equivalente a otro texto. La traducción está en sintonía con una doble tensión anticipada y posteriormente.

Entonces, ¿qué significa traducir el teatro en el siglo XXI? Lo que la traducción promueve, en su acepción estética e ideológica, es la aparente necesidad de volver a las fuentes, a la fuerza incandescente de los orígenes de la escritura y del sujeto histórico que emerge poéticamente. Esta operación encuentra sus orígenes en gran parte de los especialistas en semántica (Propp, Souriau, Van Dijk, entre otros). La tesis es que las macroestructuras son estructuras profundas del texto en oposición a las estructuras superficiales, haciendo así de la noción del actante un concepto operatorio. De esta forma, podemos determinar estructuras actanciales que rigen las estructuras profundas de las narraciones, evacuando las perspectivas psicológicas. La instalación de los actantes permite identificar la génesis de los imaginarios y así alimentar “los procesos transformacionales que vinculan las macroestructuras a las representaciones semánticas de la superficie textual”⁷. De esta manera, los esquemas actanciales, urdidos de sus esquemas narrativos, constituyen un *agenciamiento industrial de imaginarios interactivos*. En cuanto a la traducción, el ritmo sería su reto mayor⁸. Entonces, ¿cómo sería posible poner un lector de la traducción por venir, un lector prospectivo en un lugar tangible, de la tangibilidad con estos imaginarios? Es decir ¿cómo desplazar conceptualmente la intratraducción

7 T. A. Van Dijk, *Grammaire et structures narratives dans Sémiotique narrative et textuelle*, Larousse, 1974, p. 204.

8 H. Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, París, Verdier, 1995.

en y sobre su lugar del uso, uso entonces central en la concepción misma del texto traducido, del texto en proceso de traducción?⁹

Los materiales

Entendido como objeto literario, el texto de teatro en traducción se transforma en material convertido en una base de datos, a partir de la cual es posible reconfigurar el texto para una lectura imaginaria del o de los relatos que convoca. Es el equivalente de una base de *materias y colores*¹⁰. En nuestro trabajo de traductor, partimos en la búsqueda de estas *escenas*, ya no de acuerdo con las del corte dramático o dramático del texto, sino con la *ideación* que produce el hecho de traducir al margen de la lingüística y de la dramaturgia.

Precisemos que antes la *skené* del teatro griego era una clase de cortina negra trasera en la cual los actores se cambiaban de trajes y máscaras. Este lugar, pasaje entre lo simbólico mítico de los dioses y aquel de los ciudadanos, constituye una herrería donde se transforma el sagrado *logos*. Cuando traducimos, una operación parecida se produce, y estas son diferentes formas y sonoridades que se desprenden de la escritura de la traducción, tales escenas ocultas, sepultadas, que la escritura nos revela. Así, traducir produce un margen en la cual se despliegan estos materiales alingüísticos, que hemos conceptualizado como SdT, verdadero *viaje en el texto* más que texto en sí mismo.

Traducir oscilaría así a la frontera de rupturas sintácticas, fonéticas, semánticas, etc., haciendo emerger una lengua-cuerpo, una lengua en movimiento mórfico. Para Antoine Vitez, la traducción media un efecto de puesta en escena. No aquella del escenario, sino aquella del efecto dramático (similar a la de Diderot), un efecto poético de la escri-

9 Aclaramos que el traducir de Henri Meschonnic es esencial para nosotros como concepto de trabajo, pero no constituye una finalidad en sí misma.

10 La mayoría de programas 3D son adornados con una parte de imaginaria, esta misma equipada con funciones *materias y colores*. Cada materia modelizada puede recurrir a una carta de texturas y colores bajo la forma de imágenes importadas, tonos (graduación, luminosidad, brillo). El coloreado se efectúa por intermedio de un cuadro de diálogos cuyos accesos son las materias.

tura: es esto lo que precisamente nos permite salir del escollo lingüístico de “la intraducibilidad”¹¹.

Aproximación genérica a la SdT

La SdT es un mosaico que ofrece el traductor a un equipo artístico, pero también al lector. Nueva relación al texto, esta oculta el texto para desenmascarar la escritura, como “allí donde el actor se enmascara, el hombre desenmascara”¹². Esta nos permite leer un texto teatral por intermedio de una vectorización visual y sonora lejos del ruido de la puesta en escena, lejos de la sala, frustrando las expectativas políticas de la integración de un texto dado, por cierto. La traducción sería, entre otras, una operación reflexiva, al interior mismo de la lengua. En este sentido, ya no se trata de trabajar a partir de *lo que diría* el texto, sino con texturas, materiales, sonoridades, en otras palabras, con una *sinestesia*, para con esta fabricar la expresión futura y siempre enigmática.

La traducción implica diferentes aspectos que enunciaremos rápidamente:

- Constituye un dispositivo visual y sonoro, óptico y sonoro, bajo la forma de mosaico.
- Es reflexiva y mimética.
- Convoca el animismo de la escritura (elasticidad, plasticidad, protoplasma original de la escritura, olvido, distensión, relajación¹³) en una perspectiva de pensamiento prelógico.
- Implica una aproximación plástica y sonora de las palabras.

11 A. Vitez, *Le Théâtre des idées*, París, Gallimard, Le Messenger, 1991, p. 289.

12 G. Banu, *Le voyage du comédien*, París, Gallimard, 2012, p. 159.

13 S. Eisenstein, Walt Disney, trad. André Cabaret, Circé poche, 2013, pp. 20-27.

- Hace emerger una figura figurada.
- Es especularia.
- Convoca la materialidad bruta de palabras, asintáctica: un “caballo de Troya¹⁴”.
- Recurre a un proceso de estiramiento (reminiscencia, remanencia, fascinación, materialización), reconociendo él mismo las imágenes anteriores al texto objetivo y provenientes del texto original.
- Es homólogo del *unheimlich* freudiano.

Así, la SdT realiza un *sfumato* en la escena de la lengua inicial. Desestabiliza el realismo, como un cuerpo mnemónico. Traducir, sin dirigirse al público, ni hacer entender las locuciones interpersonales de los personajes-voces, permite repensar el lugar de la escritura como enlace dramatúrgico, desplazando infatigablemente el origen de la palabra.

Leer un texto a partir de este dispositivo vuelve a proponer que el lector sea la *parte interesada* en lo que está leyendo. Esto constituye para nosotros la inestabilidad del texto del cual se alimenta el juego de los actores, hoy en continuo contacto en la tensión teatro-danza-circo, palabra y cuerpo. En efecto, elaborar el juego de actores a partir de los materiales fuera de escena altera, por una parte, la teoría y la práctica del juego, y por otro, desplaza el desafío del texto en el escenario. Más que posdramático, traducir es intradramático. Estos materiales alingüísticos forman una sinestesia del texto: un “cuerpo tembloroso”¹⁵, “una fricción, un grano”¹⁶ y rechaza la adecuación texto-escenario. La SdT es el hipertexto que fabrica un texto en traducción.

14 M. Wittig, *Le chantier littéraire*, Presses Universitaires de Lyon, Éditions iXe, 2010, p. 73.

15 G. Banu, *Le voyage du comédien*, Paris, Gallimard, 2012, p. 144.

16 *Ibid.*, p. 158.

El traductor como un diseñador del texto venidero

La SdT es un nuevo lugar que le permite al lector una apropiación lúdica y no didáctica de materiales previos a su lectura, compartidos por todos. La noción obra-paisaje de Gertrude Stein nos provee un aporte fundamental, un distanciamiento con la acción, la linealidad y fábula. El movimiento de la fábula es creado por el lector-espectador al interior de la SdT, en capacidad de desplegar lenguajes imaginarios y autónomos de la acción dramática sí misma y *a priori*.

¿Cómo puede crear un espacio de uso entre el lector y el texto esta operación en plena acción en el “traducir”, anotada por el traductor como diseñador del texto venidero, desde la intertraducción hacia la aprobación? Por consiguiente, ¿cómo hacer el vínculo entre lo intra del proceso de “traducir” hacia lo intertextual de la lectura? Sin duda alguna, los aportes del teatro posdramático influyen nuestra proposición desde un punto de vista literario. No obstante, nuestro trabajo de traducción se inscribe más allá de la sola presencia de escrituras de las cuales serían originarias. Es la escritura en el sentido barthiano que es invitada allí.

El dispositivo de la SdT como paisaje es entonces la interfaz: reacciona a la lectura venidera del texto y destierra la traducción del mercado neoliberal de la dramaturgia contemporánea, para registrarla lo más cerca posible de los lectores *personae* (anglicismo usado en el diseño de interfaces, que elabora identidades, basadas en los datos cualitativos y permite humanizar el objetivo de las interfaces numéricas), abriendo el campo del diseño interactivo o de interfaz al teatro. La interfaz como *otium* transforma el texto en lectura individualizada, eficaz en este sentido, lejos del ágora del príncipe antes todopoderoso.

El interés de esta hipertraducción reside en la profanación que hiperlector hará del texto como dispositivo. En efecto, la traducción produce desde entonces un vínculo hipertextual donde el traductor-lector se asimila a un diseñador interactivo. Entonces abordaremos la interrelación de la SdT en el área del diseño interactivo, a través de la accesibilidad y la ficción, dos nociones primordiales en el espacio de la innovación industrial.

El diseño de interfaz como accesibilidad

Después de haber esbozado los grandes principios de nuestra SdT, pasemos a la segunda parte de nuestra proposición, trabajando el desplazamiento de nuestra práctica de la traducción del teatro contemporáneo en el diseño. Nuestra primera hipótesis es esta: se trata de poner en movimiento la hipertextualidad del lector, de su imaginario propio, a partir de materiales elaborados por el traductor, designado como un “primer usuario”, multiplicando los paradigmas de la lógica autor-lector.

En este contexto, nuestro dispositivo de lectura se acerca al diseño de interacción, propenso a desarrollar objetos conectados, ambientes digitales visuales y/o sonoros, y de hecho aplicaciones informáticas. El diseño de interacción está centrado en el cuerpo, el “hacer cuerpo”, ya no del texto, sino de una SdT, haciendo de este el tema primario de lectura, sin embargo, un tema “de incompletitud”, pues como lo remarca Régis Debray, “ningún conjunto puede clausurarse con la ayuda de su único elemento”¹⁷.

El diseño de interacción inscribe en efecto su actividad precisamente en este estado de incompletitud, lo que se manifiesta esencialmente en su herramienta primaria —el escenario— que sintetiza bajo la forma de *benchmarks*, de *personae* o de diagramas. Determinemos tres herramientas que permiten el desarrollo de esta actividad:

1. **La ideación** define los marcos de elaboración del proyecto-producto. Hablamos de tres fases: la facultad para producir ideas, su fase motora, su puesta en marcha independientemente de las imágenes y de los sonidos producidos y, después, la capacidad diluir la anatomía general del proceso de ideación.

2. **La modelización** de interacciones, la cartografía de la experiencia y el proceso iterativo. La interfaz del diseño de interacción muestra la dramaturgia del objeto, o incluso del objeto dramático, y no solamente pone en juego la relación hombre-máquina, sino también aquella de los textos-imaginarios, de los previos contenidos a su surgimiento en la prospección de su uso. La tecnología hace posible la interfaz de este

17 R. Debray, *Éloge des frontières*, Gallimard, París, 2012, p. 61.

escenario, pero estos son especialmente los materiales poéticos no reproducibles que en sí serán usados en una disposición renovada sin cesar (matrices). Es así que esta relación es primordial en el dispositivo traducción-lectura, además de la sinestesia que esta elabora. El campo de posibilidades de esta disposición define la interfaz de la SdT posteriormente: la distribución puede, o no, hacer existir lo intertextual como tangible. La intratraducción no es inmediatamente accesible, y es por tanto necesario concebir una operación de transformación, recurriendo a las herramientas de modelización.

3. **La arborescencia:** habitualmente, esta herramienta hace referencia a la información de forma jerárquica. En nuestro procedimiento no se trata de catalogar los materiales, sino distinguirlos con clasificaciones determinadas en diferentes niveles cognitivos, con el fin de dinamizar y dar forma a su futura disposición. Así, esta herramienta de la SdT debe ser suficientemente flexible y dinámica para que su anatomía integre la ergonomía y el lugar de la interfaz.

La aceptabilidad y la aceptación son centrales, tanto en el plano social como en el plano del uso concreto del producto. Señalamos que el diseño de interacción utiliza la noción de *affordance*¹⁸ (anglicismo comúnmente utilizado para señalar los vínculos accionables entre el mundo y un individuo, como un vector relacional) para pensar de manera dinámica y perspectivista lo que muestra el imaginario como desafío mayor de nuestra proposición de dispositivo. Se distinguen las *affordances* reales y aquellas conocidas como perceptibles; en otros términos, estamos en el primer caso, en una aprehensión subjetiva y constante de conocimientos y, en el otro caso, en una aprehensión más objetiva. Se trata “de una posibilidad de acción o una invitación a actuar”¹⁹. Los *affordances* provienen la mayoría del tiempo de los programas y no del usuario; estos son funciones *affordantes* que permiten al receptor interactuar con un texto en la pantalla. El programa interfásico tiene la capacidad de *affordar* la SdT.

18 D. Norma, *The design of everyday things*, Doubleday Business, 1990.

19 W. Ho, J. Mc. Grenere, “Affordance: Clarifying and Evolving a concept”, en *Proceeding of Graphics Interface 2000*, mayo 2000.

La interfaz hace de la SdT una complementariedad textual y no se opone a esta, desde un punto de vista proyectivo, puesto que esta es material significativa. Existe un vínculo de *affordance* entre el lector y la SdT y esta última nos libera, en cierta medida, del dispositivo dramático y dramático del texto. Esta comunidad de lectura potencial autoriza entonces una nueva aproximación heurística a los imaginarios, importante en el campo del diseño. De hecho, es habitual considerar los objetos industriales como una materialización de los imaginarios. Habría que “admitir que los imaginarios son la materia prima de *process* de innovación y que se realizan en los objetos, obras o tecnologías”²⁰. El lector/usuario se transforma en un creativo portador de ficciones.

La interfaz, según las técnicas de creatividad puestas en marcha en la relación hombre-máquina, multiplicará las ficciones al infinito. En estos términos, esta constituye un camino importante para la innovación, y el imaginario se “define como un sistema, un dinamismo organizador de imágenes que le confiere una profundidad, conectándose entre estas”²¹. Ficciones textuales pueden aparecer de los siguientes procesos:

- El proceso combinatorio (“por ejemplo las matrices —de descubrimiento, conexiones forzadas, morfológicas, etc.— son tablas con varias entradas que permiten exponer elementos con el fin de inducir la generación de ideas originales que sirvan como nuevo punto de partida al trabajo de creatividad”²²).
- El proceso asociativo (el *brainstorming*, la carta heurística o *mind mapping* de Tony Buzan, el triturado, por verbos de acción, técnicas aleatorias y analógicas).

20 P. Musso, S. Coiffier, J.-F. Lucas, *Innover avec et par les imaginaires*, París, Manucius, 2014, p. 7.

21 J. Thomas, (dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, París, Ellipses, 1998, en *Ibid.* p. 34.

22 *Ibid.*, p. 29.

- El proceso analítico.
- El proceso de enriquecimiento (técnicas oníricas, proyectivas o empáticas).

El imaginario ya no es una frontera entre lo real y el espacio simbólico, sino un despliegue, una superficie profunda, un lugar de intercambio compuesto y modelizable, manejable. La simbología conectada a la interfaz fronteriza del imaginario actualiza incansablemente la ficción del lector, y ya no lo real entendido como base comunal de la realidad objetiva y de la presencia en el mundo del susodicho lector. Así, la ficción se convierte de nuevo en hibridación, hecha de representaciones de esquemas y arquetipos en espejo de la lectura, y no simplemente la transmisión unilateral de un autor hacia sus lectores. El dinamismo *affordante* de la SdT permite, por tanto, definir al lector como gramático de su lectura.

Por consiguiente, la dramaturgia con la que está relacionada habitualmente el traductor de un lugar geopolítico, es distorsionado por el *affordance* de las relaciones hombre-máquina que engloba el diseño de interacción. Y para intentar prolongar, los desafíos tecnológicos y semánticos se encuentran en un terreno neutro, del cual la relación arte-ciencia podría ser iniciada. Así, paradójicamente, la gran ley de la institución teatral y sus múltiples extensiones culturales se vería sacudida por una inversión del axioma lectura-escritura. Las relaciones conocidas como “verticales” que se encarnizan en sentir el texto como origen de la palabra, se encontrarían trastornadas por una disposición del sujeto para establecer el surgimiento de su propia subjetividad en la obra. La ficción desafiaría y, en este sentido, alcanzaría “la racionalidad paradójal de lo imaginario”²³.

Esta ficcionalización que construye nuestro dispositivo se inscribe en el marco de los TIC (texto, imagen, cuerpo). La SdT actualiza esta relación ficticia por intermedio de un concepto central en diseño de interface: los puntos tangibles de la experiencia, los puntos de contacto (el *touchpoint*, o dispositivos multicanales; el *front-office*, los documentos impresos o digitales, espacio de servicio). Esta tangibilidad lleva al lector hacia la sinestesia que

23 J.-J. Wunenberger, *Imaginaires et artefacts*, en P. Musso, S. Coiffier, J.-F. Lucas (dir.), *Pour innover, modéliser l'imaginaire, regards croisés d'industriels et de chercheurs*, París, Manucius, 2015, p. 42.

abre el campo de los escenarios de usos elaborados a partir de la relación y de las interacciones hombre-hombre además de las interacciones hombre-máquina. Sin embargo, la tangibilidad no se inscribe solamente, incluso no se inscribe, inicialmente, en el potencial tecnológico. No se trata de ayudar al imaginario con fines oníricos, como una caja de Pandora, sino de establecer una nueva relación del texto con su lector. Existe una lógica física y simbólica que distingue al interior de la *imagología* arquetipal de las estructuras neuromotrices, capaz de poner en movimiento el imaginario y lo real al mismo tiempo. Se observa que la lógica imaginativa recurre a modos de producción parciales o completos, temponarrativos o espacio-plásticos a partir de las imágenes de la matriz y arquetipales.

La SdT forma, en adelante, el terreno de transformaciones semánticas y dramatúrgicas. Así, la inteligencia técnica de interfaces es sometida a la integración simbólica que participa de los imaginarios y de este modo anticipa la “poética fantasmática y simbólica”²⁴ de los dispositivos tecnológicos de interfaces, prolongando la subjetivación indispensable de los dispositivos entendidos como “pura actividad de gobierno”²⁵. Esta “debe producir su tema”²⁶.

24 *Ibid.*, p. 49.

25 G. Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, París, Rivas poche, Petite bibliothèque, 2006, p. 27.

26 *Ibid.*, p. 27.

Conclusión

El conjunto de nuestra reflexión apunta a las escrituras teatrales contemporáneas y el diseño industrial sobre un mismo lugar, y por este intermedio de la *skené de la traducción* (Sdt). En efecto, por una parte, la noción de interfaz abre el campo semántico y tecnológico de una lectura hipertextual gracias al aporte de la intratraducción propuesta, es decir, una labor de traducción hacia el interior del texto, hacia lo que no se dice lingüísticamente. Por otra parte, la modelización textual que produce este modo de traducción desplaza los desafíos de la escritura teatral al centro de las problemáticas de las interfaces, es decir, al centro del uso, pero anticipadamente de los procesos de creación industrial.

Si consideramos inicialmente la escritura como una profunda semiótica con la ayuda de esquemas actanciales, luego narrativas, y de este modo, si admitimos el valor agregado del uso de vistas sincrónicas, nos parece que hoy el surgimiento de un sujeto, de una subjetivización es facilitada por la noción dispositivo y a estos tres niveles: estético (SdT), tecnológico (interfaz) y económico (apertura del mercado cultural, ingeniería pedagógica). La naturaleza misma de la interfaz tecnológica, capaz de *afforder* el uso, reconfigurar la accesibilidad a los imaginarios textuales por intermedio de la Sdt como *red paragramática*. Por así decirlo, los dispositivos de Agamben, cualquiera que sea su naturaleza, obtendrían un estatus positivo en la medida que el intérprete se transformaría en autor. En otras palabras, la intratraducción abre el campo de la lectura como lugar de interacción, hipertextual, gracias a la modelización y a la vectorización de los imaginarios presentados por la SdT.

El interés de este acercamiento entre la escritura teatral y el diseño interactivo no es por tanto el cambio de soporte que suponen las tecnologías digitales. Se trata especialmente de un cambio de *episteme*, en el que la lógica de la lectura integraría la lógica de la red, de la materia, sobre los fluidos, donde el sentido se construye a partir de una lógica de la sensación deleuziana. El reto mayor es sin duda el surgimiento de imaginarios, arquetipos, abstractos, esquemáticos, que reafirman lo que hace la indiscutible necesidad de la literatura dramática en las sociedades humanas: la relación de sí mismo con el mundo, allí donde el juego solo puede ser serio.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* París: Rivas poche, Petite bibliothèque, 2006.
- Banu, Georges. *Le voyage du comédien*. París: Gallimard, 2012.
- Barthes, Roland. *Œuvres complètes*, III. París: Seuil, 2002.
- Benjamin, Walter. *Œuvres*, I. París: Denoël, 1971.
- Eisenstein, Serguei. *Walt Disney*, trad André Cabaret. Circé poche, 2013.
- Ferré, David. *La skênê de la traduction: le voyage des écritures dramatiques* (Mémoire Master II recherche; dir. Mme Sandrine Le Pors), juin 2014, Univ. Artois, UFR Lettres et arts / Mention arts du spectacle, Études Théâtrales "Arts et Médiations interculturelles". <http://remue.net/atel/>
- Goetz, Benoît. *Théorie des maisons, L'habitation, la surprise*. París: Verdier, 2011.
- Ho, Wayne y Joana McGrenere. "Affordance: Clarifying and evolving a concept". *Proceeding of Graphics Interface 2000*, mayo 2000.
- Debray, Régis. *Éloge des frontières*. París: Gallimard, 2012.
- Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique*. París: Seuil, 1974.
- . *Recherche pour une sémanalyse*. París: Seuil, 1969.
- Ladmiral, Jean- René. *Traduire: théorème pour la traduction*. Tel, París: Gallimard, 1999.
- Massignon, Louis. "L'invention sémantique du symbole dans les cultures sémitiques". En H. Meschonnic, *Pour la poétique*. París: Gallimard, 1970.

- Meschonnic, Henri. *Critique du rythme*. París: Verdier, Poche, 2009.
- . “Mallarmé au-delà du silence”. Prefacio a Mallarmé, *Écrits sur le livre*, Éd. de l’Eclat, 1985.
- . *Politique du rythme, politique du sujet*. París: Verdier, 1995.
- Musso, Pierre, Sophie Coiffier y Jean-François Lucas. *Innover avec et par les imaginaires*. París: Manucius, 2014.
- Norman, Donald. *The design of everyday things*. Doubleday Business, 1990.
- Proust, Marcel. *Sur la lectura*. París: Sillage, 2005.
- Riffaterre, Michel. *La production du texte*. París: Seuil, 1979.
- Thomas, Joël (dir.). *Introduction aux méthodologies de l’imaginaire*. París: Ellipses, 1998.
- Van Dijk, Teun A. *Grammaire et structures narratives dans Sémiotique narrative et textuelle*. Larousse, 1974.
- Vitez, Antoine. *Le Théâtre des idées*. París: Gallimard, Le Messenger, 1991.
- Wittig, Monique. *Le chantier littéraire*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, iXe, 2010.
- Wunenberger, Jean-Jacques. “Imaginaires et artefacts”. En P. Musso, S. Coiffier, J.-F. Lucas (dir.), *Pour Innover, modéliser l’imaginaire*, regards croisés d’industriels et de chercheurs. París: Manucius, 2015.

Anexos

EL TEATRO DE EMPRESA EN CUESTIÓN(ES)

Gilles Laborde

Dirigente del Teatro a la Carta

Teatro a la Carta es líder nacional en Francia del teatro de empresa. Gilles Laborde, ¿podría hablarnos del origen del proyecto y de su desarrollo?

La empresa Teatro a la Carta existe desde 1992. Pionero hace 25 años, somos aún el líder del teatro de empresa y no hemos cesado de agregar nuevas facetas a este original oficio: actores al principio, nos convertimos en autores y escenaristas para responder a la necesidad de escritura sobre medidas, y luego creadores de formaciones con el fin de profundizar el proceso de sensibilización y, últimamente, asesores sobre los *softs skills*, es decir, las competencias comportamentales. Estas habilidades diversificadas tienen en común el uso de las herramientas del teatro y acompañar la evolución de las necesidades de nuestros clientes.

¿Ustedes proponen sainetes *prêt-à-porter*, pero también creaciones sobre medidas? ¿Podría hablarnos del proceso de creación de estas producciones hacia la empresa? ¿Cómo trabaja por encargo?

En efecto, nosotros proponemos sainetes y espectáculos, pero también animaciones y formaciones, así como producciones audiovisuales para organizaciones públicas o empresas privadas. Abordamos todas las temáticas que representan un reto en el mundo laboral de hoy: el rendimiento comercial, el *management*, la gestión de las edades, la diversidad, la prevención de riesgos psicosociales, la innovación, la revolución digital, etc. No tenemos ningún tabú.

Ustedes trabajan con actores profesionales. ¿Cuáles son los obstáculos que han encontrado respecto a la representación simbólica del teatro en nuestra cultura occidental? Es decir, el teatro, como práctica artística, no debe dejarse imponer presiones.

Por principio, respondemos a la solicitud de un cliente que tiene una necesidad. Los actores profesionales que tienen la visión reductora del teatro que evoca evidentemente no pueden trabajar con nosotros. Y luego, ¿no reducimos la “representación simbólica del teatro” a una perspectiva romántica que desearía que el artista sea siempre maldito y en rebeldía contra el orden establecido? No era el caso de Sófocles, Shakespeare, Racine o Ionesco...

En otros términos, ¿el hecho de instrumentalizar el teatro para objetivos no artísticos reduce la cualidad estética de las obras?

No lo creo. El teatro no es más instrumentalizado cuando responde a la demanda de un banco o de una sociedad de explotación petrolera, que cuando obedece a los modos estéticos o conformistas tecnocráticos. Muy al contrario, los financiamientos privados que son los nuestros (TAC no reciben ninguna subvención) son una muestra de libertad e independencia. Nuestro único deber es la eficacia.

¿Podría darnos un ejemplo concreto del poder de transformación de su intervención en una empresa?

Los ejemplos son múltiples; Teatro a la Carta interviene cada año para miles de clientes, en Francia y en el mundo. Contribuimos a promover la diversidad en las organizaciones, a facilitar la integración de los trabajadores discapacitados, para hacer evolucionar el management en un sentido más colaborativo, para beneficiar la igualdad profesional entre los hombres y las mujeres... En fin, somos un formidable motor para conducir el cambio, eliminar los tabúes, suscitando un “efecto espejo”, liberando la palabra, principalmente. Concretamente, esto se traduce a menudo por el levantamiento de los bloqueos en la comunicación o aún por conscientización mutua de las necesidades de otros.

¿Cuáles son sus objetivos de desarrollo en el campo del teatro aplicado en los próximos años?

Debemos estar siempre en los puestos avanzados de la innovación y estar atentos a las evoluciones reglamentarias y los avatares de la coyuntura, que crean nuevas necesidades. Por tanto, nos hace falta permanentemente renovar nuestra inspiración y recurrir a nuevos talentos, que logremos adquirir competencias sobre nuestro oficio, que es tan particular. Así, estaremos en capacidad de hacer aprovechar cada vez más organización de efectos liberadores del teatro.

EL TEATRO DE MARIONETAS EN TERAPIA

Marie-Christine Debien

Psicoanalista

Ejerzo como psicoanalista en Nantes, Francia, y soy presidenta de la asociación Marionnette et Thérapie (Marionetas y Terapia) desde 2009. Esta asociación, fundada en 1978, tiene por objetivo promover el uso de la marioneta en la educación y la terapia. Su actividad es triple: organiza formaciones, un coloquio bienal en el marco del Festival Mundial de Teatro de Marionetas de Charleville-Mézières, igualmente edita publicaciones de los cuales las actas de estos coloquios en la Collection Marionnette et Thérapie (Colección Marioneta y Terapia) y un boletín semestral. Estos miembros son personal sanitario, educadores, marionetistas y psicoanalistas interesados por el uso del teatro de marionetas en terapia y en la educación y que lo practican, a menudo, con personas en dificultad psíquica o con situaciones difíciles (desplazamiento, exilio, etc.)¹. Descubrí el papel de mediación del teatro de marionetas en el marco de mi trabajo de psicóloga, con adultos que padecen trastornos del desarrollo y de la personalidad, sobre la vertiente de la psicosis o del autismo (por un gran número) o una discapacidad mental con una deficiencia intelectual. Para la mayoría, los trastornos fueron apareciendo de forma precoz en la infancia y habían afectado los procesos lingüísticos y de simbolización, la estructuración de la identidad y el modo de relación con el otro. En el camino, un paciente me puso en la ruta del uso de la marioneta como mediación. Este hombre, un poco discapacitado, había solicitado ser recibido en una entrevista individual, pues sufría de nerviosismo y tartamudez. Venía regularmente

1 Puede consultarse en <http://marionnettetherapie.free.fr/>

a sus citas y, aunque impedido en su elocución, hablaba mucho. Describía con detalles lo que había hecho en el día, lo que su jefe le había dicho sobre su trabajo, pero no hablaba de lo que sentía o pensaba. Usaba las palabras en un registro informativo y objetivo en el cual la subjetividad no aparecía. En el momento en el que me pregunté cómo este lugar de escucha podía ayudarlo en sus dificultades, él me preguntó si podía ayudarlo a realizar un espectáculo de marionetas. Tenía problemas, me explicaba, para “hablar así”, mostrando la mano cara a cara en nuestras entrevistas. Pero cuando estaba detrás de un teatrillo (se levantaba para dibujarlo con las manos) estaba más cómodo. Me contaba que lo había experimentado cuando era niño, durante una estancia en el Foyer de l'enfance, por la hospitalización de su madre: escondido detrás del teatrillo con los títeres en mano, descubrió que podía hablar sin tartamudear. Era la primera vez que hablaba de forma personal. Su solicitud encontró respuesta en mis cuestionamientos respecto a las mediaciones que pueden ayudar a ciertos pacientes a decir, a dar forma y en un relato lo que los podía hacer sufrir.

Del psicodrama con las marionetas

Apoyándome en lo que conocía sobre el psicodrama como dispositivo terapéutico, utilizando el juego teatral de rol en el niño para la constitución de su espacio psíquico y en la modificación de su relación con la realidad, imaginé un dispositivo de grupo terapéutico utilizando el juego de marionetas sobre el modelo del psicodrama. Detrás de la telón-teatrillo y por medio de marionetas, estos pacientes adultos pusieron en escena y en palabras (a menudo por la primera vez) los discursos de otros sobre ellos: el de los médicos sobre el origen de su discapacidad, el (protector) de sus padres a nombre de su discapacidad, el de los educadores (juzgando o animando). Las escenas actuadas por unos encontraban eco en los otros, y las conversaciones se entablaban entre ellos, después del tiempo de juego, que les permitían tomar una distancia en relación con las palabras de los otros sobre ellos y a la imagen que transmitían. Más tarde, cuando comencé a interesarme por la historia de la marioneta en Europa, descubrí su papel de subversión del orden establecido (y del discurso oficial) desde el tiempo de la monarquía con los espectáculos realizados en los mercados o los atrios de las iglesias, hasta la época contemporánea que vio renacer esta tradición con los

programas televisión *Les guignols de l'info*². A pesar de su interés respecto al alzamiento de ciertas inhibiciones y el uso de la palabra, me pareció que este dispositivo terapéutico que utiliza el juego de marionetas tenía sus límites. Centrado en el uso de las palabras vía los escenarios y los tiempos de intercambio, era difícilmente practicable con los participantes con un lenguaje poco desarrollado o que dedicaban poco al hecho de hablar. Por otra parte, algunas preguntas profundas sobre la identidad no eran nunca abordadas, mientras estas desarrollaban masivamente síntomas en las personas cuya edad y sexuación (el hecho de sentirse hombre o mujer) no parecían haber marcado la construcción identitaria.

Una marioneta fabricada “a su imagen” como “pretexto”

En este momento de cuestionamiento (hacia 1980), conocí el trabajo de Colette Duflot que había publicado algunos artículos. Su libro *Des marionnettes pour le dire, entre jeu et thérapie* (1992) sigue siendo una obra de referencia sobre el uso de la marioneta en terapia (fue reeditado en 2011 en la colección *Marionnette et Thérapie*). En esta obra, la autora presenta un dispositivo terapéutico practicado en psiquiatría para adultos en el cual la fabricación, por cada participante, de una marioneta “a su imagen” constituía una previa presentación y puesta en juego, de un escenario colectivo en el cual la identidad de cada personaje-marioneta podía aparecer y ser enunciado por su autor. Para ciertos pacientes, “sin deseo y encerrados en sí mismos”, la marioneta fabricada constituía como un “pretexto”, una primera presentación de cuestiones íntimas hasta aquí indecibles pues no eran representadas psíquicamente. Describiré brevemente *este dispositivo terapéutico con mediación de marionetas* que pratiqué durante alrededor de 20 años:

Está centrado sobre la cuestión de identidad y de la entrada en juego de las identificaciones vía la marioneta fabricada, luego animada, por su autor.

Esto se desarrolla en cuatro momentos:

- Fabricación de una marioneta “a su imagen” por cada participante.

2 *Les guignols de l'info* es una emisión informativa transmitida en Francia satírica elaborada con marionetas que representan personajes de la vida pública francesa. Fue creada en 1988 por Canal Plus.

- Presentación del personaje fabricado al grupo (identificación de la marioneta) y puesta en marcha de esta marioneta en un espacio escénico (el despertar de la marioneta), por cada autor (sin palabras o muy pocas).
- Puesta en forma de un escenario inventado colectivamente a partir de encuentros (imaginados por los participantes) entre los diferentes personajes.
- Juego de secuencias de escenario (a medida de su puesta en forma) en un espacio escénico que delimita lo real de lo imaginario. Cada momento del juego es precedido, y seguido, de momento de intervención (como en el dispositivo del psicodrama).

La gestión de un taller terapéutico con mediación de marionetas se apoya en las convenciones teatrales del teatro de marionetas, aunque su intención no sea crear marionetas expuestas, ni un espectáculo representable, como una obra plástica o teatral. Las propuestas de fabricación de marionetas, de invención de escenario, reflejan el método de asociación libre enunciado como una regla en la cura analítica: “Di lo que te viene a la cabeza”. Este método de trabajo permite el surgimiento de asociaciones, mediante el acceso a las representaciones inconscientes. La proposición de “hacer una marioneta a su imagen”, luego presentar el personaje que ha surgido de manos de su autor, el momento de intervención centrados en lo que le viene a la cabeza (fabricando, jugando), lo que se vio diciendo (mientras que había previsto otra cosa) vía su marioneta. Todas estas proposiciones llevaban a un lugar (de proyección, de identificación) entre la marioneta y su creador, las diferentes etapas del taller que activan ciertos procesos psíquicos, conscientes e inconscientes. En un taller de marionetas con objetivos terapéuticos, *los procesos mentales activados* (puesta en forma de imágenes de sí y de otros, de la marioneta y en el escenario —puesta en juego de las identificaciones, despliegue del imaginario en una declaración, un escenario—) son para ser acompañados *en un marco terapéutico* que vela por delimitar la realidad de la ficción, por diferenciar el creador de sus creaturas, el autor de sus productos (plásticos, lingüísticos), mientras le permite elaborar psíquicamente lo que le interesa en lo que pone por tanto en forma y en palabras. El trabajo de elaboración mental se hace a través de la marioneta-personaje. No se trata de una cura en sentido estricto (según el dispositivo de la cura analítica a través de la palabra, por ejemplo), incluso si la intención es terapéutica en el sentido que se trata de apoyar una

subjetivación y de respaldar una construcción del Yo, frágil o en dificultad. Así como lo señalaba el psicoanalista Octave Mannoni en *Le théâtre du point de vue de l'imaginaire*: “Para adultos habitualmente nerviosos, se supone que no sea verdad, que sepamos que no es verdad, para que las imágenes del inconsciente sean realmente libres”.

Además, agregaría: para que estas imágenes del inconsciente puedan dar lugar a la creación sin mucha invasión imaginaria (como es el riesgo en ciertas formas de psicosis), su despliegue debe efectuarse en un cuadro terapéutico que viene a “delimitar lo imaginario”, permitiendo continuar en el registro del juego, en el “no es de verdad”.

Rol psíquico del teatro. La metáfora teatral en el psicoanálisis

El teatro de marionetas y la otra escena del inconsciente era el tema del Decimoquinto Coloquio de Marionetas y Terapia el 19 de septiembre de 2015 en Charleville- Mézières. Esta expresión “a otra escena” para designar el inconsciente es empleada por Freud en uno de sus principales escritos, *La interpretación de los sueños*. Freud sitúa allí el inconsciente como una instancia mental activa en cada ser humano de forma oculta, poco accesible a la parte consciente y que transita sobre “otro escenario” además de la vida consciente. El neurólogo Fechner afirma que Freud toma la expresión “la otra escena”, que le permite designar el inconsciente como un lugar psíquico donde “la escena del sueño se mueve”. Hacia 1905, en un texto titulado *Personajes psicopáticos en el escenario*, Freud aborda el rol psíquico del teatro (principalmente la tragedia) por el espectador. Freud remarca cuán importante es que “la forma artística” revele y, al mismo tiempo, oculte “la naturaleza de las impulsiones de los personajes” para que el espectador se identifique con los actores, con sus tribulaciones y transgresiones, pero que se identifica de forma inconsciente, sin saberlo mucho, para que el levantamiento del rechazo no se vuelva insoportable la visión de ciertas escenas, o muy evidente su relación con la problemática anhelada del espectador.

Aparte de este texto (escrito después de una representación teatral que le molestó), Freud escribió poco sobre el teatro. Sin embargo, en su obra, como lo señala Octave Mannoni, “podemos decir que muy a menudo la vida psíquica entera es comparada con un teatro con su escenario, sus bastidores y sus personajes”. Y el vocabulario de la cura analítica es prueba de esto,

usando la metáfora teatral: repetición (en el síntoma, la transferencia), representaciones, escena primaria. ¿Qué hay de los posibles puntos de articulación entre teatro de marionetas y esta “otra escena” del inconsciente? El teatro de marionetas o de objeto, como el teatro de actores, se desarrolla sobre un escenario, en un espacio escénico que permite el despliegue de un argumento —drama o comedia— y la sitúa en el registro del imaginario. Como en el teatro clásico, la regla de las tres unidades la precede: unidad de tiempo, de lugar y de acción. La apertura del telón y los tres golpes anuncian el comienzo del espectáculo, la entrada en “zona de juego” como lo decía D. Winnicott, la zona de “no es de verdad”, como dicen los niños. El tiempo del juego teatral se abre en un lugar delimitado cuya configuración y la distribución contribuyen a “embarcar” al espectador hacia una “otra escena” además de aquella de la vida real. El fin de la actuación, el saludo al público, la caída del telón, señalan el fin de este espacio/tiempo. La especificidad del teatro de marionetas es que el actor-marionetistas actúe, y hable, por intermedio, por la mediación de una marioneta distinta de él, materialmente. Pero para darle vida y voz, el marionetista debe conservar una relación hecha con su marioneta, a la vez, de intimidad y de distancia. Lo que hace del teatro de marionetas un arte del distanciamiento por excelencia.

Por todas estas razones, ciertas prácticas del teatro de marionetas y de actores, como asistir a espectáculos de calidad, pueden contribuir a respaldar la construcción de una subjetividad y apoyar la elaboración psíquica de personas en dificultades, mentales o de vida.

POR Y PARA EL TEATRO

*Pequeña obra de 20 minutos para un conferencista
durante una jornada de estudios*

Matthieu Pouget

Actor y director

Esta escena se desarrolla en la sala RE411 de la Maison de la Recherche de la Universidad Jean Jaurès, el 31 de marzo de 2015 a las 13:45, durante la jornada de estudios sobre Teatro aplicado: desafíos epistemológicos. El conferencista saca su teléfono u otro objeto que pueda servir como cronómetro. Se sube las mangas y bebe un poco de agua.

Todos los textos en negrilla en esta obra deberán ser pronunciados en un tono técnico y descriptivo, sin ninguna interpretación.

El conferencista: *(comienza de forma relajada)*. Preparando esta intervención me he preguntado cuál es el papel que iba a interpretar. Cuando me preguntan: “¿Cuál es tu profesión?”, “¿cuál es tu trabajo?”, o incluso, “¿qué es lo que tú haces, papá?”, he respondido durante mucho tiempo: *(un poco avergonzado)*, “bueno, es un poco complicado... Soy actor, director, también investigó, soy instructor”. Con el tiempo, llegué a esta respuesta: “Yo soy un hombre de teatro”. *(Pausa)* O, más humildemente, “hago teatro”. Y esta respuesta parece ser tan satisfactoria para los otros como para mí. Hoy, yo seré entonces el tipo que hace teatro. Es esto que creo definitivamente haber hecho estos últimos años. Que sea en España o Francia, hemos hecho teatro. *(Insistente)* Hemos hecho tanto teatro que lo hemos fabricado. *(Tono más calmado)* Que sea Calle Calvario en Madrid o Place Arzac en Toulouse, hemos construido lugares: primero la Espada de Madera, luego el teatro que se convertirá más tarde en el Teatro Pont

Neuf³. (*Aparte*). Es increíble lo que uno puede llegar a hacer por y para el teatro. (*Pausa*) Naturalmente también me planteé la pregunta sobre la forma de esta presentación. Entonces, les propongo un recorrido teatral en cinco actos. (*Aparte*). El otro día me encontré con esta obra. (*Saca su libro, la obra, la mira y comienza la lectura: Por y para el teatro*).

Acto 1: Teatro y ciencia

Este acto es aquel que marca la apertura de la obra y el comienzo del trabajo de experimentación y de aplicación del teatro. En este acto encontraremos personajes más o menos conocidos. (*Pausa*).

Escena 1: HDR teatralizado

En la primera escena, el personaje principal es quien se arrojó finalmente en la aventura: (*Pausa*). Monique Martínez. (*Él espera la reacción del público*). La escena se desarrolla en la Universidad del Mirail. (*Apartado, justificándose*). Bien, sí, dije “Mirail” porque en ese entonces era el nombre. Debería quizás decir fogata Universidad del Mirail... (*Pausa. Risas del público*). Bueno, poco importa. (*Tono solemne*). Estamos en el último siglo, en 1999, y Monique Martínez (*apuntando hacia Monique con la mano*) pasa su HDR. (*Pausa*). El objetivo de esta escena es mostrar el trabajo de Monique y su teoría de las didascalias. Esta escena puede proponer, por qué no, una nueva forma de hacer HDR. Ustedes me dirán: es fácil porque se habla de teatro. (*Pausa. Reflexiona, resignado*). Sí, es cierto, (*sonriendo y lleno de emoción*) pero qué mejor forma para explicar la teoría de didascalia que actuándola (*tono despreciativo*) más que simplemente exponiéndola.

(*Tono técnico*). El propósito científico es reforzado en la escena con la elección del vestuario y con una estética en blanco y negro. El blanco será para la didascalia⁴ y el negro para los demás personajes. (*Pausa*).

3 Ambos teatros no existen hoy en día.

4 M. Martinez Thomas (éd.), “Le didascale acteur principal de la pièce de José Sanchis Sinisterra *Los figurantes*”, en *Jouer les didascalies*, Toulouse, PUM, 1999, pp. 107-123.

A lo largo de esta primera escena, un diálogo se entabla entre Monique Martínez y la didascalia que, este, dirigirá a los demás actores. Una clase de deterioramiento... (*Pausa*).

Escena 2: don Quijote teatralizado

La segunda escena se desarrolla aún en el Mirail y estamos en 2005. Allí, llega un nuevo personaje bien conocido de esta universidad: Michel Moner⁵. (*Aceleración ritmo*). Aquí todo se desarrolla como en la primera escena. El objetivo es venir a mostrar el propósito científico.

(*Pausa*). En escena, (*pausa*) otros tres personajes (*dicho a la española*), don Quijote (*dicho a la española*), Sancho y el marionetista. Para reforzar el propósito del investigador, el de la marionetización de don Quijote, el conferencista se convertirá, a semejanza del narrador con su personaje, en manipulador de los actores que están a su servicio. El teatro, aquí, muestra y refuerza el propósito. (*Pausa*).

Escena 3: Seminario del cerebro y teatro

La tercera escena se desarrolla de 2012 a 2015, y el teatro se codea con las ciencias conocidas como “duras”. (*Redoble de tambor*). Dúo de personajes esta vez (*pausa*) los dos hermanos Péran: Bruno y Patrice. (*Pausa, reacción atenta del público*). Para esta escena, la idea será la del cruce del teatro y de la neurología en la manifestación “La Semana del Cerebro”. Esta escena deberá hacer surgir una forma híbrida, a medio camino entre la representación y conferencia inaugural (*buscando sus palabras*) una suerte de esbozo de conferencia teatralizada. (*Retomando un tono normal y descriptivo*) En esta escena, existen dos posibilidades: sea el teatro viene a mostrar el propósito como una viñeta 3D que haga eco al Power Point del conferencista; sea un proceso de escritura común con miras a la creación de un objeto específico. En esta segunda propuesta, los conferencistas pueden, por ejemplo, ser personajes de su propia conferencia y tener un rol, su rol (el médico, el ortofonista, el neurólogo, el investigador, etc.). La frontera entre conferencia y espectáculo puede ser aún más delgada

5 M. Moner, “El pelele apaleado: la problemática del fracaso en el Quijote”, en Augustin Redondo (dir.), *Releyendo el Quijote, cuatrocientos años después*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2005, pp. 147-158.

cuando el lugar escogido para la conferencia es un teatro, con su juego de luces, su vestuario, su maquillaje y evidentemente su universo sonoro. Las aperturas y los cierres de la escena serán determinantes: si el teatro abre y cierra, la forma será percibida como teatral; si es la conferencia, entonces, será a la inversa.

Escena 4: Mi tesis en 180 segundos: teatro y ciencias en tres minutos

Estamos aquí sobre una forma corta. Esta cuarta escena se desarrolla durante estos días y un año después en la Universidad de Toulouse. En el escenario, unos 30 doctorandos. El teatro debe servir para adaptar la misma forma de presentación científica para el gran público. Dos fases deben ser mostradas: la de la escritura del texto y (*pausa*) la de la puesta en marcha y en escena. Aquí forma del escrito y forma de la presentación son esenciales para la escena. (*Pausa*).

(*Mientras se justifica*). Este acto está todavía en proceso de escritura, en principio no está terminado, ya que deberíamos agregar la idea del Comedy-club científico para el próximo año.

(*Pausa. Bebe agua, mira su cronómetro*).

Acto 2: Teatro y turismo

(*Bastante rápido*). Este acto estará compuesto de una escena única. Se desarrolla en 2014 en las calles de Toulouse. El personaje principal es el guía conferencista. El objetivo de este acto es cruzar el teatro y la visita guiada. (*Reduciendo el ritmo*). El primer movimiento solo es la confrontación con el actor: se convierte en comentarista, contrapunto, lector de historia. Él está a la sombra del conferencista. Pero la escena avanza (*pausa*) y conferencista y actor, en el segundo movimiento, se transforman en autores de una misma obra, dramaturgos. (*Pausa*). Entonces aparecen en escena dos nuevos personajes (*pausa*) “la guía” y “el barbero”. (*Aceleración del ritmo*). Entonces conferencista y actor continúan escribiendo el texto para dejar una huella y poder, en el futuro, lo retoma, lo transforma o lo trasmite a un otro equipo. (*Pausa ritmo normal*). Este texto que escriben, diálogo de dos personajes, retrata toda la visita. Ahí encontramos, bajo la forma de didascalías, todas las informaciones técnicas (los desplazamientos, los lugares, los horarios y las interacciones entre personajes y el público, etc.). El tercer movimiento de este acto es la experiencia

adquirida, el de la reflexión alrededor de la formación de guías conferencistas. Entra en escena Anne-Claire Yemsi-Paillissé y el teatro aparece, durante este movimiento, como una verdadera herramienta de formación de futuros guías conferencistas: como actores, como dramaturgos, incluso como directores, el teatro puede acompañar todo el proceso de creación de una visita guiada.

(Mira la hora y bebe).

Acto 3: Teatro y pedagogía

(Tono preciso y milimetrado). Este acto está dividido en siete escenas de cuatro horas cada una. Tendremos aquí varios personajes: los docentes y los estudiantes de una escuela primaria. El teatro debe aquí responder a las necesidades y a las expectativas pedagógicas de cada nivel. La idea de presentación o de representación no es primordial. En este acto, el teatro solo es una herramienta. *(Observando el público tono de historia para niños).*

Escena 1: CM 1 (cuarto de primaria) y CM2 (quinto de primaria)

Después de un tiempo de observación, la escena aporta a los estudiantes nuevas formas para decir las palabras, las frases, los textos. Pronunciación, ritmo, prosodia, respiración, pausa, son muy importantes en esta escena. *(Pausa).* Así, los personajes-estudiantes vacilan entre el tono robótico y narrativo, de la lectura monótona, por los términos para decir y descubren que, para leer, hay que divertirse a decir los diversos sentidos de las palabras. *(Pausa).*

(Retomando). Al principio de esta escena, los estudiantes deberán tener un tono agresivo *(apartado y explicativo)*, tono real que utilizan en su vida cotidiana, *(retorno al tono normal)* y transformarlo hacia el fin, gracias al teatro. Incluso, es contemplado, en esta escena, tejer vínculos entre estrategia oratoria y estructura gramatical. El teatro se convierte, al final de la escena, en una nueva herramienta para la clase tanto por el personaje-estudiante como para el personaje-docente.

Escenas 2, 3 y 4: Teatro GS MS y CP

Estas tres escenas serán por turnos escenas esenciales corporales, o simplemente vocales. Luego este será *(pausa)* el tránsito de la disposición del cuerpo *(ocupación del espacio, control de la transformación corporal)* a

la preparación de la voz para una primera aproximación a la teatralidad. *(Pausa)*. Varias disposiciones del espacio son contempladas para estas escenas: frontal, bifrontral, circular, espacio único compartido entre actores y espectadores. Este escenario permitirá no solamente trabajar sobre las nociones de los personajes, del actor, del espectador, sino también abordar la noción de recepción y evocar la idea del espacio en el teatro. *(Pausa)*.

Escena 5: Teatro en quinto de primaria

(Tono acelerado y misterioso). Todo está hecho en esta escena como si los personajes prepararan, en realidad, una obra de teatro. Deben vivir todo el proceso creativo: trabajo del texto en la mesa y en clase, luego el trabajo escénico con el trabajo del personaje *(cuerpo y voz)* e in fine la puesta en escena, los ensayos y la representación. *(Sonriendo)*. Sin lugar a dudas, esta escena es la excepción que confirma la regla promulgada en la apertura del acto. *(Pausa)*. Las próximas escenas 6 y 7 de este acto están aún en proceso de escritura y vendrán perfectamente como un acto todavía incompleto.

(Pausa. Bebe y mira su cronómetro).

Acto 4: Teatro y formación

(Tono profesoral). El teatro no es el objetivo de este acto, debe más ser el medio, un terreno de juego.

Escena 1: Teatro y futuros docentes investigadores

La primera escena dura desde hace cinco años. Estamos aquí en presencia de un gran número de personajes: todos doctorantes y futuros doctores. *(Tono didáctico)*. Una atención particular será puesta a la extraña similitud entre oficio del actor y del docente. Esta escena permite confrontar el docente al concepto de personaje, de rol, de juego. *(Tono explicativo)*. El punto de inicio de la escena deberá ser el trabajo de la voz, herramienta indispensable del docente: respiración, formación de la voz, potencia vocal, articulación, musicalidad, entonación etc.; luego el cuerpo: trabajo gestual, actitudes, miradas. Esta escena se divide en dos momentos. El primero, “el cuerpo y el espacio”, vienen a confrontar los personajes a los diferentes espacios de la enseñanza y a las modificaciones necesarias en cada uno de estos. Será necesario añadir accesorios: mesas y sillas para crea espacios en

U, en colectivo, cuadrado, en círculo; así como un tablero blanco para poder observar y anotar las modificaciones que cada espacio y cada nuevo accesorio puede generar entre el emisor y receptor. (*Tono elocuente*). El segundo movimiento, “práctica teatral para la didáctica”, se centrará esencialmente en la elocuencia, en la oratoria. El objetivo de esta escena es la observación y el control del componente paraverbal del discurso, la observación de los vínculos entre paraverbal y no verbal, todo esto al servicio del buen decir. (*Tono descriptivo*). Esta escena permite también abordar, con los futuros docentes, los conceptos de recepción, puesta en escena, roles y teatralidad.

Escena 2: Teatro y empresa

(*Tono técnico y liberal*). La segunda escena de este acto se desarrolla en las empresas. Aquí, los personajes son obreros, operadores o colaboradores. (*Mientras levanta los brazos*). Tres palabras son lanzadas al aire al principio de la escena: toma de palabra, creatividad y colaboración. (*Atrapando la mano*). El teatro se adapta y propone un recorrido hecho de juegos de roles, de improvisaciones, de juegos de escritura para adherirse a las especificaciones técnicas. El acento será también puesto, como en la escena precedente, sobre las técnicas del actor (voz, comodidad corporal, escucha, trabajo de estados y de personificación, gestión del espacio, trabajo de la mirada, etc.). El teatro se convierte aquí en una herramienta de formación profesional. (Pausa). En el segundo movimiento de esta escena pasamos de la idea de formación a la de transformación. El teatro será allí para permitir el acompañamiento de nuevos personajes, los directivos y los dirigentes, en la transformación de sus oficios.

(Pausa, tose, bebe un poco y mira su cronómetro).

Acto 5: Teatro y lenguas

(*Tono nostálgico*). Este acto es una aventura para él solamente (pausa) y se desarrolla en una única escena de 27 años. (*Instante*). El espacio escénico deberá ser separado en dos. (*Dudando, buscando*). Los personajes... los personajes, ya no logramos completarlos... son muy numerosos. Encontramos en el primer espacio y al principio de esta escena tres personajes: Félix Martín, Monique Martínez y Antonio Fernandez Pérez⁶.

⁶ Los tres son fundadores de la compañía Les Anachroniques.

Incluso si la idea de aprendizaje de lenguas no es el origen de este acto, sin embargo, es subyacente. (*Explicativo*). En efecto, el objetivo primario de este acto es proponer una práctica teatral que viene a contrabalancear una enseñanza teórica. El objetivo lingüístico no es mencionado en ninguna parte, pero por su naturaleza, con un buen número de personajes hispanohablantes, el acto ofrece una forma diferente de aprender la lengua. Los personajes vienen además para practicar el español. A lo largo del acto, la idea de herramienta de aprendizaje deberá formarse. (*Acelerando*). Primero UE teórica, luego UE⁷ de práctica teatral en español con o sin representación, y finalmente (*pausa*) UE de aprendizaje de la lengua por el teatro sin ningún objetivo de representación. (*Calmadamente*). El acto cierra con “Lengua en escena”: la obra teatral y su proceso, como el objeto fílmico resultado de la representación, se convierte en el soporte y el pretexto de la construcción de un recorrido de aprendizaje semi guiado del español en la web. (*Pausa*).

Pero, (*pausa*) en paralelo, en otro espacio del escenario, el teatro se transforma en un laboratorio de experimentación y de formación para nuevos personajes. (*Acelerando*). Los traductores aparecen entonces, subtituladores e intérpretes en lengua de signos. (*Aceleración del ritmo*). Los textos, seleccionados por los comités de escritura, son confiados a los traductores o estudiantes de traducción con miras a su publicación en versión bilingüe. Estas traducciones son leídas, como abrebocas y dramatizadas por los actores de los talleres para ponerlos a pruebas. Paralelamente, otro trabajo de adaptación de textos es propuesto por los estudiantes de subtitulación con el fin de volver el espectáculo accesible al público no hispanohablante. (*Pausa ritmo más tranquilo*). Los intérpretes en lengua de señas intervienen durante el proceso de creación de esta escena. (*Pausa*). En esta segunda parte de la escena del acto 5, el teatro se convierte en el soporte de formación por la acción.

Y este es el final de la obra.

(*Cierra su libro y mirar a su auditorio, mira su cronómetro, bebe poco y luego reabre el libro, levantando la mano, si hay necesidad, para explicar lo que está terminado*).

Pero al final encontramos notas del autor.

7 UE quiere decir unidad de enseñanza.

Notas a los actores y al director

A lo largo de esta obra, un personaje multiforme aparece; aunque irrepresentable, es el héroe de esta historia: (*pausa teatral*) el teatro. Se empeña a ponerse en escena al servicio de otros personajes, pero sigue siendo difícilmente definible.

(*Pausa*).

Antes de ocuparse de su caracterización con miras a una representación, es necesario agregar algunas indicaciones de juego. Este personaje se desplaza en escena por razones diversas (*tono argumentativo*):

- Su desplazamiento en escena da cuenta de la necesidad y de la investigación de espacios de encuentros y de experimentación, de nuevos públicos, de nuevas formas artísticas.
- Podría también desplazarse por razones económicas. La multiplicación y estructuras culturales combinadas con una disminución de subvenciones públicas invita al teatro a desplazarse para poder existir (búsqueda de patrocinio, nuevos espacios financieros, nuevos proyectos respaldados por convocatorias, etc.).
- Su presencia demuestra también una necesidad compartida: la de los personajes que exigen al teatro responder a sus expectativas (adaptar las formas de representaciones preexistentes, formar a los individuos, cambiar las miradas sobre las prácticas, crear herramientas pedagógicas, acompañar el cambio, devolverle el sentido o simplemente hacer un espectáculo); y el del teatro que necesita de estos encuentros para cuestionar su propia realidad: ¿cuál es su lugar hoy, cuál es el sentido del arte teatral y cuál transmisión para mañana?

(Gentil y descomplicado). Para la caracterización del personaje “teatro”, la elección es dejada a la buena voluntad del director. Sea un tratamiento estético contemporáneo como en Augusto Boal y su *Teatro del oprimido*⁸, sea un tratamiento más clásico como en Molière, quien ya había agotado

8 A. Boal, *Théâtre de l'opprimé*, París, La Découverte, colección Poche Essais, 1997.

el teatro y sus técnicas para responder a la crítica con su obra en un acto *La crítica de la escuela de mujeres*⁹, o como Diderot quien, utilizando la forma teatral, nos entregó su *La paradoja del comediante*¹⁰.

Es texto no es más que un material de trabajo, las escenas pueden ser interpretadas en orden o desorden. Estas pueden ser reorganizadas siguiendo el orden cronológico o el orden de duración de las escenas, de los más cortos a los más largos o viceversa. Es más aconsejable seguir el orden propuesto por temáticas (teatro y ciencia, teatro y turismo, teatro y pedagogía, teatro y formación, teatro y lenguas).

Podemos también contemplar la organización según otra división, en dos grandes partes. En la primera serían reagrupadas todas las escenas en las que el teatro no es más que una herramienta al servicio de otros personajes; y en la otra, las escenas que hacen teatro, aquellas en las que el objetivo de representación es necesario.

Pero si prestamos atención, en este texto, más que el teatro, son las técnicas teatrales que son puestas al servicio de otros personajes: las técnicas de escritura, las técnicas de interpretación, las técnicas corporales, las técnicas vocales, las técnicas de puesta en escena, las técnicas de dirección de actores. Esto puede ser también una pista para la organización de la representación.

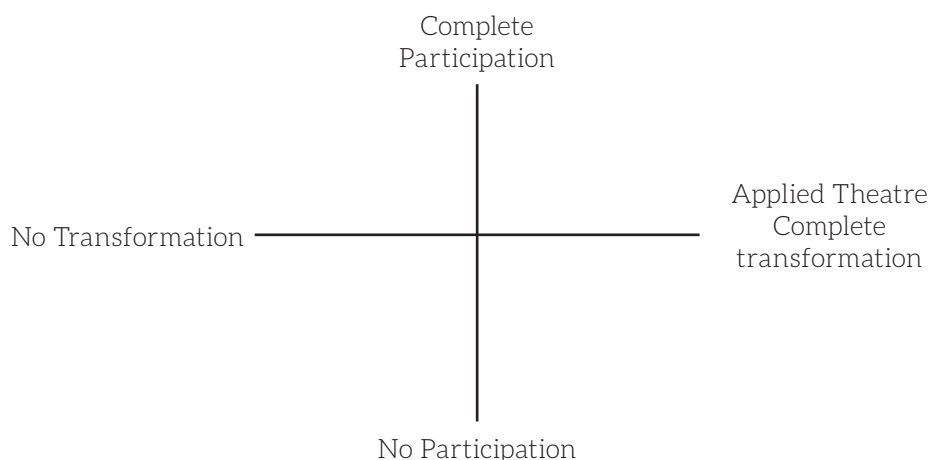
La distribución en el espacio podría seguir el esquema propuesto por Judith Ackroyd en su artículo “Applied theatre: problems and possibilities”¹¹ (*el conferencista se levanta y hace el esquema en el tablero*).

Esta proposición permite, en efecto, espacializar las escenas según dos criterios: por un lado, la voluntad de transformación (individuos, usos, formas) y, por otro, la idea de participación de la audiencia, que se tratará de actores o de espectadores.

9 Molière, *L'école des femmes/La critique de l'école de femmes*, París, GF Flammarion, 2011.

10 D. Diderot, *Le paradoxe du comédien*, París, GF Flammarion, 2000.

11 J. Ackroyd, “Applied Theatre: Problems and possibilities”, en *Applied Theatre Research/IDEA Journal*, n.º 1, 2000.



Podríamos también hacer la elección de una organización espacial totalmente diferente. Actuar en teatros las escenas dedicadas a este lugar e interpretar en otros lugares las escenas no convencionales. Lo que permitiría además hacer de esta obra un espectáculo itinerante que cuestionaría el papel que desempeña el espacio en este tipo de práctica.

(El conferencista se da la vuelta y finaliza su discurso. Cierra el libro. Tono de conclusión).

Leyendo todo esto, ya no sé muy bien al final si hago teatro. En todo caso, me empeño en esto. Lo que es seguro es que, a lo largo de estos años, nos hemos empeñado haciéndolo. Lo hemos girado y desviado, lo hemos practicado y fabricado. Hemos aplicado el teatro en nuevos espacios, para adaptarlo, para alimentado. Quizás incluso nosotros hemos hecho teatro aplicado. Yo me aplico teatro todos los días y hago buen uso de esto. Todo esto para el teatro y por el teatro.

Muchas gracias

(La obra se termina por un juego de preguntas-respuestas entre el conferencista y el resto del grupo)

Negro.



UNIVERSIDAD DISTRITAL
FRANCISCO JOSÉ DE CALDAS



Facultad
de Artes-ASAB

Colección



Doctoral

En un país -Francia- donde el campo del teatro está estructurado culturalmente durante décadas, el Teatro Aplicado es una noción que a menudo aparece como ancillar, frente a un arte institucionalizado, incluso mitificado. Por un lado, estaría el Teatro, puro, noble, auténtico y por otro, estarían sus avatares: el teatro de empresa, el teatro para el desarrollo personal, el teatro para patologías, etc. Si tienen la misma fuente, su consanguinidad no deja de asustar. ¿Cómo pueden unos artistas que crean alejados de cualquier coacción exterior pertenecer a la misma familia del teatro que unos actores o directores que “obedecen” a un encargo, en un contexto específico, con un público muchas veces participantes de talleres... y que son por tanto prisioneros, en cierto modo, de un arte instrumentalizado? A este problema ético, este libro intenta responder, a través de ejemplos concretos, para una mayor comprensión intercultural Francia / Colombia.

ISBN: 978-958-787-294-1



9 789587 872941