

TOMO
2

TEATRALIDADES DE(S)COLONIALES:
ENTRE LA FORMACIÓN, LA CREACIÓN Y
LA POLÍTICA EN LAS CALLES DE ABYA YALA

EXPERIENCIAS

MARÍA FERNANDA SARMIENTO BONILLA

 **POLI**
POLITÉCNICO
GRANCOLOMBIANO
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA

TOMO
2

TEATRALIDADES DE(S)COLONIALES:
ENTRE LA FORMACIÓN, LA CREACIÓN Y
LA POLÍTICA EN LAS CALLES DE ABYA YALA

EXPERIENCIAS

MARÍA FERNANDA SARMIENTO BONILLA

 **POLI**
POLITÉCNICO
GRANCOLOMBIANO
INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA

COPYWRITING

Esta obra, que se compone de tres tomos, propone alternativas pedagógicas para las artes escénicas entrecruzando lo formativo con lo creativo y lo político, con una contundente perspectiva arraigada en los saberes, los sentires, las tradiciones y en la situación actual de América Latina, aquí denominada Abya Yala. Para esta parte, *Experiencias*, presenta tres conjuntos que exponen la praxis realizada por la autora y que le permitió configurar la obra.. Desde Guadalajara en México hasta Tandil en Argentina la autora nos embarca en un recorrido en donde cada experiencia callejera reclama, con la particularidad del lugar, una necesidad por valorar la territorialidad, reconocer su pertenencia e incorporar tanto los universos cosmogónicos, filosóficos, culturales, artísticos y epistemológicos, como toda una historia de luchas, resistencias, dolores, masacres, discriminaciones y silenciamientos que constituyen este continente.



© Institución Universitaria Politécnico Gran Colombiano

Teatralidades De(s) coloniales
Formación, creación y política en las calles de Abya Yala
ISBN Digital: 978-958-5142-72-5

Teatralidades De(s) coloniales. Experiencias
ISBN Digital: 978-958-5142-74-9

Editorial Politécnico Gran Colombiano
Calle 61 No. 7 - 66
Tel: 7455555, Ext. 1516
Bogotá, Colombia

Agosto - 2021

Autora

María Fernanda Sarmiento Bonilla

Director Editorial

Eduardo Norman Acevedo

Analista de Producción Editorial

Carlos Eduardo Daza Orozco

Corrección de Estilo

Ana Ximena Oliveros

Diseño y Armada Electrónica

Kilka

Traducción del portugués

Gonzalo Blanco

BONILLA, M.F.S. Experiencias de las Teatralidades
De(s) coloniales: Formación, Creación y Política en las
calles de Abya Yala.

Creado en Colombia

Todos los derechos reservados

No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su tratamiento en cualquier forma o medio existentes o por existir, sin el permiso previo y por escrito de la Editorial de la Institución Universitaria Politécnico Gran Colombiano.

Para usos académicos y científicos, la Institución Universitaria Politécnico Gran Colombiano accede al licenciamiento Creative Commons del contenido de la obra con: Atribución – No comercial – Sin derivar – Compartir igual.

El contenido de esta publicación se puede citar o reproducir con propósitos académicos siempre y cuando se dé la fuente o procedencia.

Las opiniones expresadas son responsabilidad exclusiva del autor(es) y no constituye una postura institucional al respecto.

La Editorial del Politécnico Gran Colombiano pertenece a la Asociación de Editoriales Universitarias de Colombia (ASEUC)

MAPA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

Lo De(s)colonial
como potencia

INFLUENCIAS

EXPERIENCIAS

Levantamiento de autores y
procedimientos para la formación
en artes escénicas en Abya Yala

PROPUESTAS

Fibras para tejer la creatividad en artes
escénicas con perspectivas liminales,
decoloniales y ch'ixi

Laboratorios
teatrales callejeros

Conclusiones colcha
terminada, pero no cerrada

Tejiendo una apuesta
pedagógica

Yo artista en la
experiencia urbana

Por una epistemología
geopolítica de Abya Yala

El espacio público como
expansión del ambiente
de formación en artes
escénicas

REFERENCIAS

APÉNDICES

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	19
<hr/>	
LABORATORIOS TEATRALES CALLEJEROS	27
Salvador, Bahía, Brasil	34
São Paulo, Brasil	49
Guadalajara, México	61
Quito, Ecuador	67
Bogotá, Colombia	78
Lima, Perú	83
La Paz, Bolivia	94
Santiago, Chile	106
Tandil, Argentina	127
Buenos Aires, Argentina	142
Montevideo, Uruguay	153
Sobre el aporte de las transeúntes	158
<hr/>	
LEVANTAMIENTO DE AUTORES Y PROCEDIMIENTOS PARA LA FORMACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS EN ABYA VALA	165
Sobre los procesos de formación en Artes Escénicas	168
Sobre las referencias teóricas en la formación en Artes Escénicas	177
Sobre los principales autores presentes en la formación escénica	180
Consideraciones sobre la calidad de la formación académica en Artes Escénicas	184

Sobre las influencias de Abya Yala en la formación teatral	188
Consideraciones sobre la presencia de las referencias producidas en Abya Yala	193
Implicaciones en los procesos de formación del uso de las referencias seleccionadas	197
Sobre el caso boliviano	201
Sobre mi caso en la formación en Artes Escénicas	206
<i>El abismo: entre la academia y la producción teatral</i>	207
<i>El reduccionismo en la técnica: la necesidad de mano de obra</i>	215
Consideraciones	221
<hr/>	
YO ARTISTA EN LA EXPERIENCIA URBANA	225
Primeros Momentos: Calle Liberada, Calle Expandida	229
Descubriendo(me) (en) mi(s) feminismo(s)	237
Tentativas para una interseccionalidad teatral	244
<i>Ellas</i>	245
<i>La Campesina: Florinda</i>	245
<i>La matrona: Francia</i>	248
<i>La empoderada: Jineth B.</i>	251
<i>La joven: Omaira</i>	254
<i>La Chimba</i>	258
La Dramaturgia	262
Entre Teatralidades y Liminalidades	264
<hr/>	
EXPERIENCIAS QUE NO QUIEREN CONCLUSIÓN	279
<hr/>	
REFERENCIAS	283

AGRADECIMIENTOS



Durante estos más de cinco años de deambular por las calles de Abya Yala, tanto en la literatura como en mis *sentipensamientos*, me he encontrado con personas, ideas, sentimientos y contradicciones que podrían formar una amplia lista de agradecimientos. Pero como esta obra se compone de tres tomos, me permito repartirlas en cada libro.

Riego mi voz que irradia un largo agradecimiento, en todas las direcciones y *dimensiones* de esta tierra, de estas *Pachas*. Gracias, mi *Ma Clacia*, gracias, mi *Pachamama* por acompañar e impulsar mis pasos de forma tan amorosa, excitante, combativa y dolorosa, también. Gracias.

Existe un grupo humano diseminado por todo el continente, desde el norte de las tierras de Jalisco hasta las del centro-sur de Argentina. Quiero agradecer a las personas que me apoyaron en ese trabajo de campo. Agradezco especialmente a Simone Portugal y Julia Anastácia por su entrega completa en las calles de Salvador. Agradezco al colectivo Perfume (porque no somos colonia) por haberme ofrecido sus espacios para mi recorrido, personalmente a Rodrigo Benza en Lima y a Martín Rosso en Tandil. A Madeleine Loayza y Santiago Rodríguez por su disposición y espíritu estudiantil, en Quito. En La Paz, a Jimmy Gira y su grupo Quijotadas. A Eduardo Coutinho en Sao Paulo. En Guadalajara, a Viridiana Cázeres y sus compañeras. A Marjorie Roca y Natali Reategui en Lima. Al trio de esplendor escénico Barbara Loreto, Carmen Mellado y Lucas Figueroa, Santiago de Chile. A mis hermanas de corazón Rocío Ortiz, Paola Ospina, Lorena Vargas y Germán Ávila.

Por último, quiero agradecer a la Editorial del Politécnico Grancolombiano, por recibir esta propuesta y darle un espacio que colaborará en el mejoramiento del campo epistémico de las artes escénicas.

*Si el arte puede ser el espejo que nos regresa la visión
de la triple óptica que condiciona al ser,
es tal vez por la dinámica intersubjetiva
y por su naturaleza fronteriza;
no en una dimensión estrictamente estética,
sino esencialmente ética.*

Ileana Diéguez

LISTA DE FIGURAS

LABORATORIOS TEATRALES CALLEJEROS

- Figura 1** – Julia Anastácia y Simone Portugal ejecutando su esquema grupal en la calle 7° de Setembro. 35
- Figura 2** – Simone Portugal ejecutando su esquema en la Playa de Porto da Barra, Salvador 39
- Figura 3** – Julia Anastácia ejecutando su esquema frente al Teatro Martin Gonçalves, Salvador 42
- Figura 4** – Julia Anastácia y Simone Portugal ejecutando sus esquemas en un corredor entre la Avenida 7 de Setembro y Carlos Gómez, Salvador 45
- Figura 5** – Pedro Dix ejecutando su esquema frente al Teatro Municipal de São Paulo 54
- Figura 6** – Isadora Sampaio Scoralick, Amanda Massucci Batista, Ronaldo Cesar Fogaça y Thiago Felipe Barboza, ejecutando su esquema grupal en la Avenida Paulista, São Paulo 55
- Figura 7** – Isadora Sampaio Scoralick, Amanda Massucci Batista ejecutando su esquema grupal en la Avenida Paulista, São Paulo 59
- Figura 8** – Wenceslao Labra y Marcos Lazcano Chirino ejecutando su esquema grupal en la Plaza Guadalajara, Guadalajara 62
- Figuras 9** – Alicia Perez García y Viridiana Cázeres ejecutando su esquema grupal en el centro de Guadalajara 63
- Figura 10** – Maria Paula Arroyave y Tayatzin Ponce Luna ejecutando su esquema frente al Mercado Corona, Guadalajara 65
- Figura 11** – Gioconda Jacome ejecutando su esquema frente a la iglesia del Centro Cultural García Moreno, Quito 68
- Figura 12** – Santiago Rodríguez ejecutando su esquema en el centro histórico de Quito 71
- Figura 13** – Alexandra Londoño ejecutando su esquema con un transeúnte en la Plaza de la iglesia de La Merced, Quito 72

Figura 14 – Jhoffre Tapia ejecutando su esquema en la plaza que está frente al Museo de la Ciudad, Quito	74
Figura 15 – Yeloizza Pérez ejecutando su esquema en la Plaza de Bolívar, Bogotá	79
Figura 16 – Juan Manuel Yepes ejecutando su esquema en el barrio San Victorino, Bogotá	81
Figura 17 – Marjorie Roca y Natali Reategui ejecutando su esquema en la plaza San Martín, en el medio de protestas de los pueblos indígenas, Lima	86
Figura 18 – Marjorie Roca y Natali Reategui ejecutando su esquema en el Jirón de la Unión, Lima	89
Figura 19 – Marjorie Roca y Natali Reategui ejecutando su esquema frente al Mercado Central, Lima	90
Figura 20 – Grupo de participantes del laboratorio haciendo calentamiento con gínga de capoeira. Plaza de Las Américas, La Paz	95
Figura 21 – María Fernanda S. Bonilla ejecutando su esquema frente a la entrada principal de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz	97
Figura 22 – Silvia Jahel Del Castillo Otero ejecutando su esquema en la plaza San Francisco, La Paz	98
Figura 23 – Jimmy Gira y Genua Gira ejecutando su esquema en el centro histórico de La Paz	100
Figura 24 – Nicole Terrazas ejecutando su esquema en el puente del Mercado Lanza, La Paz	102
Figura 25 – Aleida Torres ejecutando su esquema entre el Mercado Lanza y el centro histórico, La Paz	105
Figura 26 – Barbara Loreto, Carmen Mellado, Lucas Figueroa ejecutando el esquema grupal en la calle Estado, Santiago de Chile	109
Figura 27 – Bárbara Loreto ejecutando su esquema en la calle Estado, Santiago de Chile	111
Figura 28 – Carmen Mellado ejecutando su esquema en la calle Estado, Santiago de Chile	113
Figura 29 – Lucas Figueroa ejecutando su esquema en la calle Estado, Santiago de Chile	116
Figura 30 – Barbara Loreto, Carmen Mellado, Lucas Figueroa ejecutando el esquema grupal en la calle Estado, Santiago de Chile	119

Figura 31 – Carmen Mellado ejecutando su esquema al lado del Mercado Tirso de Molina, Santiago de Chile	122
Figura 32 – Barbara Loreto, Carmen Mellado, Lucas Figueroa ejecutando el esquema grupal en el Mercado La Vega, Santiago de Chile	127
Figura 33 – Abril Ocampos y Ezequiel Álvarez ejecutando su esquema en el centro de Tandil	129
Figura 34 – Edgardo Copa ejecutando su esquema en el centro de Tandil	131
Figura 35 – Ezequiel Álvarez interactuando con un niño en el centro de Tandil mientras ejecuta su esquema	133
Figura 36 – Felipe Irigoyen ejecutando su esquema en la Plaza Municipal de Tandil	136
Figura 37 – Gabriela Biedma, Felipe Irigoyen y Edgardo Copa ejecutando su esquema grupal en el centro de Tandil	141
Figura 38 – Paola Ospina ejecutando su esquema en un centro comercial de la calle Corrientes, Buenos Aires	144
Figura 39 – Rocío Ortiz ejecutando su esquema en la estación de metro 9 de Julio, Buenos Aires	146
Figura 40 – Natasha y Luiza ejecutando su esquema en la estación de metro 9 de Julio, Buenos Aires	149
Figura 41 – María Fernanda S. Bonilla ejecutando su esquema en la Feria de Tristán Narvaja, Montevideo	154
Figura 42 – María Fernanda S. Bonilla ejecutando su esquema en la Feria de Tristán Narvaja, Montevideo	156
Figura 43 – María Fernanda S. Bonilla ejecutando su esquema en la Feria de Tristán Narvaja, Montevideo	158

YO, ARTISTA EN LA EXPERIENCIA URBANA

Figura 1 - María Fernanda S. Bonilla improvisando en la Avenida Jiménez, Bogotá	231
Figura 2 - María Fernanda S. Bonilla improvisando en la Avenida 7° con calle 20, Bogotá	232
Figura 3 - María Fernanda S. Bonilla improvisando en el barrio Restrepo, Bogotá	234
Figura 4 - María Fernanda S. Bonilla interpretando a Florinda en la Av. 7ma, Bogotá	246
Figura 5 - María Fernanda S. Bonilla interpretando a Francia en frente de la Facultad de Artes – ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José del Caldas, Bogotá	250
Figura 6 - María Fernanda S. Bonilla interpretando a Jineth B. en frente de la Facultad de Artes – ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José del Caldas, Bogotá	253
Figura 7 - María Fernanda S. Bonilla improvisando a Omaira en Avenida Séptima con calle 27, Bogotá	256
Figura 8 - María Fernanda S. Bonilla dentro de La Chimba en frente de la Facultad de Artes – ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José del Caldas, Bogotá	261
Figura 9 - La Chimba en acción, al frente de la Facultad de Artes – ASAB, Bogotá	274
Figura 10 - Afiche de estreno	278

LISTA DE CUADROS

Presento la lista de cuadros organizada por enlaces.

LABORATORIOS TEATRALES CALLEJEROS

Cuadro 1 - Caracterización de los lugares de los laboratorios	29
Cuadro 2 - Contenidos generales de los laboratorios	31
Cuadro 3 - Clasificación de los espacios para usar en los laboratorios	33
Cuadro 4 - Propuesta 1 de ejercicios para esquemas grupales	46
Cuadro 5 - Propuesta 2 de ejercicios para esquemas grupales	46

LEVANTAMIENTO DE AUTORES Y PROCEDIMIENTOS PARA LA FORMACIÓN EN ARTES ESCÉNICAS EN ABYA YALA

Cuadro 1 - Caracterización de los entrevistados por localidad, institución y cargos	167
Cuadro 2 - Síntesis de las respuestas de la pregunta 1	169



INTRODUCCIÓN

ESTE LIBRO ES UN TOMO DE TRES, que componen la serie “Teatralidades De(s)coloniales: entre la formación, la creación y la política en las calles de Abya Yala”. Los tres tomos son conjuntos de vivencias, conocimientos y *sentipensamientos* que compusieron prácticas escénicas en los espacios públicos de este continente. Estos tomos no tienen un orden preestablecido y he querido mantener una cierta libertad para que la lectora los lea en el orden que lo desea, tanto de un tomo a otro, como en el interior de los mismo. Esto quiere decir que, aunque se encuentren organizados en capítulos dentro de cada tomo, quien lo lee puede decidir saltar de uno al otro, volver, o realizar el orden sugerido..

Cada tomo está compuesto por enlaces, que hacen las veces de capítulos. Los enlaces son textos que configuran tejidos conceptuales, sensibles y simbólicos. Cada tomo o conjunto se llamó, respectivamente, Influencias, Experiencias y Propuestas. La lectora debe haberse dado cuenta de que, antes de la Tabla de Contenido, se incluyó un dibujo de la trama de conjuntos y enlaces. Este es un mapa que permite conocer los contenidos y sus correlaciones, a modo de no subordinar un conocimiento al otro. Espero que esta propuesta no lineal de lectura venza la verticalidad que un archivo de texto o libro supone.

Por las anteriores razones, se encontrarán algunos párrafos similares en las introducciones de los tres tomos o conjuntos, pues considero necesario realizar los mismos avisos iniciales en cada uno de los libros que componen esta obra.

Otra nota importante es acerca de la redacción de toda la obra. En ella se usan palabras con género en el mismo valor. Esto significa que el género masculino no será el único que representará conjuntos. Se utilizan tanto el femenino como el masculino para designar grupos de personas (plural) o para comprender el comportamiento individual de los sujetos (singular). Así, por ejemplo, la palabra actrices se refiere al conjunto de profesionales/artistas de la escena, del mismo modo que la palabra actores; brasileña se utilizará para hablar sobre quién nació en Brasil, con el mismo significado que la palabra brasileño. Además, informo de antemano que utilizaré en esta investigación el nombre de Abya Yala para referirme al continente “latinoamericano”. Abya Yala es el nombre dado por los indígenas Kuna al territorio que conocemos como América Latina, antes de la invasión europea. El pueblo Kuna habitaban los territorios del noroeste de Colombia y hoy habitan el sur de Panamá.

El libro que está contenido en estas páginas condensa la investigación producto de mi proceso de doctorado llevado a cabo en el programa de Artes Escénicas de la Universidad Federal de Bahía, Brasil (PPGAC-UFBA) durante los años de 2015 a 2019. El profesor doctor Gláucio Machado Santos fue quien orientó esta investigación y las juradas que aprobaron y nutrieron este proceso fueron las profesoras doctoras María Thereza Azevedo de la Universidad Federal de Mato Grosso, Riomar López y Daniela Amoroso de la Universidad Federal de Bahía y Sonia Ballén de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Después de estos anuncios, me permito entrar en el tema. Aun sin tener plena noción de Abya Yala como concepto, esta ha acompañado mis reflexiones teatrales desde mi pregrado en artes escénicas en Bogotá. Al terminarlo, me di cuenta de que no podía dejar de pensar en dos cosas: en este continente y en el teatro. En mi escrito de finalización del programa, llamado “La actriz, Latinoamérica y otros sacrificios”, investigué los oficios que una actriz de estas tierras debía ejercer. En ese escrito analicé un nivel de formación, seguido de niveles de creación, producción y circulación. Al comenzar la maestría, quise profundizar en estos niveles, pero comencé a darme cuenta de que cada uno de ellos era un universo diferente para investigar. Es por eso que elegí explorar el nivel de formación y, específicamente, un tipo de procedimiento para entrenar, al que he llamado esquemas dimensionales. Con estos esquemas, organicé un laboratorio de investigación en el que propuse que las calles fueran un espacio para mejorar las exigencias de un entrenamiento para actrices y actores. Los esquemas dimensionales se configuraron como prácticas individuales de entrenamiento teatral, en los que se pretendía combinar diferentes habilidades necesarias para el oficio escénico. Estos fueron propuestos como secuencias de movimientos, sonidos, acciones con objetos, textos (voz hablada), ejercicios de diferentes técnicas teatrales, en fin, cualquier material que la actriz considerara necesario ejercitar para mejorar la práctica escénica.

Los esquemas dimensionales, además de ser secuencias de ejercicios concatenados y sin interrupciones en el flujo de energía, fueron el canal para establecer una relación con los posibles espectadores, con el fin de entrenar la relación actriz/espectador que es tan esencial para el teatro. Este fue uno de los objetivos

de la investigación de la maestría: proponer procedimientos en los que se pudiera experimentar el contacto con quienes observan el fenómeno teatral.

Pero ¿dónde buscar personas que puedan desempeñar el papel de espectador y colaborar con los procesos de formación de la actriz? La calle siempre ha estado allí como un espacio para la práctica teatral. Y en ella, la presencia de transeúntes respondió a la pregunta hecha anteriormente. Desde mi experiencia con el teatro callejero hasta la necesidad de usarla debido a la falta de una sala de ensayo, siempre he logrado seguir haciendo teatro gracias a la disponibilidad de este espacio.

Por lo tanto, en la maestría, llegué a la conclusión de que existen varios factores en las calles de las ciudades (Bogotá y Salvador) que amplían las posibilidades de entrenar el oficio teatral: ellos van desde el contacto con los transeúntes en un sentido invisiblemente teatral, que fortalece la relación, hasta las múltiples distracciones que la calle coloca para las prácticas escénicas.

Con el deseo de continuar investigando los espacios públicos de las metrópolis como lugares para la preparación/creación de actrices y actores, y con la necesidad de distinguir en esos mismos espacios de Abya Yala características que puedan nutrir el trabajo teatral, comencé mi investigación doctoral.

En esa investigación me plateé como hipótesis una pedagogía teatral que se estructura en la intersección de los procesos de formación con los procesos de creación a partir de una práctica de(s)colonial impulsada por un contacto constante con los espacios públicos de las ciudades de Abya Yala.

En mi dedicación para hacer efectivo este supuesto, recorrí diferentes etapas metodológicas. En un primer paso, construí una discusión conceptual basada en referencias bibliográficas que determinaron las diferentes definiciones o propuestas epistémicas planteadas. Debido a mi posición política, prioricé las obras producidas en Abya Yala y, de estos autores, di preferencia a las escritoras mujeres. Sin embargo, hay algunas referencias europeas y norteamericanas que algunas veces entran para ser criticadas y otras veces para expandir los temas tratados.

En otra etapa, realicé prácticas escénicas en los espacios públicos de Abya Yala, que inicialmente podrían caracterizarse como investigación de campo. Además, estas prácticas también forman parte del conjunto de procedimientos

metodológicos llamados cartografía social y del particular desarrollo que han tenido en Abya Yala a partir de teorías y prácticas como la Investigación Acción Participativa (IAP) propuesta por el investigador y sociólogo colombiano Orlando Fals Borda (2005) y de las teorías elaboradas por las perspectivas críticas de las ciencias sociales. En la definición hecha por el investigador y profesor colombiano Diego Fernando Barragán (2016: 253), identificó el sentido de algunas prácticas de esta investigación, porque la cartografía social colabora para la realización y creación de mapas o gráficos que permitan distinguir los territorios. Además, esta metodología transforma la experiencia vivida en el territorio mapeado en conocimiento pasible de ser registrado. La cartografía social, entendida desde un campo pedagógico, aporta aún más para los análisis de los procedimientos desarrollados en este proceso. Los profesores colombianos Juan Carlos Amador y Diego Fernando Barragán (2014: 134) amplían la actuación de esta metodología al proponer una cartografía sociopedagógica. En su teorización de esta práctica, subrayan la importancia de la acción en la configuración de esta metodología, afirmando que “la acción es lo más importante de cualquier cartografía social, pues los componentes políticos, culturales e interpersonales hacen de la reconstrucción virtual de la realidad una manera legítima de construir mundos posibles”.

Con la intención de reconocer el territorio que definí para esta investigación, metrópolis de Abya Yala, recorrí y experimenté en once ciudades de nueve países de este continente: Salvador de Bahía y São Paulo en Brasil, Guadalajara en México, Bogotá en Colombia, Quito en Ecuador, Lima en Perú, La Paz en Bolivia, Santiago en Chile, Tandil y Buenos Aires en Argentina, y Montevideo en Uruguay. En estas ciudades trabajé los esquemas dimensionales en diferentes espacios públicos con grupos de estudiantes universitarios de artes escénicas, actrices y actores. Además, entrevisté a profesores, directores y coordinadores de cursos universitarios de teatro con el fin de conocer los procedimientos y autores utilizados en la formación en interpretación teatral.

Sin embargo, debo enfatizar que la cartografía social, antes de ser aplicada a “grupos humanos”, fue aplicada en mí misma. Mi experiencia sirvió para obtener un conocimiento del territorio estudiado a través de la propia acción e interac-

ción con los espacios públicos, con las personas que los transitan, y en paralelo a la experiencia de las estudiantes, actrices y actores de cada país.

Aún como un procedimiento metodológico, y muy conectado con lo anterior, se utilizó la propuesta de la profesora e investigadora Ciane Fernandes (2015) sobre la práctica como investigación. Esta propuesta trajo un instrumento revelador para el análisis de las experiencias obtenidas durante este proceso. En su teoría de la práctica artística como “una forma de (des)organizar discursos y métodos”, encuentro una afirmación que califica de una manera especial las investigaciones en el campo artístico y el objeto del arte. La autora afirma que “la práctica artística se convierte en la llave maestra que accede, conecta y/o confronta los otros contenidos, aportando una contribución única al contexto académico, que a menudo se estanca con su exceso de reglas y normatizaciones” (106). Con la experiencia del Abordaje Somático-Performativo, Ciane sostiene la relevancia de asumir prácticas que orienten y dirijan los procesos de investigación (111). Así, tanto la realización de los esquemas dimensionales en las diferentes ciudades del continente como la experiencia con procesos creativos desarrollados en esta investigación fueron entendidas como aportes estructurantes y decisivos, como prácticas que generan conocimientos.

Apoyando mis consideraciones sobre el camino metodológico, creo que es oportuno destacar dos perspectivas que impregnan esta obra. Primero, trato de comprender y proponer conceptos para eliminar el control colonial y moderno de nuestras sociedades. Este es el llamado giro decolonial y descolonial, articulado por las y los intelectuales de Abya Yala pertenecientes al Grupo Modernidad/Colonialidad (G-M/C). Este giro nos permitiría mirar, sentir, hacer y reaccionar de otra manera que incluya desordenar, destruir, deconstruir nuestros presentes, pero sin la intención moderna de reiniciar todo desde cero, sino más bien de comprender los fenómenos que hoy mantienen el orden en el estado actual. El proceso de descolonización puede ser una acción inicial: la identificación de comportamientos, pensamientos, sentimientos y formas de vida que niegan nuestro ser y que nos colocan al nivel de oprimidas, violentadas, negadas, excluidas, explotadas. Pero, además de estas identificaciones y reconocimientos, se buscan acciones que subviertan estas formas de existencia, pasando del plano de la resistencia al plano de la ofensiva, del combate, a través de acciones

simples, pero muy contundentes, que impulsen transformaciones decoloniales, estructurantes y anti sistémicas.


Otra perspectiva trata al cuerpo como todo lo que permite la experiencia (Larrosa, 2006). El cuerpo no se entiende estrictamente en términos anatómicos, como un conjunto de partes, ni como un aparato con diferentes funciones, según las antiguas concepciones de las ciencias biológicas. Tampoco se entiende en la tradicional dicotomía cartesiana cuerpo/mente. En esta investigación, el cuerpo es mente, pero también es sentimiento, sensación, razón, relación, comunicador: en resumen, es ser. Parto de la afirmación: “no tenemos un cuerpo, somos un cuerpo” (Le Breton, 2002). Así, en varios enlaces de estos textos, la palabra “cuerpo” podría ser reemplazada por las palabras “ser” o “persona”. El concepto soma (Fernandes, 2015: 13) ayuda a comprender la palabra “cuerpo” utilizada en esta investigación porque, además de percibir en este concepto la integridad del ser desde una perspectiva holística, trae un reconocimiento de las particularidades, costumbres y especificidades culturales con las que cada cuerpo fue configurado/creado/formado. En este reconocimiento, el cuerpo continúa constituyéndose gracias a la identificación con su autonomía y en relación con su entorno.

Ahora, específicamente, en este tomo, *Experiencias*, relato y analizo los levantamientos de datos y las prácticas que generaron conocimiento en esta investigación. Mantuve contacto con los diferentes cursos universitarios de teatro en las once ciudades visitadas, donde se realizaron entrevistas que me permitieron escribir el enlace: “Levantamiento de autores y procedimientos para la formación en artes escénicas en Abya Yala”. En el enlace denominado “Laboratorios Teatrales Callejeros”, la lectora encontrará la descripción y el análisis crítico del recorrido realizado por los espacios públicos de las ciudades que visité, de la experiencia de la ejecución de los esquemas dimensionales en cada una de las calles de estos espacios, de las voces de las estudiantes y actrices que participaron en la práctica, y también una pequeña muestra de las reflexiones de los transeúntes sobre nuestras ejecuciones en estos lugares. En el enlace “Yo artista en la experiencia urbana”, describo y reflexiono sobre el proceso de creación de la acción teatral llamada “¡Qué chimba!”.

En el repositorio de la biblioteca del Politécnico Grancolombiano se podrá encontrar los Apéndices de esta obra. En estos hay una transcripción de las entrevistas realizadas en los cursos de artes escénicas, los testimonios de las estudiantes y las actrices que participaron en las prácticas, y las respuestas de los transeúntes que se manifestaron después de algunas prácticas de los esquemas dimensionales.

Finalmente, el objetivo de estos textos es el de reconocer y ampliar el campo pedagógico como un tejido de acciones y propósitos más allá de los muros de las universidades y las escuelas, de la relación maestro/aprendiz o de los conocimientos dados/procesados. La expansión del campo pedagógico, para esta obra, incluye una relación que combina propósitos formativos con creativos y políticos. Al salir a las calles de nuestras complejas ciudades, percibimos que las acciones sociales, las relaciones pedagógicas y los estímulos para la creación eran difíciles de separar o dejar de sentir/practicar con cada experiencia. Lo pedagógico, entonces, comenzó a aparecer como el campo de aprendizaje de y en los espacios públicos. Es el acto de practicar, enseñar, presentar y formar opiniones políticas, éticas y estéticas. También inspira, crea y recrea los deseos artísticos, debido a la inevitable carga poética que contienen nuestras calles.

Deseo, entonces, que el camino elegido para experimentar estos escritos se sienta de una manera provechosa y emocionante, sea cual sea la emoción, siempre y cuando sea vívida y vibrante.



LABORATORIOS
TEATRALES
CALLEJEROS

EN LAS SIGUIENTES PÁGINAS, la lectora conocerá mi trabajo de campo en las ciudades que visité en el continente. Se trata, en términos generales, de la experimentación en los espacios públicos, entendiéndolos como lugares de preparación, experimentación o ensayo. Los procedimientos que realicé en cada metrópoli, las acciones de las personas que colaboraron en este proceso de investigación y mi experimentación en espacios públicos se presentarán y explorarán en las próximas páginas.

Realicé mis laboratorios en las ciudades de Salvador (Universidad Federal de Bahía) y São Paulo (Universidad de São Paulo) en Brasil, Bogotá (Universidad Distrital Francisco José de Caldas-ASAB y Festival de Teatro Alternativo - FESTA 2018), en Colombia, Guadalajara (Universidad de Guadalajara) en México, Quito (Universidad Central de Ecuador) en Ecuador, Lima (Pontificia Universidad Católica del Perú) en Perú, La Paz (Grupo de Teatro Quijotadas y Ministerio de Educación) en Bolivia, Santiago de Chile (Universidad Católica de Chile) en Chile, Tandil (Universidad Central de la Provincia de Buenos Aires) y Buenos Aires (Universidad Nacional de las Artes - UNA e Instituto de Investigación en Teatro - DAD) en Argentina, y Montevideo (Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgú) en Uruguay.

Debo subrayar que el trabajo realizado en El Salvador, durante un período de cuatro meses con estudiantes de la Escuela de Teatro de la UFBA, fue más amplio con respecto a la variedad de intentos y caminos para mi experimentación. En las otras ciudades, utilicé un conjunto más pequeño de acciones para llevar a cabo las nuevas experiencias, que se llamó *Salón: Calle latinoamericana*.

En las ciudades de São Paulo, Guadalajara, Quito, Lima, Santiago de Chile y Tandil, este laboratorio se realizó con el apoyo de cursos universitarios en Artes Escénicas. Las instituciones pusieron a disposición un aula y un grupo de estudiantes para mi investigación. En las ciudades de La Paz, Bogotá, Buenos Aires y Montevideo, el trabajo se realizó mezclando actrices que pertenecían a cursos universitarios de Artes Escénicas, profesionales y/o personas que simplemente querían hacer teatro.

En la siguiente tabla, describo las características básicas de los laboratorios que realicé en cada una de las ciudades visitadas.

Cuadro 1 - Caracterización de los lugares de los laboratorios.

Ciudad	Fechas de visita	Número de días de laboratorio	Número de participantes	Tipo de participantes	Carga horaria	Turnos de trabajo
Salvador, Brasil	Agosto a diciembre De 2016	40	3	Estudiantes de grado	80 horas	Mañana o tarde
São Paulo, Brasil	6 al 11 febrero. de 2017	7	12	Estudiantes de grado	36 horas	Mañana y tarde
Guadalajara. México	27 al 31 marzo 2017	5	8	Estudiantes de grado	15 horas	Tarde
Quito, Ecuador	19 al 23 junio de 2017	4	6	Docentes y egresados	16 horas	Tarde
Bogotá, Colombia	29 al 31 marzo de 2018	3	10	Estudiantes de grado	12 horas	Mañana
Lima, Perú	9 al 13 abril de 2018	3	4	Estudiantes de grado	12 horas	Tarde
La Paz, Bolivia	4 al 16 mayo de 2018	3	6	Actores de teatro	12 horas	Tarde
Santiago, Chile	17 al 31 mayo de 2018	4	3	Estudiantes de grado y egresados	12 horas	Tarde
Tandil, Argentina	1° al 9 junio de 2018	5	7	Estudiantes de grado	20 horas	Mañana
Buenos Aires, Argentina	10 al 19 junio de 2018	1	4	Actrices profesionales	6 horas	Tarde y noche
Montevideo, Uruguay	20 al 27 junio de 2018	1	1	Investigadora	1 hora	Mañana

Fuente: Elaborado por la autora

A esta acción de investigación de campo, la denominé laboratorio porque esperaba que el grupo investigara, probara y experimentara con las propuestas hechas. Esta nominación también responde a la definición del concepto dada etimológicamente como: “actividad que involucra observación, experimentación o producción en un campo de estudio o la práctica de cierto arte, habilidad o estudio; taller.” (Houliass, 2009). Además, en su uso, reconozco el uso epistemológico de las teorías teatrales. Una referencia inevitable es la definición del *Laboratorio Teatral* hecha por Jerzy Grotowski (2006), que particulariza la palabra laboratorio en el contexto artístico y teatral, asociándola al ejercicio de la investigación.

La palabra investigación no debe plantearnos la idea de una investigación científica. Nada puede estar más alejado de lo que estamos haciendo que la ciencia *sensu stricto*, y no sólo por que carecemos de calificación para ello, sino también por nuestra falta de interés en este tipo de trabajo. [...] El otro sentido de la palabra “investigación” puede parecer un poco irracional e incluye la idea de una penetración en la naturaleza humana misma. (p. 21)

Como procedimiento inicial, que nunca excedía los tres días, realizaba un taller en el que enseñaba a la clase una serie de herramientas que elegí. La selección de estos contenidos obedeció al concepto de *esquemas dimensionales*, que se elaboró en el proceso de investigación de mi maestría, a saber:

El concepto de esquema dimensional que aquí desarrollo para este trabajo, abarca la creación de sonidos, movimientos, acciones, sentimientos y gestos utilizados en todos los niveles y dimensiones espaciales, con diferentes ritmos y tiempos que la actriz y el actor concatenan en una secuencia que no tiene la pretensión de significar, es decir, que ninguno de estos movimientos, gestos, sonidos, acciones y sentimientos tienen la intención de formar un significado, contar, narrar o presentar un discurso estructurado.

Los esquemas dimensionales requieren un dibujo de movimientos en todas las dimensiones de espacio, tiempo, intensidad, volumen y emotividad. Buscan crear atmósferas a través del manejo de gestos, sonidos y sentimientos. Este proceso debe evitar la jerarquización de las partes del cuerpo para proporcionar una armonía global entre las acciones del cuerpo y sus desdoblamientos emotivos. Además, los esquemas dimensionales establecen un espacio para la preparación de actrices y actores lejos de la idea de interpretar un papel. El motivo de su creación no es significar o contar algo, es solo entrar en el juego

del uso de los elementos y las herramientas para el oficio de la actuación y su confrontación con posibles espectadores. (Bonilla, 2014: 53-54)

Estos *esquemas dimensionales* ganaron otra amplitud en el proceso de doctorado. Por ejemplo, comenzaron a construirse solo como un guion y no como una partitura, es decir, ya no había un dibujo fijo, solo había un punto de referencia desde el cual se podía salir y regresar dependiendo de las interacciones con la calle. Instigué a las personas que hicieron esta práctica a darse cuenta de que el esquema era solo un elemento desencadenante de una relación con el espacio. Si el espacio público no respondía, el esquema se mantenía, pero si había respuestas/interacciones, el esquema se distorsionaba/enriquecía/alteraba. Utilicé la metáfora del bambú que, si bien tiene una forma definida, sigue siendo flexible y puede ser doblado por el viento.

Los contenidos seleccionados y que fueron ejecutados en la mayoría de los laboratorios son los siguientes:

Cuadro 2 – Contenidos generales de los laboratorios.

Posiciones invertidas	Serie de movimientos y posiciones que buscan colocar el cuerpo en la vertical opuesta a la vida cotidiana. Se incluyen saltos mortales hechos con diferentes apoyos y en diferentes direcciones. Comienza desde cualquiera de los hombros, de frente o de espaldas, sin el apoyo de los hombros y directamente con las cervicales o el comienzo de la espalda. También hay posiciones en equilibrio precario, que soportan el peso de todo el cuerpo en uno de los dos hombros, en la cabeza y solo en las manos (“parada de manos”).
Relaciones corporales	Serie de movimientos en parejas en los que una persona carga a la otra con diferentes apoyos. Es necesario levantar al colega, cambiar el apoyo utilizado para soportar su peso y volverlo a colocar en el suelo. Estos movimientos son similares a las llamadas <i>pulsadas</i> y también a algunas posiciones de la práctica de acroyoga.
Capoeira	Introducción a la cultura de la capoeira a través de los movimientos de la <i>ginga</i> , la <i>negativa</i> , el <i>rabo de raia</i> , el <i>rolé</i> , y de algunas <i>cantigas</i> y <i>ladainhas</i> .
Trabajo de voz	Serie de ejercicios de apoyo vocal a través de la respiración diafragmática, muchos de ellos extraídos de los métodos de Alexander y Feldenkrais. Este contenido incluye un ejercicio que llamo “acrobacia vocal”, en el que la actriz busca producir gritos sin el esfuerzo que implica un grito. En estas prácticas, se busca una fuerte emisión de sonido a través de un golpe diafragmático.

Cubo de Laban	Conjunto que combina <i>Factores de Movimiento</i> con <i>Esfuerzos</i> . Entre los <i>Factores de Movimiento</i> , uso: peso, espacio y tiempo. Para cada uno de ellos, la persona adopta una postura específica. Los <i>Factores</i> se analizan en función de sus dos cualidades respectivas: peso, ligero o pesado; tiempo, repentino o sostenido; espacio, directo o flexible. El uso de la voz acompaña al ejercicio. Ella, junto con el cuerpo, también busca concretar estos <i>Factores</i> y sus cualidades. Cuando el grupo termina de experimentar con los <i>Factores</i> por separado, comenzamos a combinarlos buscando los <i>Esfuerzos</i> . Estos suceden al mezclar diferentes <i>Factores de Movimiento</i> con una de sus cualidades. Estas asociaciones se realizan con tres componentes. Por ejemplo, una acción que es ligera, repentina y directa o pesada, repentina y flexible y así sucesivamente hasta alcanzar las ocho combinaciones que Labán compone en su cubo. Le pido a cada actriz o actor que descubra la acción que produce el movimiento.
Contenidos propuestos por los grupos	Serie de ejercicios conocidos y practicados en otros espacios de formación o entrenamiento y sugeridos por las actrices y actores del grupo.

Fuente: Elaborado por la autora

Para la creación de los *esquemas dimensionales*, se pidió a los participantes que realizaran ejercicios que, en su mayoría, trabajasen con la voz y el movimiento en paralelo. Es decir que todos los movimientos debían ir acompañados de algún sonido y que los sonidos producidos estuvieran respaldados por el movimiento del cuerpo. También se les pidió que se incluyeran cantos, onomatopeyas, textos, movimientos corporales que aún no podían hacer junto con otros que podrían hacer muy bien y juegos de representación: imitación de animales, ensayo de algún personaje, trabajo emotivo o sensorial.

En algunos lugares, a pedido del grupo, podían trabajar otros contenidos. Por ejemplo, en Quito, Ecuador, experimentamos con los diferentes niveles en los que podemos usar nuestros cuerpos.

Con respecto a las salidas a los espacios públicos, clasifiqué estas ubicaciones en tres tipos diferentes que deberían usarse en tres momentos diferentes, de acuerdo con la siguiente tabla:

Cuadro 3 – Clasificación de los espacios para usar en los laboratorios.

Primer espacio	El lugar donde comenzara el trabajo en la calle debía ser un espacio público con poco tránsito de personas. Casi siempre eran parques de la ciudad que la gente no visitaba o lo hacía con poca frecuencia. En esta primera salida, buscaba que el grupo tuviera una experiencia tranquila y más centrada en la relación con el espacio y no con las personas. En esta jornada, casi siempre se exploraba la arquitectura en el espacio público, que consistía en relacionarse con las formas arquitectónicas del lugar. La actriz tenía que buscar alguna relación con los objetos o elementos del espacio. La relación podría ser desde su uso como soporte hasta la inspiración para alguna improvisación, sensación o representación.
Segundo espacio	Para el segundo día de trabajo, se buscaba un espacio que tuviera un mayor tráfico de personas y que hubiera espacios amplios donde fuera posible utilizarlos de maneras diferentes a las cotidianas. Estos espacios eran casi siempre calles peatonales en los centros de las ciudades.
Tercer espacio	Para finalizar el laboratorio, solicité lugares que tuvieran un tráfico intenso de personas y que, en la medida de lo posible, fueran populares o espacios con mucho comercio formal y ambulante.

Fuente: Elaborado por la autora

Antes de hacer la segunda y tercera salida a espacios públicos, explicaba el motivo de esta práctica. En ese momento, exponía las ideas tratadas en el enlace *El espacio público como una expansión del ambiente de formación en artes escénicas*, poniendo mucho énfasis en los conceptos de *corpografías*, *guerrilla de lo sensible* y *entrenar la relación con el espectador*.

Esta fue la ruta principal utilizada en la mayoría de las ciudades. A veces ha cambiado según los grupos con los que he trabajado. Estos cambios se narran en las siguientes páginas.

Me gustaría aclarar que citaré nominalmente a los participantes que autorizaron expresamente el uso de sus nombres en esta tesis. Además de estos, serán citados para proteger sus nombres aquellos que ofrecieron sus testimonios, pero que no solicité la autorización para el uso de sus nombres.

Salvador, Bahía, Brasil

Agosto a diciembre de 2016

La experiencia en El Salvador, Bahía (Brasil), se llevó a cabo principalmente con dos estudiantes de la licenciatura en Artes Escénicas con un título en Interpretación Teatral de la Escuela de Teatro de la Universidad Federal de Bahía (UFBA). Las estudiantes eran becarias de iniciación científica de mi orientador de doctorado y estaban bajo mi tutoría. Otros estudiantes pasaron eventualmente por el laboratorio, pero ninguno de ellos dejó un informe o testimonio de su experiencia. Las dos estudiantes son Simone Portugal y Júlia Anastácia. Con ellas trabajamos desde agosto de 2016 hasta febrero de 2017. Con respecto al guion ya descrito, hubo una diferencia: no hice un taller para presentar mis herramientas y ejercicios. Ellas ya comenzaron a crear sus *esquemas dimensionales* basadas en su formación en teatro. Este trabajo comenzó en un espacio abierto en el campus Ondina de la UFBA.

Durante tres encuentros, el laboratorio se desarrolló a partir de indicaciones destinadas a aprovechar la experiencia de las actrices. Entonces, les pedí que llevaran a cabo una secuencia de ejercicios para practicar exactamente lo que creían que era más esencial para una buena preparación en este oficio. En cada uno de los movimientos, sonidos o ejercicios colocados en el esquema, fue necesario preguntar: “¿para qué hago eso?”. También incluye movimientos difíciles o casi imposibles como posiciones invertidas, sonidos nasales o proyección máxima de la voz. Siempre era obligatorio ser consciente de las dimensiones de la voz, el cuerpo y las emociones, no como aspectos separados, sino como un conjunto que funciona orgánicamente.

También advertí sobre dos condiciones que, creo, ofrece el espacio público. Es provocativo, y estas provocaciones deben ser aprovechadas, así como los sonidos, los movimientos de las personas y la forma del espacio. Deben servir de inspiración para hacer o incluso para crear ejercicios. Además, el espacio público intimida y, en los primeros tiempos, esta intimidación limitará la acción. En el espacio abierto, no es posible hacer cosas que en el aula se harían sin problemas. Esta dificultad tiene que superarse, con la intención de hacer todo lo que se hace en el aula. Un buen ejemplo de esto es la voz. En la calle, hay mucha timidez en

el uso de la voz al principio. Debemos prestar atención para comprender que las primeras relaciones con el espacio obstaculizan nuestra capacidad de lograr muchas cosas. Si esto se enfrenta, esta restricción puede ser superada.

Figura 1 – Julia Anastácia y Simone Portugal ejecutando su esquema grupal en la calle 7° de Setembro.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2016.

En esta primera etapa de creación de *esquemas dimensionales*, nos acompañó Alex Brandão, estudiante de Interpretación del último semestre de la escuela de teatro. Debido a sus planes de estudiar en Portugal, tuvo que abandonar el proceso. Brandão declaró que dejó de hacer algunos ejercicios en el primer encuentro porque se sintió intimidado por el espacio y las personas que lo rodeaban, las que, aunque eran desconocidas, lo hicieron sentirse muy tímido. Sin embargo, el estudiante logró mezclarse con las personas y hacer otros ejercicios teatrales con los que se sorprendió por las posibilidades que encontró en el espacio abierto y en las personas que transitaban. En la experiencia con Simone Portugal, ella no usó ejercicios preparatorios de aula para comenzar la interacción en la calle. Ella ya partió hacia una relación sensible, imitando ritmos, formas de caminar, de andar, de hablar y también interactuó en grandes desplazamientos. Por lo tanto, ella no se basó en ejercicios de preparación ya conocidos y buscó experimentar el espacio en un sentido más inventivo. En el

caso de Júlia Anastácia, intentó probar varios ejercicios de preparación física. En sus comentarios, habló de lo enriquecedores que son el espacio abierto y el intercambio con las personas. Dijo que, al estar en un espacio universitario, sentía que la gente aceptaba más fácilmente su comportamiento.

Es interesante leer la percepción de las actrices en el proceso de creación de *esquemas dimensionales*. Traigo el discurso de Simone Portugal (informe del 5 de diciembre de 2016) sobre este proceso:

El proceso de creación del *esquema dimensional* fue gradual. Realizamos tres encuentros en el espacio abierto de la UFBA Ondina para que, finalmente, se describiera el esquema. El objetivo era elegir una secuencia de estiramientos, ejercicios de calentamiento y prácticas de voz y cuerpo, y unirlos cuidadosamente para que pudieran repetirse en la investigación para mi entrenamiento de actriz. La calle sería el espacio para la experimentación. La pregunta inicial que me hice fue “¿qué me traería de diferente la calle para mejorar mi formación como actriz?” La mayor dificultad al principio fue analizar y dejar en claro lo que trabajaría en cada celda que se estaba haciendo, lograr que la técnica fuera consciente. La pauta inicial fue exactamente esta: descubrir por qué hago todos los movimientos y, al momento de hacerlos, entender qué se estimula/trabaja. Fue emocionante buscar un repertorio que pudiera cerrarse como un plan de exploración. Me llevó un tiempo entender que no se trataba de una improvisación sino de un plan secuencial cerrado. Lo que pondría dentro de ese espacio de tiempo fue a mi criterio, ya que no había dirección e indicación de qué colocar en el sentido de la partitura.

Este criterio fue alentado por mí. A diferencia de la investigación en la maestría, en la que presenté los contenidos, y luego los estudiantes crearon sus *esquemas*, en este proceso quería ver las propias metodologías de trabajo de las actrices y no interferir en las formas de utilizar la calle como lugar para la preparación teatral. Quería que ellas me presentaran nuevas formas de estar en la calle, de entrenar en los espacios públicos. Traté de tener cuidado con mis declaraciones para alentar esta autonomía en su trabajo. Lo que hice fue dar indicaciones según lo que percibí en las apuestas de cada una de ellas. En el caso de Simone Portugal, la insté a improvisar menos y hacer ejercicios más centrados, para relacionar estas búsquedas con lo impredecible de la calle. Por lo tanto, la improvisación no sería un ejercicio impuesto por ella, sino una exigencia del espacio público.

Debía tener mucho cuidado porque la tendencia inicial era saltar partes porque todavía estaba en la fase de memorización. Durante mi entrenamiento nunca había creado un repertorio de entrenamiento cerrado. Los calentamientos y estiramientos eran casi siempre conducidos por alguien, cuando no, sacaba el recuerdo del momento, pero nunca había sido una repetición con un comienzo, un medio y un final. Es decir, a partir de esta investigación, me puse en la posición de organizarme como una actriz que entrena su propio proceso, ya que todo lo que vino a ser usado vendría de mi trayectoria y no había influencia directa en el contenido creado. Solo indicaciones de por qué se realizó cierto ejercicio y cuál fue su propósito (informe del 5 de diciembre de 2016).

Después de estas tres sesiones de creación de los *esquemas dimensionales*, salimos para comenzar a experimentar en otros espacios públicos de El Salvador. En las primeras salidas, las actrices experimentaron sentimientos de incomodidad e inseguridad, según este testimonio de Júlia Anastácia (informe del 8 de diciembre de 2016):

Tengo vergüenza. Todavía no me siento cómoda haciéndolo en la calle.

Me obligó a buscar miradas para tener una relación con un transeúnte, me obligó a no cerrar los ojos y pensar que estoy en un salón de clases.

Y este de Simone Portugal (informe del 5 de diciembre de 2016):

Me sentí expuesta y pequeña frente al tamaño del espacio que ocupaba y de lo ocupado por cantidades numerosas de personas. Estiré, estaba nerviosa, sentí que mi voz no llegaba al espacio. En el momento de la expansión, parecía que estaba haciendo movimientos automáticos a pesar de estar experimentando, todo era más grande que yo. Improvisé frases sobre el golpe al momento de hacer acciones con principio, medio y final. Sentí que necesitaba trabajar y practicar mucho para que la situación estuviera en mis manos. Me desestabilicé cuando escuché los comentarios “hay locos para todo” y “nunca haría eso”, pero me mantuve haciendo las formas siguiendo lo que había comenzado.

Después de cada actuación, hablamos con las actrices sobre lo que habían experimentado y les comenté sobre eso. Estos comentarios estaban destinados a fomentar la búsqueda de una relación con los transeúntes y también a mejorar el *esquema*. Para ello, alenté la ejecución de movimientos de mayor riesgo y acrobacias, como posiciones invertidas y saltos.

Vi algunos cambios en los *esquemas* de las estudiantes que asimilaron mis provocaciones. Sin embargo, me di cuenta de que los ejercicios que trabajaban personajes o actividades de actuación que provocaban sentimientos tenían menos peso en los *esquemas*, y que el trabajo con diferentes emociones no aparecía mucho.

Cabe aquí explicar lo que entiendo por *juego teatral*, para dejar en claro lo que se les pidió a las estudiantes. Las explicaciones dadas en sus obras por Viola Spolin (2007: 1) sobre el concepto exponen la relación que crean las personas que juegan o interactúan en la escena. Esta interacción tendría las siguientes características:

A través de la depuración de la percepción sensorial, los juegos teatrales –a contramano del énfasis en la inventiva, la interpretación o la dramaturgia – buscan promover la experiencia del acuerdo tácito colectivo. En ellas, la fábula no es un punto de partida, sino un resultado de la acción y la “fiscalización” de objetos, lugares, emociones –ejes del aprendizaje teatral– siempre está vinculada a la escucha cuidadosa del compañero. Al entrar en relación con el compañero de juego y construir físicamente una ficción compartida con los jugadores en la audiencia, se aprende cómo se da la significación en el teatro.

Después de una de las salidas, cuando sentí que las dos muchachas se volvieron muy frías en su relación con los transeúntes, les propuse la búsqueda de un nombre para cada parte del esquema. Además, solicité la determinación de una emoción diferente en cada una de estas partes, creada a partir de diversas estrategias, como, por ejemplo, decidir de antemano si fuera alegría, tristeza, soledad, etc., como lo hizo Michael Chekhov (1955) en su propuesta del “gesto psicológico”. O buscar clichés o arquetipos, tales como la anciana, el niño, el policía, la prostituta, etc. Y, además, encontrar justificaciones claras para las acciones, tales como: corro porque me estoy escapando del ladrón, camino de cierta manera porque el suelo está caliente, muevo mis brazos de alguna manera porque me estoy desperezando, etc.

Gracias a esto, algunas acciones han cambiado en los *esquemas*. La mayor evidencia apareció en el caso de Simone Portugal. En una de sus acciones, probó un estereotipo de mujer enojada, “machona”, que era un personaje en una obra de teatro en la que estaba trabajando. Este caso particular nos llevó a repensar cómo podría funcionar la emoción en la calle debido a la reacción de los tran-

seúntes cuando dejan de tener contacto con ella e incluso intentan ignorarla. La atmósfera de tranquilidad y colaboración se volvió hostilidad, y la gente empezó a tenerle miedo a la actriz. Esto significaba que, incluso en momentos posteriores del *esquema*, en los que las emociones eran más suaves, ya no era posible establecer una nueva interacción con los transeúntes.

Esta situación nos trajo algunas preguntas. Si uno de los objetivos de salir a la calle es relacionarse con los transeúntes, ¿es mejor no recurrir a emociones que causen desconfianza o miedo? Pero si este fuera el caso, ¿tendríamos que renunciar al territorio de la formación de la actriz, donde se prueba toda una gama de interpretaciones, para entrar en un lugar de complacencia con los transeúntes para ganar su atención y comunicación? ¿Cómo lograr un equilibrio que le permita a la actriz probar un alcance de gestos emocionales agresivos, fuertes y combativos, sin perder la relación con los transeúntes?

Figura 2 – Simone Portugal ejecutando su esquema en la playa de Porto da Barra, Salvador.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2016.

El mismo día que Simone Portugal hizo su *esquema*, que provocó indiferencia y hostilidad en los transeúntes, yo también realicé mi *esquema*. Al principio, intenté establecer relaciones de confianza con las personas que comenzaron a

ver mis acciones. Había hombres en la puerta de un bar, algunos vendedores ambulantes y transeúntes que pasaban por allí. También había un grupo de taxistas con comportamientos típicamente machistas en relación con mis acciones. En una parte del *esquema*, donde bailo improvisadamente con movimientos de danza contemporánea, danzas modernas y afros, decidí abordarlos, buscando una calidad en los movimientos que mostraran ira, agresividad y hostilidad. Se dispersaron y dejaron de reír, sus rostros se pusieron serios. Sin embargo, en paralelo, seguí relacionándome con otras personas, buscando complicidad y confianza. En esta ocasión, no perdí la atención de los taxistas, que comenzaron a mirar seriamente, ni de las otras transeúntes que continuaron mirándome.

Simone Portugal y yo debatimos sobre mi experiencia y, aunque nos dimos cuenta de que no había respuestas plenas a las preguntas planteadas anteriormente, sí había algunas nuevas posibilidades para continuar probando el espacio público, teniendo en cuenta sus temores, machismos y prejuicios. Concluimos que este trabajo hace posible encaminar respuestas a las preguntas planteadas y, con cada experiencia, estas respuestas cambian. Desde mi ejecución del *esquema* de ese día, podemos decir que no tenemos que aceptar ningún tipo de violencia. Por mucho que nos centremos en el entrenamiento en la calle, podemos, sin dejar de hacerlo, responder a estas agresiones. Y también podemos sembrar un grano de miedo hasta el punto de casi romper la relación con los transeúntes. La actriz tendría que aprender a medir la intensidad de las emociones, para no dejar de sentirlas y no perder el contacto con quien está en la calle.

Las relaciones con los transeúntes, a lo largo de las ejecuciones, no eran frecuentes. En la práctica, fue uno de los aspectos más laboriosos. Les sugerí opciones de acciones para llevar a cabo en la calle con el objetivo de establecer más relaciones. Algunas de estas acciones fueron: pensar en preguntas simples que podrían hacerles a las personas que pasaran cerca de ellas. Pero, según los relatos de las actrices, esta indicación no funcionó mucho:

Julia Anastácia: Practiqué preguntarle a la gente si me escuchaban mientras decía el texto, pero sentí como si estuviese forzando la barra (informe del 8 de diciembre de 2016).

Simone Portugal: Fue difícil mantener relaciones. La gente rompía la conexión con la mirada o se volvían cuando las miraba. Logré hacerle un par de pregun-

tas a un transeúnte sobre mi alineación durante el saludo al sol¹ (informe del 5 de diciembre de 2016).

También sugerí que emitieran sonidos, discursos o textos tanto para las personas cercanas como para las que estaban lejos. Entonces funcionó mejor:

Julia Anastácia: La voz proyectada para una persona me ayuda a tener más subtextos: “¿Puedo hacerlo, puedo alcanzarlo? ¿Hasta dónde llego con esa persona?”. Siento que me preparo mejor al dirigirla (sic) a alguien, además de facilitar la interacción (informe del 8 de diciembre de 2016).

Varias reflexiones y transformaciones ocurrieron a lo largo de las ejecuciones. Les dije que, en la relación con las transeúntes, deberían asumir un estado de preparación, que yo había estudiado en la maestría y que Tadeusz Kantor (2010) define como “exactamente similar e infinitamente extraño”:

La aparición de lo *exactamente similar e infinitamente extraño* es el resultado del contacto con la calle, es otra condición producida por la actriz para enfrentar el desafío y que proporciona una práctica artística [...] En la ejecución de los esquemas en las calles, este aspecto permitió a actrices y actores mantenerse presentes y conectados en todo momento. Permanecer en ese estado hizo que tuvieran todos los sentidos atentos lo que estaba sucediendo en la calle. (Bonilla, 2014: 74)

Dado que la actriz no asume una postura eminentemente teatral, pero tampoco quiere permanecer en el estado cotidiano, lo *exactamente similar e infinitamente extraño* aparece como un punto entre estos dos niveles. La actriz deja su comportamiento diario para asumir un estado de alerta y de juego. Este estado nos permite enfrentar la calle, donde “sin vestimentas teatrales o escenarios que generen una espectacularidad abiertamente, puede hacer que el público perciba al actor apenas como un loco [...]” (Bonilla, 2014: 74). Por lo tanto, asumir aquel estado ayuda a mantener, proponer y permanecer en el espacio público, es una especie de generador de fuerza y coraje que permite una comunicación y una interacción más intensas.

Llamé la atención sobre este estado después de ver cómo las actrices dejaban de hacer sus *esquemas* para mantenerse en contacto con la gente, responder sus preguntas y escuchar sus comentarios. Esta relación hizo que la actriz

1 Secuencia de Hatha Yoga.

perdiera la energía y la atmósfera ya creadas en el espacio con otras transeúntes. Después de mantener estas conversaciones, ellas volvieron a su *esquema*, teniendo casi que empezar de cero, según el testimonio de Simone Portugal: “Me di cuenta después de que, cuando paré para hablar con la gente, perdí la energía del entrenamiento” (informe del 5 de diciembre de 2016).

Figura 3 – Julia Anastácia ejecutando su esquema frente al Teatro Martin Gonçalves, Salvador.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2016.

Sin embargo, al buscar otro tipo de relación, nos dimos cuenta de que este estado no permitía establecer mucho contacto con los transeúntes, ya que mantener la comunicación de una manera extracotidiana era muy anormal para las personas, lo que causaba cierta inseguridad e incomodidad. El transeúnte se siente incómodo porque no le queda claro quién es esta chica que hace movimientos tan extraños. Esto que se presenta como una de las ventajas de la propuesta, al momento de intensificar las relaciones con los transeúntes se convierte en un factor limitante. Muy pocas personas quieren relacionarse con lo diferente, temen estar expuestas al ridículo. Pero ¿cómo no abandonar el *esquema* o la atmósfera ya creada y continuar o aprovechar los discursos de los transeúntes cuando deciden relacionarse?

Me acordé de los terreiros de candomblé. En ellos, la espiritualidad y la cotidianeidad coexisten muy de cerca, sin muchas fronteras entre sí. Un objeto ritual puede convertirse en otro momento en un juguete o un objeto para el uso diario, sin relaciones rígidas; ellas cambian según las circunstancias que surgen. Esto nos aleja aún más de ese comportamiento ritual del “actor”, un estado que está sacralizado hasta el punto de que el artista se convierte en una figura santa, que difícilmente entraría en contacto con la gente común, especialmente en la calle, donde el espacio sagrado es vencido por el comportamiento pagano.

Con todo esto, les dije a las actrices que usaran el *sentipensar*, una filosofía de origen africano, y que probaran, de esta forma, el relacionamiento en los espacios públicos. Así, podrían salir del estado *infinitamente extraño* para entrar con rapidez en lo *exactamente similar* y relacionarse con una vida cotidiana que ofreciese confianza a las personas en la calle, alcanzando de esta forma a mantener relaciones más duraderas o, al menos, más frecuentes. Advertimos que este *exactamente similar* podría mantener el mismo estado de preparación para no perder lo que ya se ha logrado o podría servir como un desafío, ya que deja caer algo que ya se logró para volver a levantarlo al nivel que se tenía antes.

Esta propuesta está en línea con otra conclusión a la que llegué en la maestría. Uno de los aspectos encontrados en este proceso de investigación fue la *precisión* y la *flexibilidad*, que pedían lo siguiente para la realización de los *esquemas dimensionales*:

[...] la actriz tiene que intentar hacer el esquema con precisión y justeza en sus movimientos, secuencias y discursos. [...] En esto consiste la flexibilidad: la actriz o el actor se da el placer de reaccionar a las acciones de la calle, pero nunca abandona su esquema, busca el momento adecuado para volver a él y continuar con la misma precisión que antes. (Bonilla, 2014: 67)

Después de la defensa de la maestría, del consejo del profesor Eduardo Coutinho, quien formó parte de la junta, y de las experiencias que tuve a lo largo de los años, puedo decir que, a este respecto, lo realmente importante es la *flexibilidad* sobre la *precisión*. Buscar la corrección de los movimientos no debería ser una prioridad frente a la posibilidad de establecer relaciones con el espacio. Mantenerse flexible permite una mayor interacción: este estado propuesto por

la *Kalunga*² y otras filosofías africanas como la “mandinga”³, tan llamada en la capoeira, son otros estados de atención que generan un juego flexible, ya que permiten mantener un estado escénico al mismo tiempo que aceptan salir de él para buscar otros estados, como lo cotidiano, lo *exactamente similar*, la complicidad, el juego o la confianza. El juego se expande más allá de una ritualización y sacralización del estado del actor, que solo limita y coloca barreras entre aquellos que logran la santidad y aquellos que no lo hacen y permanecen en el nivel pagano.

Los lugares comerciales de la ciudad (Avenida 7 Setembro, Lapa, Praça da Piedade, 2 de Julho, Comércio) fueron los espacios que proporcionaron más opciones de relacionamiento y ayudaron a ampliar la práctica de los análisis realizados. Estos espacios, por los comentarios de las actrices, eran más ricos en relaciones e interacciones.

Comenté con ellas que debían aprovechar el espacio y lo que ofrecía, como los comportamientos de las personas, los sonidos que se producen en la calle, los gritos de los vendedores o los ruidos repetitivos, y que intentaran incorporar eso en sus *esquemas*. Después de algunas ejecuciones, las narraciones de las actrices mostraron cómo ellas fueron saliendo de la incomodidad para disfrutar del entrenamiento en la calle:

Julia Anastácia: Muchas voces y muchos otros cuerpos aparecieron al imitar a las personas. Creé muchas historias en mi cabeza, fue genial para los descubrimientos. Hoy no me sentí tan avergonzada, de hecho, realmente sentí que trabajé, que ejercité y descubrí cosas (informe del 8 de diciembre de 2016).

Simone Portugal: Fue una nueva situación en mi formación. Aprender a lidiar con el transeúnte y, al mismo tiempo, continuar entrenando, usar las situaciones que ocurren para entrenar (informe del 5 de diciembre de 2016).

Sin embargo, quería buscar otras metodologías u oportunidades para aprovechar el espacio público. Hasta entonces, los *esquemas dimensionales* habían contribuido al nivel de trabajo individual, lo que coloca a la actriz en una exigencia particular, no solo por enfrentar el espacio público de las ciudades de

2 Línea que cruza océanos y continentes más allá de las montañas de Occidente y permite el diálogo entre los mundos de los vivos y los muertos, así como otras posibilidades simbólicas que se extraen de ellas, según la conciencia cósmica de los Bacongos: pueblos del antiguo Reino del Congo (São Bernardo, 2017)

3 Filosofía y costumbres del antiguo imperio Mali del África Occidental.

Abya Yala y su complejidad, sino también por asumir esta experiencia sola y sin símbolos que puedan protegerla bajo un marco teatral o espectacular.

Figura 4 – Julia Anastácia y Simone Portugal ejecutando sus esquemas en un corredor entre la Avenida 7 de Setembro y Carlos Gómez.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2016.

Aprovechando las inspiraciones que surgieron, como resultado de las lecturas y sugerencias de otros enfoques en el espacio público, les propuse llevar a cabo nuevas actividades que no fueran los *esquemas dimensionales* individuales. Quería probar experiencias que comprometieran tanto el entrenamiento con el espacio como el ejercicio de la relación entre actrices. En una de las salidas, hice la propuesta de realizar al mismo tiempo y en el mismo lugar los *esquemas dimensionales* de las dos actrices. Este intento ocurrió dos veces, y noté que los *esquemas*, por haber sido creados desde una perspectiva individual, no ofrecieron a las actrices motivaciones para realizar un trabajo conjunto más allá de la relación con el espacio. Entonces, hice un nuevo intento: pasé una secuencia de ejercicios básicos que debían incrementarse con ejercicios que las actrices propondrían. Mis propuestas de ejercicio se describen en la siguiente tabla:

Cuadro 4 – Propuesta 1 de ejercicios para esquemas grupales.

Recorrer el espacio	Mirándose todo el tiempo, entre las dos y las personas en el espacio. Mientras recorren, hacen ejercicios de acondicionamiento vocal.
Juego de la pelota imaginaria	Una lanza a la otra una pelota imaginaria que recorre el cuerpo de cada una, sabiendo que la pelota tiene voz, y por cada parte del cuerpo que pasa, saldrá un sonido diferente. Intentar lanzar la pelota a los transeúntes. No quedarse en un espacio.
Juego de convenciones	Cada actriz lanza una de las siguientes convenciones (a, b, c) en cualquier momento. Las convenciones cambian de vez en cuando. a) Muévete por el espacio con diferentes saltos. b) Di tu nombre en diferentes tonos y volúmenes. c) Bailar cualquier baile de salón.
Diálogo	Decir el siguiente texto como si fuera un diálogo entre las dos, con movimientos corporales a nivel del suelo: Uno: ¡Lánzale la piedra a Geni! Otro: ¡Lánzale la piedra a Geni! Uno: ¡Ella está hecha para ser golpeada! Otro: ¡Es buena escupiendo! Uno: ¡Se lo puede dar a cualquiera! Otro: ¡Maldita Geni!

Fuente: Elaborado por la autora

Las actrices propusieron los ejercicios organizados en la siguiente tabla:

Cuadro 5 – Propuesta 2 de ejercicios para esquemas grupales.

Canción	<i>Mané pipoca</i> <i>M - a - má</i> <i>N - e - né</i> <i>Mané</i> <i>P - i - Pi</i> <i>Mané pi</i> <i>Pe - o - pó</i> <i>Mané pipó</i> <i>C - a - cá</i> <i>Mané pipoca</i>
Contacto expandido	Una toca una parte del cuerpo de la otra, que debe realizar un movimiento a partir de la parte del cuerpo que fue tocada.
Dichos miserables	Una moldea el cuerpo de la otra, dejándolo en una forma extraña. Desde esta posición, la actriz debe pronunciar un texto con la sensación que produce esta postura.

Fuente: Elaborado por la autora

Las actrices realizaron estas nuevas secuencias, combinando el orden de los ejercicios y haciendo pequeños cambios en cada uno de ellos. Esta experiencia le dio un tono diferente a la relación con el espacio y las personas. También fue interesante realizar ejecuciones con una colega porque, al sentirse acompañada, la acción es más emocionante.

Me di cuenta de que surgió una mayor exigencia por parte de las actrices cuando estaban juntas en el espacio, porque, al hacer el *esquema dimensional* individual, el ritmo puede caer fácilmente si la actriz se siente cansada o desanimada, pero, al entrenar juntas, mantener la relación, tanto con la calle como con la compañera, exige estar más alerta y activa.

La relación con el espacio físico se expandió, ya que las actrices sintieron una mayor confianza para experimentar con las formas físicas del espacio. Sin embargo, la relación con las personas ha disminuido, ya que esta audiencia delimita un poco más el sentido espectacular de la presentación de la escena. En esta etapa, las personas quieren asumir la condición de espectadoras. Sin embargo, creo que todavía se puede explorar algún tipo de interacción con esta proto-platea.

La experiencia en El Salvador me ayudó mucho en el diseño de lo que sería el laboratorio *Salón: Calle Lationamericana*, que se ejecutó en las siguientes ciudades. Los ejercicios probados con las actrices, además de presentarme las múltiples posibilidades de reacción de los transeúntes, me mostraron que hay diferentes poderes de interacción en los diferentes espacios de las ciudades. Ciertamente, puedo decir que esta experiencia me ha dado un mayor dominio de los espacios públicos y de las acciones que pueden enriquecer la relación con las transeúntes. Mi campo de investigación pudo enfocarse más con esta experiencia, las reflexiones que tuve con las estudiantes fueron un material muy valioso para esta investigación.

A continuación, quiero destacar los aspectos que, a partir del trabajo en las calles de Salvador con Júlia Anastácia y Simone Portugal, continuaron acompañándome a lo largo de los laboratorios y en los análisis posteriores de esta investigación.

Una de las primeras anotaciones, que seguí repitiendo en los siguientes laboratorios, fueron dos advertencias antes de que comenzaran las acciones en la calle. Una es entender el cuerpo como un ser o el cuerpo como *soma* (Fernan-

des, 2015). Al planificar *esquemas dimensionales*, la actriz tiene que tener esto en cuenta. Ella puede hacer ejercicios que prioricen el funcionamiento de la voz o movimientos que apunten a revisar una determinada técnica o ritmo, pero la voz y el movimiento no se pueden separar, siempre están juntos en un conjunto orgánico, holístico y completo que es el ser, el yo, el cuerpo.

La segunda advertencia es sobre el impacto que el espacio público tiene en los primeros contactos. En este sentido, siempre he hablado de dos relaciones. Una tiene que ver con escuchar el espacio, saber qué dice, propone, mueve, distrae y muchas otras cosas. Con estas relaciones, la actriz debe jugar, responder, inspirarse, escuchar y responder. Esta acción es difícil porque no se realiza en un aula cerrada, que nunca tiene nada que decir, que es algo a lo que los estudiantes están acostumbrados. La segunda relación es de intimidación. En las primeras salidas, el actor se siente muy intimidado por el espacio. Esto genera que él no pueda hacer muchos movimientos y, sobre todo, no emitir ningún sonido. La voz altera enormemente el espacio público, especialmente si tiene un carácter escénico o un volumen un poco más alto de lo normal. Al hacer prácticas callejeras, es muy común que los actores no hablen en voz alta o no usen el sonido dentro de los *esquemas*. Por eso decidí dar esta advertencia al inicio del proceso.

Otra conclusión que permaneció en los laboratorios posteriores fue el estado en el que el actor se encuentra en la calle. Éste, que puede estar entre lo *infinitamente extraño* y *exactamente similar* y que, en esta asumida condición de *extrañeza*, se comunica de la manera más *similar* con los transeúntes mientras hace su *esquema*. Un *esquema* que es completamente *flexible* para que la actriz, sin olvidarlo, pueda tener “una atención constante, amplia y total, que le permita absorber y decodificar los acontecimientos” en el espacio público, como lo describe Ana Carneiro (2005: 131) en su análisis del *presentador-narrador* de las obras del grupo teatral *Tá Na Rua*.

Entre la extrañeza, la similitud y la flexibilidad, la actriz se sitúa en un estado más cercano al popular que al erudito, al pagano que, al sagrado, entrando y saliendo, transformándose y paseando por diferentes emociones, lo que le permite tanto encontrar complicidad en las transeúntes, como permitirles expresar sentimientos de disgusto, apatía o ira, con el objetivo de experimentar diferen-

tes rangos emocionales y sus respectivas reacciones en las personas que pasan y habitan las calles.

La última conclusión de la experiencia en El Salvador fue que me pareció necesario trabajar en grupo, por más que esto cree una condición más teatral en las calles y se pierda un poco la naturaleza del espacio urbano que se convierte en un escenario. El trabajo colectivo es importante para tener otros tipos de exploraciones, tanto en relación con los transeúntes como en el uso de diferentes herramientas escénicas, que no aparecen en el trabajo individual. Al trabajar en grupos, las actrices aumentan el foco de atención, lo que aumenta la exigencia porque, además de tener la percepción de todos los puntos en los que se trabajó en las secuencias individuales, deben enfocarse en la relación con los colegas con los que están trabajando.

São Paulo, Brasil

Febrero de 2017

El laboratorio hecho en São Paulo se realizó con el grupo de la materia Prácticas callejeras, dirigida por el profesor Eduardo Coutinho, del curso de pregrado en Artes Escénicas en la Escuela de Comunicación y Artes (ECA) de la Universidad de São Paulo (USP). El laboratorio fue intensivo. El profesor propuso que se hiciera durante siete días, durante ocho horas cada día. Este fue un gran desafío para mí porque, además de ser el primer laboratorio que hacía en el trabajo de campo para esta investigación, el período propuesto exigió mucho más de lo que imaginaba.

Para esta ciudad había planeado un laboratorio pensando en las experiencias que tuve en los talleres realizados tanto en el proceso de maestría como en otros en el camino hacia el doctorado. Puse en orden diferentes contenidos que podrían ayudar a los participantes a crear su *esquema dimensional*. Eran los mismos contenidos que describí en la introducción de este enlace, pero en este caso arriesgué un nuevo conjunto de procedimientos. Como el trabajo con las estudiantes en El Salvador no fue precedido por ningún taller, y ellas lograron crear sus *esquemas* con mucha contundencia, propuse una primera reunión con

los estudiantes de la ECA para que esa autonomía pudiera tener lugar. Entonces le pedí a la clase que comenzara a calentar y hacer los ejercicios que usualmente usan antes de tener una práctica escénica. Los dejé calentarse por más de una hora. Quería saber qué herramientas usaban para entrenar. Entonces, comencé a preguntar: “¿Qué tipo de energía estás usando?”, “¿Dónde está el trabajo de la voz y el cuerpo?”, “¿Podrías arriesgar más en el uso del cuerpo y la voz?”. Al hacer este tipo de preguntas, me llevó otra hora estimular su práctica. Incluso cuando me di cuenta de que la clase estaba agotada física y psicológicamente, continué con mi planificación.

En los testimonios de las estudiantes, al final del laboratorio, expresaron un sentimiento de incomodidad y desesperación en relación con esta primera propuesta. Todas esperaban que yo indicara cómo deberían preparar su cuerpo para una actividad escénica, además de una acción más teatral después de ese espacio. Según las palabras de Agmar Beirigo (informe del 11 de febrero de 2017):

Estaba esperando la dirección del ejercicio. Esperaba una dirección del otro, de alguien que me está mirando, alguien que tiene una investigación en la que estoy inserto. Esperaba la conducción de mi propia investigación de actor por otra persona, hablando pragmáticamente.

La autonomía desarrollada con las estudiantes de Salvador no se repitió con este grupo. Por sus reacciones, demostraron que no creían en un espacio de búsqueda propia, quedando a la espera de mis indicaciones. Fue muy incómodo para este grupo comenzar un espacio donde eran ellos los que tenían que buscar su propio material.

De los siete días, planeé quedarme en el aula durante los primeros tres días, revisando los contenidos generales del laboratorio. El profesor Eduardo Coutinho siempre estuvo conmigo durante todo el intensivo. Esto fue muy valioso porque había sido miembro de la mesa de mi maestría y, por lo tanto, ya conocía mi investigación. Durante esos días fue un orientador, me habló de varios aspectos relacionados con el diseño del laboratorio, como por ejemplo de los ángulos que podría mejorar o tener en cuenta para una mayor contribución a mi proceso. Después del primer día, analizó mi propuesta de dejar que el espacio de preparación de la clase se desarrolle con mucha independencia. Dijo que es necesario que las personas sepan que la educación y el entrenamiento

necesitan autonomía, pero que esta conciencia debe llegar en un proceso y no por sorpresa. Debido a la falta de libertad que tienen los estudiantes durante la graduación, las clases esperan recibir órdenes de los profesores que, a su vez, esperan que los grupos de estudiantes cumplan con sus demandas. Con esta tradición de la formación que proviene de los primeros años de la infancia, era muy difícil que la clase comprendiera mi propuesta y aprovechara la “libertad”. Coutinho me aconsejó, para los próximos encuentros, recuperar la condición de líder para ganar la confianza del grupo y motivarlo a continuar en la experimentación. Quería mantener una metodología que no fuera tan conducida, pero después de las sugerencias del profesor, en los siguientes dos encuentros di clases más tradicionales de preparación actoral. Esta decisión también fue sustentada por la práctica nada convencional que la clase haría días después en la calle, ya que esta acción en el espacio público, como destacó Coutinho, sería muy llamativa para los participantes.

Por lo tanto, la clase se mostró más motivada en otras reuniones, participando en un taller completamente guiado por mí. Trabajamos elementos de plasticidad, posiciones invertidas, relaciones corporales y, también, mi versión del Cubo de Laban. Tanto Coutinho como la clase encontraron este último contenido importante para sus procesos de formación. Sobre esto, el profesor comentó que, con la metodología que desarrollo, logro darle al participante un poco de libertad, al mismo tiempo que no dejo de guiarlo. Las estudiantes también comentaron cómo funcionó este elemento en sus experimentos. A continuación, transcribo la impresión de Gabrielle Távora (informe del 11 de febrero de 2017):

Es interesante porque tienes de dónde partir para ir a hacer algo en la calle. Y para percibir nuestros vicios y clichés de actuación. “Siempre uso gestos con esta calidad de movimiento; ¿cómo usar a los demás?” A través del Cubo de Laban [sic], puedo experimentar otras cualidades de movimiento en mi propio cuerpo y observar a otras personas. Ver comportamientos y cuerpos es un adicional a este trabajo de investigación del propio cuerpo de la actriz.

También cito a Isadora Scoralick (informe del 11 de febrero de 2017):

En cuanto al concepto del Cubo de Laban, me encantó conocerlo. Cuando leí las características del movimiento --cortado, continuo, recto, curvo, pesado, ligero, pensé en aún más posibilidades: cuerpo pesado + voz ligera; cuerpo cor-

tado + voz continua ... Quería hacer más combinaciones, pensé que era posible hacerlo más complejo y abrir nuevos caminos.

Tuvimos un momento en el que la clase trajo ejercicios para compartir. Muchos de ellos eran juegos para activar la atención escénica que creaban un ambiente muy festivo en la sala. El estudiante Agmar Beirigo presentó un baile que tiene sus orígenes en las culturas del *sertão* brasileño. Debido a la proximidad a algunos bailes que conozco del resto del continente, me pareció muy pertinente conservarlo para los próximos laboratorios.

La primera salida a un espacio público fue el cuarto día, en el campus de la USP. En ese espacio, le pedí al grupo que hiciera una primera revisión de cuál sería su *esquema dimensional*. Les dije que aprovecharan el espacio abierto. En esta jornada también revisamos elementos de trabajo vocal. El mismo día, en el segundo turno, revisamos los elementos que comparto de la capoeira. Para mi sorpresa, nadie en la clase había hecho capoeira antes. Esperaba que, estando en Brasil, alguien seguramente hubiera pasado por algún grupo o espacio de entrenamiento con capoeira, pero eso no ocurrió.

En el mismo espacio, le pedí a la clase que se reuniera en pequeños grupos de dos o tres participantes para que pudieran describir cuál sería su entrenamiento grupal.

Al día siguiente nos encontramos en el Parque Trianon, en la zona central de São Paulo. Allí pedí, el primer día, que cada estudiante revisara su *esquema* individual y también aprovechara la influencia del espacio y, aún más, de los pocos transeúntes que pasaban por los senderos del parque. Después de eso, en el mismo parque, cada estudiante presentó lo que había logrado para toda la clase.

Continuando en el parque, por la tarde les pedí que trabajaran en la creación del *esquema* por grupos. Se hicieron las mismas recomendaciones: dejar que tanto el espacio como los transeúntes tuvieran influencia. El trabajo en grupo fue mucho más fácil para esta clase. De la misma manera que sucedió en El Salvador, el trabajo grupal, incluso creando un ambiente más teatral y, por lo tanto, haciendo que la calle pierda un poco su carácter, dejó a los estudiantes más seguros y abiertos al riesgo en la relación con las transeúntes. Algunas experiencias interesantes sucedieron, como comenta Isadora Scoralick:

Una experiencia que me gustó mucho fue en el parque Trianon, cuando mi grupo comenzó a jugar juegos de teatro, y algunos transeúntes se unieron a nosotros. Cuando aprendimos esos juegos, estábamos en clase, en el curso de teatro, con una profesora. Todos estábamos acostumbrados a este tipo de actividad y seguimos las instrucciones normalmente. Pero hacerlo en la calle es otra cosa. La gente no tenía contacto con las clases de teatro, por lo que las instrucciones que dimos les parecían muy extrañas. Se rieron, hicieron muecas, jugaron de manera diferente a la nuestra. Fue una reunión muy buena, muy interesante. Valió la pena haber participado en el intensivo (informe del 11 de febrero de 2017).

Y también Gabrielle Távora:

Disfruté mucho de los ejercicios en el parque Trianon, en grupo. Me conecté con las disciplinas de Juegos Teatrales y Acción Cultural. Una cosa es que tú propongas un juego a tus colegas universitarios que hacen teatro, y otra cosa es comenzar un juego en la plaza, y poco a poco la gente se animará a ser parte de eso (informe del 11 de febrero de 2017).

Tuvimos dos reuniones más, en Anhangabaú el sábado por la mañana y en la Avenida Paulista un domingo, ambas en el área central de la ciudad. En estos dos momentos, la instrucción fue recorrer las calles y pasar todos los *esquemas*, tanto los individuales como los grupales, uno por uno. El sábado hice mi *esquema* primero. Después de mi ejecución, que en realidad se hizo más por mi deseo de intervenir en la calle en São Paulo que por hacer una demostración para la clase, algunos estudiantes dijeron “ahora está más claro lo que tenemos que hacer”. Este comentario fue muy provocativo para mí, lo que me motivó a partir de ese momento a hacer siempre mi *esquema* antes de que cada persona del grupo hiciera el suyo.

Los dos espacios presentaron lógicas diferentes. Anhangabaú, siendo una zona comercial y con fuerte evidencia de la desigualdad en São Paulo, nos hizo pensar en contextos políticos y de clase social. Tenía un ambiente hostil y frío. Sin embargo, los transeúntes no dejaron de interferir en las acciones de los estudiantes. Desde hombres que admiraban el trabajo realizado por los grupos hasta mujeres religiosas que se bendecían y borrachos que se paraban gritando o cantando cosas a los estudiantes.

La violencia de género también fue muy evidente en las reacciones de los transeúntes. Destaco dos episodios aquí. Uno de los estudiantes, rubio, con una altura de aproximadamente un metro con ochenta, corpulento, al hacer su *esquema* al lado de un lugar donde los habitantes de calle tenían sus tiendas, no tuvo interferencias directas, nadie se le acercó para decirle nada. A pesar del hecho de que varias mujeres pasaron, observaron y sonrieron. En el caso de otra estudiante, con una altura de aproximadamente un metro y sesenta, delgada y blanca, que ejecutaba su *esquema* cerca del Teatro Municipal, varias personas pasaron haciendo algunos comentarios, de frases religiosas como “la sangre de Cristo tiene poder”, hasta comentarios de hombres que mostraron un ataque por su condición femenina, según el testimonio de Gabrielle Távora:

Esta “exposición” que tuve durante unos minutos también me hizo notar una condición de género en la que nunca había pensado mientras actuaba en escenarios en espacios cerrados. En un ambiente donde hay varios hombres en las calles, al igual que en este tramo de Anhangabaú, yo, como mujer, estaba en una situación de visibilidad que provocó las reacciones más diversas, y entre risas y miradas dirigidas a mí, también escuché algunos comentarios machistas, claramente de naturaleza sexual (informe del 11 de febrero de 2017).

Figura 5 – Pedro Dix ejecutando su *esquema* frente al Teatro Municipal de São Paulo.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

Por otro lado, la Avenida Paulista los domingos es un espacio para el ocio familiar y de manifestaciones de todo tipo, desde políticas hasta culturales y artísticas. Todas las personas que pasaron cerca de las estudiantes sonrieron, a pesar de que estaban sorprendidos por las extrañas acciones. Nadie se preocupó ni se molestó al ver a una joven tendida en el suelo diciendo cosas ininteligibles. Los *esquemas* grupales adquirieron un carácter espectacular, de presentación. Quedó marcada en mi memoria una imagen de uno de los grupos, compuesto por cuatro estudiantes, que decidió hacer su *esquema* en los pasos peatonales de la avenida. Sus movimientos correspondían a una secuencia del método Suzuki, con movimientos coreografiados, rectos, apoyados en cuerpos muy firmes y presentes, acompañados de gritos cortos y contundentes. Todo esto, más la arquitectura de la región, generó un aspecto muy atractivo, ya que tanto las líneas pintadas en el piso de la calle como los edificios altos detrás del grupo, se combinaron perfectamente con la linealidad de los cuerpos. Los transeúntes estaban encantados con la acción, y el grupo, orgulloso de su intervención.

Figura 6 – Isadora Sampaio Scoralick, Amanda Massucci Batista, Ronaldo Cesar Fogaça y Thiago Felipe Barboza, ejecutando su esquema grupal en la Avenida Paulista, São Paulo.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

El encuentro final con la clase fue para evaluar el trabajo realizado. Para muchas estudiantes no fue útil e incluso fue innecesario. Una de ellas declaró que sería innecesario salir a la calle ya que su actividad profesional estaba más dedicada a grabar en el estudio. Esta chica es cantante y el día que participó en el laboratorio estaba grabando un álbum. Entonces, cambiar la acogedora sala de grabación por la incomodidad de la calle era más que una molestia, incluso era desesperante. Otras estudiantes se negaron a experimentar en los espacios públicos o tardaron demasiado en hacer sus *esquemas*, como informa Isadora Scoralick:

[...] Sentí que fuimos demasiado rápido a la calle. En mi tiempo psicológico, todavía necesitaba de más entrenamiento dentro del aula, para luego salir y hacer el *esquema* con más propiedad sobre los movimientos (y con más tranquilidad también). Estaba muy tímida, ya que las acciones aún no me eran familiares. Sentía que no sabía lo que estaba haciendo, o por qué lo estaba haciendo, o hacia dónde iba (informe del 11 de febrero de 2017).

Efectivamente, mi planificación no tuvo en cuenta el contexto de los estudiantes. Actué como si estuviera interactuando con mis motivadas becarias de Salvador y no con estudiantes que tienen intenciones muy diferentes, en términos profesionales, de las de las estudiantes del nordeste del Brasil. Uno de los análisis realizados por Eduardo Coutinho destacó este hecho. Coutinho me explicó de dónde provienen la mayoría de los estudiantes en este curso. Como las clases son solo por la mañana, a los alumnos les resulta difícil conseguir un trabajo durante su proceso de formación y por lo tanto, en general, son sustentados por sus familias. Un buen porcentaje de ellos proviene de familias de clase media y media alta. Ellos tienen la intención de ingresar al mercado de televisión, cine o teatro musical y grandes audiencias. Tener experiencias en espacios no convencionales o en la calle no es un deseo común en los grupos que pertenecen a este curso.

Pero también hubo otros comentarios de estudiantes que sintieron que el trabajo les exigía autonomía, como en esta declaración de Agmar Beirigo:

Estamos insertos en un sistema educativo que nos vuelve pasivos frente a nuestro aprendizaje, pasivos en el sentido de que el maestro nos transmitirá el conocimiento y depende de nosotros anotar lo que es importante, estudiar y cumplir con las expectativas depositadas en nosotros. Y esta pasividad va más allá de la escuela, y llega a nuestro trabajo como actor, penetra nues-

tra forma de pensar y estar en la sociedad, específicamente aquí, en nuestra postura dentro de la investigación en actuación [...] una equalización a este nuevo espacio es necesaria, pero estar allí en un estado de juego, en este intercambio con el espacio y las personas, quizá sea lo más importante; y las consecuencias que esto tiene en el trabajo de ese actor y, en consecuencia, [sic] en el entrenamiento necesario para que un actor esté en la calle (informe del 11 de febrero de 2017).

Las discusiones con los estudiantes y el profesor Eduardo Coutinho fueron muy valiosas para los siguientes laboratorios. Las reacciones y el carácter muy intenso me ayudaron a estructurar mejor el trabajo.

Saco cuatro conclusiones del trabajo con las estudiantes de la ECA-USP. La primera es sobre mi objetivo de tener procesos pedagógicos en los que la autonomía sea un pilar. Con este grupo de estudiantes y con las reflexiones que hice con el profesor Coutinho, aprendí que la autonomía o la libertad en el aula, en la mayoría de nuestros contextos, deben nacer del proceso y no surgir como una condición *a priori*. Esto se debe a que, al menos en las generaciones de nuestros estudiantes universitarios de hoy, han pasado por procesos escolares en los que impera un régimen pedagógico basado en el conductismo y/o cognitivismo, la estandarización y el poder absoluto del maestro. Con este tipo de pasajes formativos, los estudiantes aprenden a obedecer más que a proponer o crear, basándose en castigos o premios, como explicaron los investigadores Marco Antônio Coelho y Lenise Ribeiro Dutra (2018: 58):

[...] la enseñanza se obtiene cuando lo que se enseña se puede colocar en condiciones de control bajo un comportamiento observable; así, esto se logra cuando el comportamiento no deseado se castiga y lo deseado se refuerza e incentiva con estímulos hasta que se vuelve automático.

En este automatismo que se encuentran nuestras estudiantes, comenzar a trabajar con metodologías que requieren autonomía se vuelve impropio. La clase, en lugar de buscar sus propios espacios para experimentar y disfrutar de sus particularidades, se cerró a la exploración y se perdió en el proceso pedagógico, sintiendo una especie de abandono que no contribuyó al aprendizaje. Parece necesario recordarles o persuadirles para que busquen la libertad. Si lo que hay es la imposición de la libertad en lugar del sentimiento de la necesidad

de ella, lo que sucede es algo similar a lo que describe Frantz Fanon (2008: 183) sobre cuándo el esclavo obtiene la libertad como un regalo y no como resultado del esfuerzo de la lucha:

Pero el negro ignora el precio de la libertad, ya que no luchó por ella. De vez en cuando lucha por la libertad y la justicia, pero siempre se trata de la libertad blanca y la justicia blanca, de valores secretados por los señores. El antiguo esclavo, que no encuentra en su memoria ni la lucha por la libertad ni el anhelo de libertad del que habla Kierkegaard, tiene la garganta seca frente al joven blanco que juega y canta en la cuerda floja de la existencia.

Para que los estudiantes no tengan la garganta seca frente a las metodologías que piden que no se sigan las reglas, sino que se propongan, uno debe recordar la necesidad de autonomía y autoconocimiento y que el maestro no es más que una compañía, un socio de diálogo, un espejo para ser visto o escuchado.

Pero ¿cómo hacer necesaria la autonomía y la libertad cuando lo que se ha establecido en las sociedades es la dependencia del otro, del esposo, del presidente, del padre, del profesor? En el caso de los laboratorios, mi propia acción en la calle, mi *esquema dimensional* era una alternativa que permitía a los estudiantes identificar una libertad deseada. Esa fue otra experiencia de aprendizaje que obtuve de este grupo.

Cuando dejé de ser la profesora que no se arriesga y que no deja su espacio cómodo de quien detenta el conocimiento, las estudiantes ya no me miraron con la garganta seca, como si yo fuera el hombre blanco saltando en la cuerda floja, como se dijo en la cita previa de Fanon. Me lancé a la calle como si fuera una de ellas, con errores, con fallas, con incertidumbres, pero disfrutando de la libertad de dejar el comportamiento estandarizado para causar extrañeza en ese espacio tan conocido por todos, la calle. Cuando puse mi propia carne “a la hoguera”, los estudiantes vieron que era posible no quemarse y disfrutar del jugo que produce el calor del espacio público. Es una circulación de conocimiento de otro tipo, a través de otros canales, según lo propuesto por la investigadora Naira Ciotti (2014: 59), según quien: “Cuando un profesor está frente a sus alumnos, puede usar varios elementos como la voz, el cuerpo y el lugar donde está para comunicar lo que piensa a los cuerpos que están frente a él”.

Figura 7 – Isadora Sampaio Scoralick, Amanda Massucci Batista ejecutando su esquema grupal en la Avenida Paulista, São Paulo.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

El trabajo pedagógico no está impulsado por la teoría, ni por el esfuerzo racional para explicar las ventajas que existen en la calle. El trabajo necesita una acción pedagógica, la acción de quien lidera, enseña, acompaña, permanece en el mismo nivel de quien explora, aprende, experimenta. Además, “la profesora” también necesita esta exploración, aprendizaje y experimentación con la clase con la que se relaciona, porque es en este intercambio que el proceso es significativo, tanto para los estudiantes como para los docentes.

Con la experiencia en São Paulo, también pude confirmar las diferentes sensaciones, relaciones y percepciones de cada lugar. *Sentipensar* que nuestros espacios públicos son extremadamente machistas y discriminatorios no solo genera una conciencia sobre las injusticias de nuestras ciudades, sino que también impone un tipo particular de relación con las calles y el propósito de los *esquemas dimensionales*.

Nosotras, como mujeres, debemos salir a la calle haciendo un esfuerzo adicional, debemos tener mucho coraje para enfrentar estos espacios que estarán listos para violentarnos. Sin embargo, no debemos dejar de hacerlo, por dos razones. La primera es luchar por el derecho a la ciudad. La segunda es porque el

aprendizaje será mayor. No tenemos el espacio ya ganado como los hombres: debemos trabajar más para poder aprovechar las ventajas que, a pesar de todo, las ciudades aún ofrecen.

También es necesario reflexionar sobre dónde se practica un tipo de trabajo como el que hacemos. Nuestras ciudades están compuestas de muchas fronteras invisibles. Hay lugares marginales, donde la pobreza es evidente; hay lugares donde los privilegios, por el poder adquisitivo, logran hacer invisibles nuestras arraigadas injusticias y miserias; y hay un sinnúmero de lugares que se encuentran entre esos dos. Es posible que un espacio como la Avenida Paulista un domingo, sea muy cómodo, agradable y placentero, muy diferente de las calles comerciales en las que no hay problemas para pasar por encima del actor, decirle malas palabras o violentarlo por ocupar un espacio que podría llenarse con millones de productos listos para ser vendidos, o con los puestos de los habitantes de calle.

Finalmente, tuve que incorporar a los laboratorios una atención con relación al contexto de las personas que participaron en ellos. Evidentemente, nuestra propuesta puede no tener ningún sentido para un universo de estudiantes, actrices o actores, aunque para mí es muy difícil entender cómo es posible no creer que la relación con nuestras sociedades no solo es necesaria sino vital. A partir de la experiencia que tuve en São Paulo, comencé a trabajar para persuadir a las personas que hacían el laboratorio, a partir del “supuesto negativo”. En otras palabras, comencé los otros laboratorios con la premisa de que las personas que participaban en él no tenían necesidad ni ganas de salir a la calle. Así, mis primeras acciones y discursos se volvieron persuasivos, alejándome tanto como pude de la imposición. En los primeros encuentros reforcé mis sentidos para comprender mejor qué tipo de personas estaban conmigo, observando desde la energía del grupo (cansancio, euforia, vigor, pereza, etc.), hasta qué tipo de trabajo querían explorar conmigo. En otras palabras, me esforcé por “leer” el contexto de las clases con las que me reuní desde el comienzo de la relación.

Guadalajara, México

Marzo de 2017

En esta ciudad, trabajé con un grupo de estudiantes que se inscribieron en mi laboratorio que formaba parte del programa en celebración del Día Internacional del Teatro, celebrado por el curso de Artes Escénicas del Centro Universitario de Artes, Arquitectura y Diseño (CUAAD), de la Universidad de Guadalajara. Estos estudiantes tenían diferentes niveles de formación y se encontraban en la etapa intermedia o final del proceso de formación.

Con la clase, trabajamos durante cinco días con una carga de tres horas por encuentro. Para este laboratorio, destiné tres días en el aula y dos en espacios públicos. Esta división del trabajo se inspiró en la experiencia previa, en la que los estudiantes pidieron más tiempo en el aula. Comencé el trabajo con un taller en el que enseñé algunas herramientas para preparar al actor. Por lo tanto, creo que he optimizado el uso de mi tiempo, que era más escaso en comparación con los laboratorios anteriores, apenas de 15 horas. Esta vez, tomé una postura menos formal en el primer encuentro. No propuse la presentación típica de los contenidos y de cada persona individualmente. Ya comencé con la práctica y dejé este “protocolo” para el final del primer día. Intenté, por lo tanto, intercambiar un primer espacio de búsquedas autónomas por un taller que descolocara a los participantes, porque no comenzó con una formalidad tradicional.

En los tres encuentros en el aula, la clase se mostró muy perceptiva y atenta a los contenidos pasados. Reutilicé los pasos, los cantos y las informaciones de la cultura de la capoeira, las relaciones corporales, las posiciones invertidas, el trabajo de la voz, el Cubo de Laban, algunas secuencias de Meyerhold y otras de hatha yoga, como el “saludo al sol”.

El cuarto día fuimos a un parque cerca de la universidad, un espacio bastante particular. Era muy tranquilo y sus jardines floridos le daban un ambiente muy tranquilo e inspirador. Había algunos peatones que pasaban por el parque, pero eran pocos. La indicación en este espacio era la misma que en la primera salida de São Paulo: pasar el *esquema* tratando de introducir en él la relación con el espacio y las transeúntes. Cada estudiante fue a un sitio y yo me quedé disfrutando de la tranquilidad. Algunas mujeres que pasaban por el parque me despertaron

Figura 8 – Wenceslao Labra y Marcos Lazcano Chirino ejecutando su esquema grupal en la Plaza Guadalajara, Guadalajara.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

cierta curiosidad, pero no les presté mucha atención. Cuando las estudiantes terminaron y se acercaron al lugar donde estaba, una de ellas me dijo que este parque era una zona de prostitución. Eso me estimuló. Estas prostitutas vestidas a la antigua usanza parecían de otro tiempo, eran modestas y se destacaban por la apariencia de las otras mujeres que había observado en la ciudad. Parecían juguistas de algún carnaval infantil. Su presencia en el espacio me dio confianza porque no noté la aproximación de ningún hombre de manera abusiva. Parecía que había un recelo. Era como si ellas cuidaran del parque y, por extensión, de nosotros que hacíamos nuestra investigación.

En cuanto a la forma en que los estudiantes “usaron” el parque, me pareció interesante cómo algunos usaban los objetos dispuestos en el lugar. Uno de ellos utilizó los bustos de los próceres, que estaban dispuestos en una larga fila, para imitarlos y completar la escultura con su cuerpo, es decir, para inventar cómo eran los cuerpos de estos bustos. Esto se conservó en su *esquema* y, en lugar de usar esculturas, comenzó a interactuar con personas que estaban paradas en la calle. Además, la relación con el césped fue inspiradora para muchos. Sirvió para motivar movimientos y posiciones corporales.

El quinto día fuimos al centro comercial de la ciudad, que estaba cerca del centro histórico. Comencé a hacer mi *esquema* a la salida de la estación de tren que conduce a la Avenida Juárez y que tenía un buen tráfico de personas. Era una calle eminentemente comercial. La relación con los peatones fue muy receptiva. Sentí que a la gente de Guadalajara le gustó la intervención, sus reacciones fueron a menudo amables y se sorprendieron gratamente. Aunque las vendedoras en las tiendas cercanas no sabían cómo reaccionar, sentí que se permitieron aprovechar este momento de distracción.

Como en São Paulo, después de mi ejecución, los estudiantes tenían más coraje y deseo de hacer sus *esquemas*. Pudieron observar que no hay mucho peligro, porque las calles de nuestras ciudades muestran cierta admiración, respeto e incluso cuidado cuando comienzan a sospechar que nuestras acciones no son producto de algún problema mental o del consumo de alguna sustancia psicoactiva.

Figuras 9 – Alicia Pérez García y Viridiana Cázeres ejecutando su esquema grupal en el centro de Guadalajara.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

Continuamos caminando por las calles de la ciudad, y varias intervenciones fueron muy interesantes. Recuerdo una en la plaza de Los Dos Templos, cerca de una parada de autobús que tenía mucha gente. Esta fue hecha por un estu-

diante, Marcos. Él hizo sus movimientos cerca de las personas que esperaban los autobuses y trató de permanecer en las confusas filas. También jugó con las personas que cruzaban la plaza y usó una fuente sin agua, como hay en muchas de nuestras ciudades, para improvisar movimientos acrobáticos y como escenario para hacer proyecciones vocales. Me complació mucho ver cómo cada parte de esta plaza le daba a Marcos una nueva posibilidad de juego, de entrenamiento. También destaco la reacción de las transeúntes, que siempre fueron muy atentas y poco críticas; se rieron y trataron de seguir los movimientos del joven con los ojos. Algunos lustradores de zapatos animaban al estudiante con cada movimiento espectacular que hacía.

Otra intervención que me interesó fue la de dos chicas que hicieron su *esquema* en pareja, Alicia y Viridiana. Ellas son gordas y eso causó un impacto en la calle. No podría decir si la reacción fue de ataque o admiración. Fue un poco de ambas, aunque más de admiración, ya que ellas tienen muy buenas condiciones físicas, además de voces muy poderosas. Sus posturas profesionales comprometidas con sus *esquemas* generaron una atmósfera que evitó las agresiones que, a veces, surgieron. Las mujeres que pasaban admiraban el talento de las dos jóvenes, y los hombres también, a pesar de que percibí en sus rostros que tenían la necesidad de hacer algún comentario sobre ellas. Sentí que el poder de ellas silenciaba las bocas de los machos mexicanos de antemano. Pero apareció la típica picardía *abyayalera*. Cerca de ellas, un grupo de mujeres, de entre 40 y 60 años, vendían y hacían tejidos en la calle. No dejaron de sonreír durante la ejecución. Miraban a las chicas, hablaban entre ellas, se reían y continuaban tejiendo.

Otra intervención tuvo lugar en la entrada del Mercado Corona y también fue realizada por una pareja, María Paula y Tayatzin. Había mucha gente sentada en los bancos en la plaza de la entrada del mercado. Un grupo de música aprovechaba esta audiencia incidental para tocar sus instrumentos y “pasar el sombrero”. La pareja esperó a que el grupo terminara de tocar y, al comenzar su *esquema*, era evidente que la gente de la plaza pensaba que esto era parte de la intervención artística que los músicos habían comenzado. Así, el *esquema* de este dúo se convirtió en una extraña muestra de arte para peatones, más aún porque, en un momento improvisado, María Paula cantó una de las canciones

que el grupo había tocado. Se escucharon algunos aplausos al final de la intervención de la pareja.

En la evaluación del laboratorio, la clase agradeció la experiencia. Las estudiantes dijeron que les gustó probar sus herramientas de entrenamiento en la calle y ver cómo esta puede mejorar su ejercicio escénico. Lamentaron el poco tiempo que tuvimos, pero quedaron motivadas para salir nuevamente a entrenar y hacer más experimentos en espacios públicos.

Por mi parte, quedé satisfecha con la reacción de las calles de Guadalajara. Confirmé, una vez más, que en Abya Yala la gente siente cierto afecto al mismo tiempo que puede reírse irónicamente de nuestras acciones, como sucedió en las calles y playas de Salvador y en la Avenida Paulista, en São Paulo. Estas personas tampoco tienen miedo de interactuar con lo que sucede en el espacio público. Las calles de Guadalajara reaccionaron sin miedo, aceptaron las propuestas sin mucho juicio y, la mayoría de las veces, con alegría por las acciones extraordinarias. El sentimiento que quedó de esta experiencia fue de cariño, tanto por las personas que participaron en el laboratorio, como por las relaciones establecidas en los espacios públicos.

Figura 10 – Maria Paula Arroyave y Tayatzin Ponce Luna ejecutando su esquema frente al Mercado Corona, Guadalajara.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

Quiero subrayar tres aspectos sobre los que la experiencia en Guadalajara me hizo reflexionar. El primero es sobre la metodología de los laboratorios. La autonomía que reclamé en São Paulo y que entendí que debe venir después de un proceso, en Guadalajara casi desapareció. Esto sucedió no solo porque sabía que no podía pedirlo de inmediato, sino después de un proceso, sino también por el poquísimo tiempo que tenía con este grupo. Sin embargo, la creación de los *esquemas dimensionales* ya alienta a los estudiantes a tener un espacio para ellos mismos. Los *esquemas* nos hacen reflexionar sobre el lugar del trabajo propio, lejos de las demandas externas y más cerca de las auténticas necesidades del ser, sin que eso signifique estar aislado de la comunidad o del colectivo. En los análisis realizados por el investigador Matteo Bonfitto (2013: 170), sobre los modos de entrenamiento actoral, él propone un tipo de trabajo en estas condiciones:

[...] el hombre constata que, para tener acceso a otros modos de existencia, es necesario desarrollar un tipo específico de “trabajo” [...] Esta inquietud solo puede ser trabajada a través del trabajo del sujeto sobre sí mismo. [...] no el sujeto visto como un ser aislado, sino las dinámicas relacionales que él establece con los demás y con el mundo.

Pude tener una percepción de autonomía por parte de las estudiantes a partir del proceso de creación de los *esquemas dimensionales* y su ejecución en la calle, mucho más que las exploraciones realizadas en el aula desde las actividades propuestas por mí. Como lo conjetura Simone Portugal, en El Salvador, y Agmar Beirigo, en São Paulo.

Sin embargo, en Guadalajara, la práctica inicial realizada en el aula, donde no me presento ni hablo sobre los objetivos y contenidos, ya comenzando a trabajar en los movimientos, canciones, estiramientos o algún tipo de calentamiento para la escena, fue determinante para el resto de los laboratorios. Esto no tiene mucho que ver con la autonomía, sino con la desjerarquización de los patrones pedagógicos que estimulan a la estudiante a una percepción más sensible y menos racional. No significa que no haya momentos de análisis o que no se expliquen las teorías y reflexiones que nutren este proceso; lo que trato de hacer es priorizar un tipo de relación cognitiva que llega a través del cuerpo, a través de los sentidos, para luego ser *sentipensada* (FALS BORBA, 2015) o *corazonada* (ARIAS, 2010).

Y el último aspecto subyacente de esta experiencia es la herramienta que se encontró para controlar los comentarios discriminatorios en las calles, que fue el virtuosismo. Como se explicó con el caso de Viridiana y Alice, esperaba que hubiera muchos comentarios críticos debido al hecho de que sus cuerpos son gordos, pero la experiencia y profesionalidad de las actrices se destacó en relación con las normas estéticas recalcitrantes y homogeneizadoras. Sin embargo, tengo dudas sobre esta herramienta. Si una persona no es parte del modelo moderno único (hombre, blanco, burgués, con un cuerpo acorde a medidas estandarizadas), ¿solamente puede adquirir respeto por un poco de virtuosismo, talento o experiencia? ¿Todos y cada uno de nosotros que no formamos parte de este modelo tenemos que esforzarnos por adquirir alguna habilidad que nos permita liberarnos de la discriminación ya que nuestra propia humanidad no es suficiente para recibir un trato digno? ¿Debería el artista buscar el virtuosismo para evitar sufrir violencias en las calles? Dejo esta paradoja sobre la mesa, esperando que, en el camino por las otras ciudades, tal vez pueda encontrar alguna respuesta.

Quito, Ecuador

Junio de 2017

La institución que me recibió en esta ciudad fue la Universidad Central del Ecuador (UCE), en su Facultad de Artes (FAUCE), en el curso de Teatro. Para mi agradable sorpresa, la clase con la que trabajé también estaba compuesta por el coordinador y la vicecoordinadora del curso, algunos profesores y estudiantes que ya se graduaron en Teatro y una profesora del curso de Artes Plásticas. Esto, además de ser inesperado, generó en mí una completa admiración por las personas que dirigen este curso.

El laboratorio transcurrió durante cuatro días, con una duración de cuatro horas por encuentro. Propuse hacer el primer día en el aula, el segundo en el campus universitario y el tercero y cuarto en espacios públicos de la ciudad. Para estas dos últimas reuniones, el grupo eligió las calles del centro histórico y la Avenida Colón a la altura de las Torres de Almagro, respectivamente.

En la clase del primer día, comencé con el “saludo al sol”, hice caminatas en el espacio, tratando de colocar el cuerpo en diferentes niveles, y también usé posiciones invertidas, relaciones corporales, trabajo vocal con canciones de la música tradicional colombiana y el Cubo de Laban. Cuando terminamos, hablamos sobre cómo serían los otros tres encuentros y sobre el objetivo del laboratorio. Dejé como tarea traer un ejercicio que quisieran compartir con la clase y que pensarán que podría ayudar en la creación de los *esquemas dimensionales*.

La primera salida en el campus universitario fue muy tranquila. Tuvo lugar en los jardines de la entrada principal de la UCE. Comenzamos calentando con los ejercicios que las personas que participaron en el laboratorio habían traído, desde juegos de activación sensorial hasta juegos de improvisación y trabajo corporal. Después de eso, le pedí a cada persona que eligiera un espacio dentro del campus y comenzara a delinear su *esquema* individual. Después de aproximadamente 45 minutos, la clase se reunió nuevamente y cada participante presentó lo que había logrado. Hice algunas sugerencias. Al final de los ejercicios individuales, les pedí que se juntaran en parejas y crearan un *esquema*. Esto se hizo, el grupo trabajó durante unos minutos y luego vimos lo que cada pareja había hecho.

Figura 11 – Gioconda Jacome ejecutando su esquema frente a la iglesia del Centro Cultural García Moreno, Quito.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

La atmósfera en este campus era similar a la del campus Ondina de la UFBA, en El Salvador, y al de la USP, en São Paulo. Dichos espacios ayudan en la construcción de los *esquemas* porque tienen elementos que no existen en el aula (árboles, césped, escaleras, esculturas, viento, etc.). Además, aunque haya transeúntes, estos no están muy interesados en lo que sucede, porque saben que son personas de la Facultad de Artes y por lo tanto eliminan rápidamente las dudas sobre lo que está sucediendo. A su vez, la clase tampoco se preocupa mucho por los peatones que los rodean, ya que el campus es su “lugar”, donde se les permite experimentar, crear, siendo una “cuna natural” de producción de conocimiento.

En el tercer encuentro, que comenzó en la Plaza de la Independencia, en el centro histórico de Quito, nuevamente fui yo quien comenzó la intervención. Recuerdo haber tenido un sentimiento similar al que tuve en las calles de Guadalajara, de recepción amable y conversacional (varias personas me preguntaron qué estaba haciendo o me saludaron) y con cierta admiración por mis acciones. También tuve la sensación de estar “coqueteando” con los transeúntes, desde los policías que me observaban desde lejos hasta quienes pasaban cerca de mí, una madre con su hija, un vendedor y una vendedora ambulantes y algunos turistas. Además, el espacio generó una inspiración particular, debido a su arquitectura. Para mí, fue un lugar muy agradable para intervenir. También recuerdo las caras de las participantes del laboratorio; en algunas percibí complicidad y en otras, estima. En esta plaza daban ganas de jugar, tanto por el hermoso lugar como por las personas que estaban allí. Pude demostrar por cuarta vez (los otros habían estado en El Salvador, São Paulo y Guadalajara) que los participantes del laboratorio se sentían más tranquilos y seguros para ejecutar sus *esquemas* después de que yo presentara el mío.

Después de mi presentación, caminamos con el grupo en busca de espacios para que las participantes pudieran hacer sus *esquemas*. Les dije que primero hicieran los *esquemas* individuales y luego los grupales. Cada una de las intervenciones planteó aspectos sobre el entrenamiento en la calle. Gioconda Jacome, profesora de Artes Plásticas, hizo su *esquema* frente a la iglesia del Centro Cultural García Moreno. La expresiva arquitectura barroca de la iglesia afectó el estado de la profesora. En algún momento de su *esquema*, cuando estaba explorando entrenar con las rejas, comenzó a decir frases y preguntas al edificio,

cuestionando el papel del catolicismo y el daño que ha hecho y hace en nuestras sociedades. Los discursos fueron en forma de diálogo, como si alguien estuviera en la fachada del lugar. Cada vez que repetía o hacía una nueva pregunta, su voz y su cuerpo ganaban fuerza y volumen. La calidad del movimiento era cada vez más agitada. Ella utilizaba las rejas para tomar impulso y proyectar tanto la voz como el cuerpo. Permaneció en esta acción durante más de cinco minutos, lo que, para la acción callejera y con esta provocación, es mucho tiempo. Las personas dentro de la iglesia no dijeron nada, solo miraron con cierta angustia y continuaron haciendo sus tareas. Un grupo de turistas que pasaban encontró el evento tan interesante en su conjunto que tomaron fotografías de lo que estaba sucediendo. Nos miramos el uno al otro, entre sorprendidos y preocupados. La maestra, después de parar de gritar, se tumbó en el suelo, boca arriba, respiró hondo y enseguida continuamos nuestro camino. No dejé de pensar en el maravilloso diálogo que presencié en el lugar. Les había preguntado “¿qué te dicen los espacios?”, Y Gioconda Jacome fue capaz de responder. Se dejó estimular por la historia de los lugares en los que intervinimos, sin descuidar su *esquema*, pero potenciándolo. Ella logró un equilibrio entre ser *similar* en la misma *acción flexible* de su *esquema* que la hizo ser *extraña*.

La siguiente parada fue en una amplia calle peatonal, no muy lejos de la ubicación anterior, llena de tiendas de diferentes tipos. Santiago Rodríguez, coordinador del curso, hizo su *esquema* allí. Era un hombre simpático, blanco, gris, delgado y de cierta edad. Su gesto y su voz estaban imbuidos de solemnidad, elegancia. Con esta morfología, fue muy atractivo de ver. Fue aún más curioso verlo tirado en el suelo y girando como quien está en una piscina.

Su *esquema* duró aproximadamente quince minutos. Admiré su resistencia y su habilidad para entrenar. Aunque sus interacciones con los transeúntes fueron pocas, los que pasaron cerca de él no podían dejar de mirar sus acciones. El mismo grupo de turistas que observó el *esquema* de la profesora pasó por esta calle y, nuevamente, tomó fotografías del entrenamiento del actor. Aunque me sentí muy satisfecha con su intervención, seguí pensando que el comportamiento de los transeúntes que pasaban cerca de él conllevaba un machismo y un racismo implícitos. Él, en su condición de hombre blanco, podía jugar con el estado extraordinario de la calle. Debido a su apariencia física, él no era interpre-

Figura 12 – Santiago Rodríguez ejecutando su esquema en el centro histórico de Quito.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

tado como una típica amenaza callejera. Por esta razón, no generó sospecha ni angustia por parte de las personas que pasaron cerca de él. La reacción al *esquema* del coordinador fue similar a la que percibí en relación con la acción de Pedro Dix en São Paulo quien, por ser hombre, joven, blanco y con las medidas dentro de los estándares estéticos impuestos por la sociedad, no sufrió ninguna interferencia violenta o abusiva, al contrario de lo que les sucedió a Viridiana Cázeres y Alice Perez García, en Guadalajara que, de no haber sido por su virtuosismo, habrían sido objeto de comentarios abusivos y discriminatorios, como sucedió con Gabriele Távora en São Paulo y Júlia Anastácia en Salvador. La calle no es la misma para todos, no tenemos los mismos derechos en los espacios públicos de nuestras ciudades que se insertan en sociedades injustas.

Caminamos hasta llegar a la plaza de la iglesia de La Merced. Llegó el turno de Alexandra Londoño, una actriz graduada del curso hacía algunos años. Su apariencia era simple, con un rostro indígena, pero de piel blanca. Fue encantador observarla. Su intervención no fue muy diferente de la general con respecto al trabajo con los transeúntes y el espacio. Pero ella ha logrado lo que pocos de nosotros hemos logrado. Al comienzo de su *esquema*, un joven pasó junto a

ella, intercambiaron algunas palabras y él comenzó a imitarla, como si ella fuera la maestra y él un estudiante. Unos momentos más tarde, él se convirtió en un colega, luego comenzó un baile improvisado que duró varios minutos. Ella propuso movimientos que él siguió, y luego fue él quien motivó el baile que ella atentamente respondió. No era exactamente un baile de salón, era más un tipo de improvisación de contacto. Cuando las propuestas para bailar fueron desapareciendo, la pareja, sin decir nada, dejó de moverse y la interacción terminó con un abrazo. Para la actriz, la sensación que tuvo en esa calle fue inesperada porque pensó que el centro histórico era agresivo, pero por el contrario fue, en sus palabras, “cariñoso y amoroso” (entrevista del 23 de junio de 2017).

Figura 13 – Alexandra Londoño ejecutando su esquema con un transeúnte en la Plaza de la Iglesia de La Merced, Quito.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

En todas las ciudades por las que pasé, les dije a las clases que era necesario enviar una invitación a los transeúntes para que participen y, si aceptaban, la invitación debería mantenerse hasta que ellos mismos se fueran, y no nosotros. Esto fue lo que le sucedió a la actriz, que siguió escuchando al transeúnte hasta que él o, mejor dicho, los dos en perfecto equilibrio, decidieran terminar la acción. Personajes como este son como regalos que podemos encontrar en las calles de Abya Yala. Algo similar sucedió con el grupo de jóvenes que participaron en el juego

propuesto por el grupo de actrices en São Paulo, en el parque Trianon, o los transeúntes y habitantes del parque de los Dos Templos, en Guadalajara.

Otro *esquema* fue hecho por el actor-bailarín, graduado del curso hacía más de cinco años, Jhoffre Tapia. Él entrenó en la plaza que está frente al Museo de la Ciudad. El lugar tenía un paisaje muy lindo, estaba rodeado de edificios altos y desde allí era posible observar las montañas que rodean la ciudad, incluido el famoso Panecillo. Con una arquitectura reciente, la plaza tenía sillas largas y enormes materas con diferentes alturas. El actor utilizó muchas de estas formas para probar movimientos, acciones, diseñar textos y jugar. El ambiente del lugar era muy familiar y, aunque estaba muy cerca del centro histórico, se sentía como un barrio residencial. Había varios niños jugando y sus madres cerca de ellos. Quizás debido a esto, el actor pareció adquirir una actitud infantil. Las madres lo miraron con desconfianza, mientras que los niños tenían ganas de jugar con él. Jhoffre Tapia provocó mucho a una madre que estaba peleando con su hijo. Ella tenía la intención de regañarlo también, pero era algo tan inusual para ella que terminó riéndose y alejándose del actor. Para nosotros como observadores, el paisaje y los movimientos del actor se combinaron muy bien. Fue muy agradable verlo jugar con esas maravillosas montañas de fondo.

El último día, paseamos por toda la Avenida Colón comenzando en los edificios de Almagro. Es un área más de metrópolis, con un gran flujo de trabajadores de oficina, así como muchos bancos, restaurantes y paradas de autobús cada dos cuadras. La calle no era muy diferente de lo que esperaba. Las personas que observaban los movimientos de las actrices, aunque estaban sorprendidas y curiosas, lo ocultaban. Sin embargo, no observamos ningún gesto de rechazo o de disgusto. Creo que los transeúntes no se sintieron amenazados en relación con los *esquemas* de los actores.

En este día, dos intervenciones me llamaron la atención. El primero fue la ejecución de otro *esquema* de Jhoffre Tapia. Intervino en una acera no muy ancha, donde había una parada de autobús y algunos policías. Estableció relaciones muy interesantes con las personas que esperaban el autobús, lo que me interesó. La gente no le dio espacio al actor, no se alejó para que él pudiera revolcarse en el piso o hacer posiciones invertidas. A pesar de esto, la actitud de los transeúntes no era de disgusto, sino más bien de distracción en relación con

lo que estaba haciendo. Era como si entendieran que el actor no los molestaría y que el espacio disponible era suficiente para que él hiciera sus movimientos. En uno de los momentos, el actor cruzó la avenida y se paró en la acera que separa las dos rutas. Allí había un montículo de cemento que el actor utilizó para ganar altura y mantenerse en contacto con las personas que estaban en la otra acera esperando el autobús.

Figura 14 – Jhoffre Tapia ejecutando su esquema en la plaza que está frente al Museo de la Ciudad, Quito.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2017.

El otro experimento fue realizado, nuevamente, por Gioconda Jacome. Ella hizo su *esquema* frente a un banco. Mientras hacía movimientos para rodar por el piso, improvisó frases que habló hacia el edificio, quejándose del abuso de los bancos. En cierto punto de esta acción, tres jóvenes se le acercaron y le preguntaron qué estaba haciendo. La maestra respondió que había que hacer algo contra los bancos. Entonces, decidieron sentarse en el suelo, hacer una rueda, hablar sobre ello y terminar gritando “fuera bancos”. Al igual que el día anterior en la iglesia, estábamos un poco tensos esperando que la policía llegara en cualquier momento para sacar a la profesora del lugar. Pero eso no sucedió y logró concluir su acción agradeciendo a los jóvenes, que luego se fueron.

Durante la evaluación de la experiencia, las participantes dieron opiniones valiosas. Aunque señalaron aspectos que estaban en la investigación sobre los cuales ya había reflexionado, el grupo aún no los conocía. Este tipo de reflexiones me coloca en un lugar donde los participantes del laboratorio reafirman lo que se propone en esta tesis.

Algunas participantes hablaron sobre cómo fue entrenar la relación con el espectador que, en la calle, es el transeúnte. Contaron que intentaron ser más abiertas a mirar al transeúnte, quitarle una sonrisa y con eso distender la relación que siempre, al principio, es inquietante. Santiago Rodríguez, por ejemplo, dijo que esta relación “es un regalo mutuo; yo le doy al transeúnte, y el transeúnte nos da mucho” (entrevista del 23 de junio de 2017). Juan Bautista, otro participante, sintió que “este contacto es completamente efímero, nunca se repetirá con esta u otra persona. Por lo tanto, es posible probar muchas formas de interactuar” (entrevista del 23 de junio de 2017). Gioconda Jacome declaró: “Me enamoré del contacto con la gente del momento, del aquí y el ahora” (entrevista del 23 de junio de 2017).

En este aspecto de la relación con los transeúntes, además de subrayar el poder que tiene tanto para la preparación y el entrenamiento del oficio teatral como para la motivación creativa, la relación con los transeúntes puede enriquecer una *praxis* que amplíe las diferentes formas de reaccionar a los estímulos externos y también aportar *poiesis* al trabajo creativo. Esta relación potencia, entonces, un entrenamiento para expandir las interacciones y motiva el ejercicio *poiético* para futuras creaciones.

Otros comentarios hechos por las participantes se referían a la intervención como un acto político. Juan Bautista resumió: “Haces poco y cambias mucho” (entrevista del 23 de junio de 2017). Madeleine Loaiza, subdirectora del programa, que observó las intervenciones, dijo que este trabajo “te coloca en una posición, como artista y como ser humano”, porque “en la calle, puedes interactuar con el peor o el mejor ser humano, y eso es lo que nos da futuro”. También habló de sus anhelos de salir más a los espacios públicos: “Queremos hacer acciones guerrilleras. Hemos hablado de esto con otros colegas. Aparecen noticias que duran solo un día y no pueden esperar a que un proceso creativo pueda manifestarse sobre ellas” (entrevista del 23 de junio de 2017). Gioconda Jacome vio en la

experiencia la posibilidad de liberarse de todas las opresiones que tenemos que soportar en nuestras vidas contemporáneas: “Este ejercicio es un estallido como ser humano: le dije todo lo que quería a la iglesia y al banco” (entrevista del 23 de junio de 2017).

Este conjunto de reflexiones me pareció interesante debido a las apuestas que estoy haciendo en esta tesis. Ver el espacio público de nuestras ciudades como el lugar ideal para la beligerancia y la protesta es exactamente lo que se describió en los enlaces *Por una epistemología geopolítica de Abya Yala* y *El espacio público como expansión del ambiente de formación en Artes Escénicas*. Este grupo pudo explorar la naturaleza misma de los espacios públicos, como podemos ver después de las acciones de Gioconda Jacome frente a la iglesia y al banco. Allí se combinaron la historia/contexto del lugar y la historia/contexto de la practicante que desencadena un tipo específico de acción. Esta sería una *corpografía*, como se analizó en el segundo enlace mencionado y que es propuesta por las investigadoras Fabiana Dultra y Paola Berenstein (2010: 14), quienes definen el concepto afirmando que se produce “a partir de la experiencia espacio-temporal que el cuerpo procesa en relación con todo lo que forma parte de su contexto de existencia”.

Como es un grupo formado por profesionales, sus opiniones reflexionaron sobre la necesidad de actualizar las herramientas utilizadas tanto en las aulas como en los procesos creativos. Gioconda Jacome nos contó que había hablado con Madeleine Loaiza sobre cómo las primeras clases, en las que pasaron por diferentes posiciones y exigencias, las hicieron sentir más jóvenes y dispuestas a volver a buscar movimientos que por rutina dejaron de hacer. Jhoffre Tapia dijo algo similar: “la experiencia me refresca mucho, me da otros elementos para la creación” (entrevista del 23 de junio de 2017). Santiago Rodríguez comentó que lo que logró hacer fue “disfrutar de la calle, eso fue lo que hice” (entrevista del 23 de junio de 2017), una sensación que había olvidado. Estas declaraciones muestran el placer que produce esta práctica. Tanto en las ejecuciones de mi *esquema* como en los testimonios de las estudiantes en Guadalajara y Salvador, es posible observar una sensación de placer y disfrute, fruto de la realización de los *esquemas*, de la relación con los transeúntes y de la sorpresa de lo impredecible que es el espacio público. Este placer surge justo después de que se libera el miedo

que precede a la práctica. Después de este desprendimiento, hay una alegría que se produce por varios aspectos: la sensación de libertad, la eliminación de una estructura teatral rígida, la exploración de diferentes tipos de relaciones, tanto con los transeúntes como con las formas de los espacios públicos.

Otra parte de las opiniones de las participantes fue sobre las posibilidades que ofrece la calle. “La calle tiene muchas cosas, podría pasar horas entrenando en ella”, dijo Santiago Rodríguez sobre el tema y agregó que “esta es otra concepción del teatro que modifica las definiciones establecidas. Se abre un enorme mundo de conceptos y categorías para trabajar” (entrevista del 23 de junio de 2017). Madeleine Loaiza encontró en la experiencia un elemento innovador, sobre el que no había reflexionado: “hay un espacio de vacío, de lo no dicho, único para mí; es interesante indagarlo”. También dijo que el contacto con la realidad y el encuentro con ese vacío “son pura vida” (entrevista del 23 de junio de 2017). Algo similar fue señalado por Juan Bautista, quien afirmó que en esta experiencia es posible “trabajar como eres, con lo que tienes, sin elaborar personajes o algo así” (entrevista del 23 de junio de 2017). Esta reflexión se agrega a las percepciones que tuve en Guadalajara donde, sin mucho tiempo para explorar más la autonomía de las estudiantes antes de mi intermediación a partir de los contenidos que pongo a disposición, ellas encuentran libertad a partir del *trabajo sobre sí mismas* en la creación de los *esquemas dimensionales*. En estos, el actor se preocupa principalmente por sus propias necesidades, lejos de las demandas externas. Este encuentro con el *yo* fue reflexionado por Juan Bautista, y tal vez sea el *vacío* descrito por Madeleine Loaiza.

Para Gioconda Jacome, “el laboratorio fue muy valioso” porque le recordó el saber/sentir que “tengo un cuerpo que también habla de sentimientos y discursos. Como artista plástica, me olvido de eso”. Ella explicó que “si hubiera hecho la actuación en la iglesia, antes del laboratorio, me hubiera parado frente a la iglesia o al banco y hubiera gritado, solamente eso. Pero ahora sé que mi cuerpo en el piso puede hablar sobre cómo estas instituciones me colocan en un nivel inferior, por ejemplo” (entrevista del 23 de junio de 2017). Una vez más, el cuerpo como *soma* es completamente fundamental en esta práctica. Mi insistencia en que los participantes *sentipiensen* esta organización del ser queda en evidencia en el discurso de Gioconda Jacome.

Un último comentario hecho por Jhoffre Tapia puso el famoso peligro de la calle en otro nivel: “el riesgo disminuyó porque el grupo siempre estaba cerca, nos cuidamos, me sentí cuidado, fuimos cómplices los unos de los otros” (entrevista del 23 de junio de 2017). Esto demuestra que la práctica en grupos brinda confianza, coraje y mayor estabilidad a quienes pasan por esta experiencia. Testimonios similares fueron dados por Isadora Scoralick, en São Paulo, y Julia Anastácia, en El Salvador.

Creo que las impresiones de la clase y mi experiencia en las calles de Quito, narradas en estas páginas, completan el análisis sobre el laboratorio realizado en esta ciudad. Cabe agregar que, debido a la trayectoria de los participantes, los comentarios me trajeron más material para la reflexión.

Bogotá, Colombia

Marzo de 2018

Por ser mi ciudad, ya había probado espacios públicos en Bogotá de diferentes maneras y con diferentes grupos, desde mis alumnos en el curso de Artes Escénicas de la Facultad de Artes (ASAB - FASAB), de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, hasta con mi grupo Vendimia Teatro. Sin embargo, en marzo de 2018, con motivo del Festival de Teatro Alternativo (FESTA), su directora, Patricia Ariza, propuso que hiciera un taller sobre mi tema de investigación. Entonces, aproveché la oportunidad para hacer el laboratorio en mi ciudad, tal como lo había hecho en otros países.

El tiempo que tuve fue de tres días, con cuatro horas diarias. Doce personas se inscribieron en el taller, entre actrices de otros países que habían venido con sus grupos para presentarse en el FESTA y estudiantes de programas de Artes Escénicas de universidades fuera de Bogotá. Estos últimos eran la mayoría del grupo. Todos los participantes eran muy jóvenes, con edades comprendidas entre los 18 y los 23 años.

De los tres días, reservé un día y medio para repasar mis herramientas (cápoeira, trabajo de voz, posiciones invertidas, relaciones corporales y el Cubo de Laban) y el resto, para salir a espacios públicos. Como el sitio del taller estaba a

una cuadra de la plaza principal de la ciudad, la Plaza de Bolívar, aprovechamos la oportunidad para hacer la primera salida allí. Yo empecé. Hice mi plan en la Avenida Séptima, que es solo de paso peatonal. Como el taller tuvo lugar durante las vacaciones de Semana Santa, había mucha gente en las calles. Al hacer mi *esquema*, sentí los espacios de mi ciudad como mi hogar. Sin embargo, debido a la gran cantidad de personas y a los eventos artísticos callejeros que tienen lugar cerca, mi ejecución generó tensiones. Así como ocurrió en ciudades anteriores (Salvador, São Paulo, Guadalajara y Quito), al verme hacer mi *esquema* primero, los participantes perdieron un poco el miedo a entrenar en la calle. Al final de mi ejecución hicieron comentarios como “no es tan difícil; es fácil”, “bien, no pasó nada peligroso”.

Figura 15 – Yeloizza Pérez ejecutando su esquema en la Plaza de Bolívar, Bogotá.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

En la Plaza de Bolívar, aunque había gente, había suficiente espacio para moverse. Entonces le pedí a la clase que describiera su *esquema*. No me gusta mucho esta plaza. Con su estilo republicano, no tiene fuentes ni jardines, ni sillas, ni árboles, ni césped: solo un amplio espacio vacío con una escultura en el centro. Por esta razón, el grupo no pudo desarrollar el trabajo con formas arquitectónicas, como ocurrió con las clases en otros países. Tampoco los animé a interactuar

con las pocas formas que estaban allí. Pensé que, por el poco tiempo que tendría con este grupo y analizando la trayectoria de los participantes, era mucha información. Por lo tanto, noforcé la relación con el espacio. En este día, sugerí que interactuaran con los transeúntes, pero no dije que fuera esencial. Me di cuenta de que, para esos jóvenes, era demasiado estar en la calle tratando de componer una secuencia de entrenamiento en medio del ruido y con distracciones insistentes alrededor. La clase hizo la tarea. Todas las personas que participaron en el taller diseñaron una secuencia que tenía una trayectoria visible. Al regresar a la sala, le dije al grupo qué haríamos al día siguiente. Esta vez dije que en las ejecuciones de la próxima salida tendrían que tratar de establecer una relación con los espacios y sus formas arquitectónicas y también con los transeúntes.

En la segunda y última salida, varias personas de la clase estaban muy nerviosas y nadie quería ser el primero en presentar su *esquema*. Decidí que caminaríamos por las calles cercanas a la plaza Bolívar y hacia San Victorino, que es un lugar donde hay mucho comercio y mucho tránsito de personas. Finalmente, una de las chicas, que era un poco mayor que las demás, comenzó su *esquema*. Lo ejecutó con mucho cuidado de acuerdo con lo que había planeado y también trató de establecer algunas tímidas relaciones con los transeúntes. Como esperaba, ella no trató de jugar con la arquitectura que la rodeaba. Las otras ejecuciones fueron muy similares a esta.

Algunos muchachos experimentaron con las formas de los espacios, siendo muy audaces, probando acrobacias. Vi que, después de estas improvisaciones, los transeúntes o las personas que habitaban los espacios se volvieron más abiertas para interactuar con los actores. Al igual que en Guadalajara, la capacidad corporal de los muchachos contribuyó a que las personas tuvieran confianza, perdieran el miedo y aceptaran, con menos resistencia, las invitaciones que hicieron los estudiantes. Aun así, fueron discriminados, mismo siendo hombres, aunque no eran blancos. Así pudimos demostrar, una vez más, que quien tiene pleno derecho a la ciudad es el hombre blanco, burgués y con un fenotipo europeo. Ninguno de los estudiantes era de fenotipo europeo. Uno era de una región de Colombia donde los musulmanes formaron una pequeña colonia. Entonces, sus rasgos eran de personas que los medios de comunicación del imperio anglosajón nos mostraron como “terroristas”. El otro estudiante tenía un fenotipo

indígena. Ninguna de estas características pertenece al grupo estético hegemónico y, por lo tanto, son objeto de discriminación. Sin embargo, como en otras ciudades, la discriminación fue superada por el talento de los actores.

Figura 16 – Juan Manuel Yepes ejecutando su esquema en el barrio San Victorino, Bogotá.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Las ejecuciones que se llevaron a cabo cerca de las calles de San Victorino, como siempre sucede en este espacio, me divertieron mucho. Como ya he analizado, los comerciantes o vendedores de calle se apropian completamente de los espacios próximos a sus tiendas o quioscos. Esto los hace sentir libres de expresar una opinión sobre lo que sucede a su alrededor. Además, el estilo popular y *abyayalero* les da a sus comentarios una gracia y humor típicos de nuestros territorios. Cada nota donde intentan explicar lo que está sucediendo es más divertida que la anterior. Y en sus intentos de relacionarse con la actriz, la situación se vuelve, en algunos casos, aún más divertida. Porque ellos (la mayoría de ellos son hombres) asumen otro papel cuando establecen la relación, diferente de la actitud que tienen cuando están con sus colegas. En este otro papel, adoptan un cierto aire de valentía. Cuando dejan su espacio para avanzar hacia la actriz, quedan visibles y expuestos y, conscientes de esto, se relacionan de las maneras más diversas y dispares. En San Victorino nunca faltan aquellos que intentan

imitar o describir en voz alta lo que está sucediendo, diciendo, por ejemplo, “eso fue que la cachaça era del carnaval anterior” o “es que los guardias del manicomio están de vacaciones”. Siempre después de estas frases hay una risa y otro comentario, esta vez en voz baja, dicho a alguien cercano a él. Pero si las actrices son capaces de responder a estos estímulos, la atmósfera se vuelve mucho más interesante porque el individuo provocador buscará no quedar disminuido y tratará de hacer un nuevo desafío. Tales situaciones a menudo ocurren con hombres que, debido a que necesitan sentirse a cargo y, por lo tanto, explicar todo lo que sucede a su alrededor, no pueden mantener la calma o aceptar estar “debajo” en los juegos de estatus del día a día. Esto también fue muy evidente en las calles comerciales de Salvador, pero a diferencia de lo que sucedió en Bogotá, ya que teníamos más tiempo, las actrices lograron dar respuestas en este tipo de interacciones con los hombres divertidos de nuestras calles.

Esta relación que logramos establecer con los transeúntes y los habitantes de las calles comerciales, tanto en Bogotá como en El Salvador, fue un poderoso material para esta tesis. Precisamente este intercambio entre aquellos que están en la calle y sienten que son dueños de este espacio, como el transeúnte o el ciudadano, y nosotros, que seríamos un elemento extraño, extranjero, es más intenso cuando el transeúnte siente el deseo de dar una opinión, interferir, intervenir en la acción de la actriz, no sentirse distante, disminuido o con poco conocimiento para desafiar la situación planteada por nosotros. La relación es mucho más fructífera cuando el transeúnte se siente lleno de ganas de responder. La descripción que el director Amir Haddad (2005: 70) hace sobre el tipo de juego que desarrolla con sus actores en su grupo de teatro callejero *Tá Na Rua* es muy similar a lo que trato de exponer: “Un juego hace que la audiencia se sienta a gusto y autorizada a interferir, porque también sabe cómo jugar ese juego. Y el desarrollo de eso –de la noción de que todos saben/tienen la capacidad de hacerlo; de que esta cualidad está latente en todos– refuerza la ciudadanía”. Los ciudadanos de estos espacios comerciales y populares ofrecen un material muy rico para el trabajo, así como el juego que intentamos encontrar y que encontramos en nuestras calles de Abya Yala.

La lluvia ligera, constante en Bogotá, hizo que interrumpiéramos las ejecuciones varias veces. Aun así, todas las integrantes del grupo tuvieron la oportunidad de ejecutar sus *esquemas*.

En el momento de la evaluación, el grupo agradeció la experiencia. Las participantes expresaron la necesidad de salir más a la calle para profundizar su proceso de construcción como actrices y actores. También dijeron que el nerviosismo y el miedo a enfrentar la calle desaparecieron tan pronto como comenzaron sus *esquemas*, y que el nerviosismo se transformó en energía para continuar haciéndolos.

Honestamente, la experiencia con este grupo no fue muy innovadora para mí. Quizás por el poco tiempo que tuvimos o por la poca experiencia de las personas que formaban parte del grupo. Eso me hace reflexionar sobre dos cosas. La primera es que, con más herramientas, ya sean adquiridas durante los procesos de formación u obtenidas con la profesión, los estímulos de la calle son más provechosos. Esta reflexión surgió después de esta experiencia y se confirmó en el laboratorio de Lima. Si hubiera sabido esto antes, ciertamente habría solicitado que los cursos brinden estudiantes de los últimos semestres o graduados en lugar de haber solicitado estudiantes de diferentes semestres. Y la segunda reflexión es que el diálogo en este trabajo de campo es más enriquecedor para mí cuando aquellos que participan en el laboratorio ya tienen un menú de elementos para el trabajo escénico, además de experiencia en el escenario, lo que los lleva a cuestionarse sobre la relación que establecen con espectadores.

Lima, Perú

Abril de 2018

El laboratorio en Lima se llevó a cabo en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, con el apoyo del profesor Rodrigo Benza, quien con su equipo de trabajo ofreció el taller a toda la facultad. El grupo estaba formado por estudiantes de diferentes programas: Teatro (que se enfoca en Interpretación) Producción, Música y Danza. Sin embargo, la clase comenzó con estudiantes de Producción, Danza y Teatro.

El tiempo asignado al laboratorio fue inicialmente de cuatro días, pero unos días antes de mi llegada a la ciudad, el personal de la universidad me informó que el teórico y director argentino Jorge Eines daría una conferencia el primer día del laboratorio a la misma hora. Entonces tuve que organizar las actividades en tres encuentros y disfrutar del orador.

De los tres encuentros, pasamos un día y medio en el aula, medio día de la segunda reunión en el campus universitario y el tercer día en el centro histórico y las calles vecinas. Cada encuentro duró cuatro horas.

El primer día llegaron siete participantes. Comencé con el trabajo de capoeira, que se hizo como en las otras ciudades, con el mismo contenido y la misma intensidad. Sin embargo, me di cuenta de que el grupo (formado principalmente por mujeres) estaba muy cansado y angustiado por los movimientos que no podían hacer. El tiempo que suelo usar para este contenido es de alrededor de una hora y treinta minutos a dos horas, pero al ver la clase tan agotada, decidí terminarla después de una hora. Pronto pasé a posiciones invertidas y relaciones corporales y terminé con el trabajo de la voz. Al final del día, presenté lo que íbamos a hacer y le pedí al grupo que se presentara.

El segundo día solo se presentaron cuatro mujeres. Con ellas, trabajé una primera parte del Cubo de Laban en la sala que teníamos disponible para ese día y terminamos el trabajo en el campus universitario. Luego les pedí que comenzaran a construir sus *esquemas*, pero comenzando con un estudio de la arquitectura del lugar. Trabajamos en una parte muy amplia del campus que tenía áreas de césped inclinado, unas grandes macetas que servían como bancos, escaleras con pasamanos y tribunas. Les dejé explorar el área durante media hora y luego les pedí que eligieran cinco movimientos que usaran estas estructuras y que los colocaran en un orden. Cada una presentó las cinco formas que eligieron para relacionarse con el espacio. Para terminar esta parte les pedí que hicieran los mismos movimientos, pero sin usar las formas, que intentaran incluir el volumen, la dimensión y la sensación de su cuerpo, pero sin ir al objeto.

Decidí ampliar, en este laboratorio, la exploración de las formas o elementos del espacio. En laboratorios anteriores, el entrenamiento con la misma arquitectura de la ciudad había sido poca. En experiencias anteriores había insistido con los estudiantes para que involucraran a los objetos de la ciudad en sus es-

*quem*s, pero no había dedicado un tiempo específico a este trabajo. El área del campus donde trabajamos parecía muy adecuada para esta exploración, ya que tenía diferentes elementos en un solo espacio que las estudiantes podían usar. Algunas lograron incluir las cualidades de los objetos en sus movimientos.

Después de ese trabajo, fuimos a un espacio que tenía un mayor flujo de personas, todavía en el campus. En este lugar les pedí que concatenaran en un *esquema dimensional* el estudio realizado momentos antes, los ejercicios de entrenamiento que había solicitado el día anterior que cada una debía traer y las herramientas que les transmití y que encontraron interesantes para sus entrenamientos. Al igual que en los campus de la UFBA, en El Salvador, de la USP en São Paulo y la UCE, en Quito, los espacios abiertos de la Católica del Perú fueron muy receptivos a las intervenciones de las practicantes. Tenían un buen tránsito de personas y no eran muy amplios, lo que les ayudó a percibir la intimidación causada por los lugares fuera de las aulas y por el contacto con otras personas que no son del mismo curso, que son perfectos desconocidos y que, aunque estamos en un campus universitario, parece algo inusual que pone a la actriz en una situación de extrañeza.

Quiero registrar que percibí en estas estudiantes una timidez que no había notado en otras experiencias en los campus universitarios. En sus discursos, había una vergüenza por encontrarse con gente conocida. Noté un tipo de comportamiento estandarizado en este campus: las estudiantes no se mostraban dispuestas a abandonar sus posturas de jóvenes atractivas para arrojarse al suelo o hacer otros tipos de exploraciones que no son estéticamente tan seductoras. De todos modos, ellas lograron esbozar un *esquema* con sus propias búsquedas y algunos ejercicios explorados en nuestro taller.

El último día, solo aparecieron dos chicas. El punto de encuentro fue la Plaza San Martín, ubicada en el centro histórico de Lima. La plaza tiene un encanto monumental debido a su arquitectura entre barroca e hispánica. Ese día hubo una manifestación de los pueblos indígenas y algunos sindicatos, que realizaron un ritual pidiendo a la *Pachamama*⁴ que pusiera fin a la corrupción y la inestabilidad política.

4 Madre tierra. Divinidad de los pueblos andinos.

Comencé con mi *esquema* fuera de la plaza, en la esquina de Jirón⁵ Ocaña y Jirón de la Unión. Realmente disfruté de la ejecución y noté que las transeúntes eran muy receptivas. La sensación fue similar a las ejecuciones en Guadalajara y Bogotá. Sin embargo, debido a la atracción que sentía por la arquitectura del espacio, tuve una sensación de inmensidad que me hizo más sensible. Hubo varias interacciones con los transeúntes, desde miradas intensas hasta palabras, como la pequeña conversación que tuve con una vendedora de divisas que me indicó que debía ir a la calle principal. Por un tiempo, pensé que quería que me fuera del lugar o dejara de hacer el *esquema*, pero luego me di cuenta de que quería que yo hiciera mi acción en otra calle porque el piso era más suave y limpio. Eso me hizo estremecer mucho.

Figura 17 – Marjorie Roca y Natali Reategui ejecutando su esquema en la plaza San Martín, durante las protestas de los pueblos indígenas. Lima.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Con las dos estudiantes ya motivadas por mi ejecución (que mantuvo el nivel persuasivo como en las otras ciudades), les pedí que repasaran sus *esquemas* en el centro de la plaza, del lado opuesto al que estaban los manifestantes. Durante los cuarenta minutos (aproximadamente) que ellas probaron sus *esquemas*, los

5 En Perú, *Jirón* significa vía urbana compuesta de varias calles o tramos entre esquinas.

manifestantes caminaron por toda la plaza pasando junto a ellas. Las dos abrieron sus cuerpos y acciones para recibir a las personas y dejarlas pasar mientras la multitud continuaba con el ritual y embellecía la caminata con enormes *wiphalas*⁶. Pude ver cómo ellas se estremecían con la energía que llevaban estas personas e incluso, sin dejar de hacer sus *esquemas*, se convirtieron en parte del ritual. Cuando terminó esta primera prueba, se me acercaron con los ojos muy abiertos y la piel excitada. Hablaron sobre cómo lograron absorber la energía de los pueblos *quechas* y *aymaras* y cómo esa energía impulsó sus acciones.

Continuamos según lo planeado, con cada una pasando sus *esquemas* dos veces. En este punto del guion, solía decirles a las clases que la experiencia con los *esquemas dimensionales* en la calle era como tener relaciones sexuales: la primera vez, no es posible disfrutarla por completo debido a la falta de comprensión y conocimiento vivencial, que no permiten que el goce sea satisfactorio, la noción de espacio y sus elementos se pierden, no se sabe dónde está la cabeza, el trasero o el pie. Lo mismo es cierto con la primera práctica del *esquema*. El vértigo del riesgo que se siente por la falta de protección en la calle, al realizar una acción que no dice nada y que puede molestar mucho, aumenta la ansiedad que no permite que los objetivos propuestos se realicen con mucha conciencia. Por esta razón, siempre pedí a los grupos que llevaran a cabo los *esquemas* al menos dos veces.

La experiencia en la calle otorga mayores conocimientos cuando se repite varias veces. Teniendo en cuenta el carácter variable del espacio público, una ejecución del *esquema* nunca será la misma que otra. Por lo tanto, con cada repetición la actriz podrá percibir otras sensaciones cada vez que realice su *esquema*. El tipo de conocimiento adquirido en esta experiencia se basa en su repetición, similar a la “competencia activa”, propuesta por De Marinis, citada por Telles (2008: 21), que es la “experiencia-comprensión del artista de teatro, y en particular del actor”. El alcance pedagógico y creativo que contiene el espacio público solo se *comprende* en la repetición de la experiencia, imposible en un solo encuentro.

6 La *Whipala* es una bandera de origen andino. La palabra proviene de los términos del idioma aymara *eiphay*, que es una expresión de alegría, y *phalax*, que es el sueño producido por llevar una bandera.

La primera ejecución fue en la calle peatonal llamada Jirón de la Unión. A lo largo de este camino hay varias manifestaciones artísticas, como las esculturas humanas, un elemento frecuente en las calles de nuestras ciudades. Como es un sendero peatonal y se encuentra en el centro histórico de la ciudad, es un lugar turístico, aunque hay muchas tiendas. Con estas características, similares a la Avenida Séptima, en Bogotá, el comportamiento de los transeúntes ya era predecible y es el resultado de la espectacularización de las ciudades, con sus áreas colonizadas por la lógica del consumo, en las que los transeúntes, alienados, se comportan como si estuvieran en un anuncio de televisión. Porque “en este proceso ambiguo de lo real y lo virtual, la imagen terminó siendo real, siendo la causa del comportamiento real, mientras que la realidad terminó volviéndose una imagen” (Cardoso, 2005: 48).

Cuando les pregunté a las estudiantes quién quería comenzar, ellas me propusieron comenzar juntas, con un pequeño *esquema* en pareja, y luego cada una, al mismo tiempo, haría el suyo. Nunca impuse nada en la calle; siempre se hizo lo que las participantes querían. Luego comenzaron a experimentar juntas y pude demostrar por cuarta vez (Salvador, São Paulo y Guadalajara) la confianza que ofrece el trabajo en grupo.

Durante la ejecución, me gustó que no me di cuenta de cuándo terminó el *esquema* en pareja y empezó el individual. Consiguieron hacer todo tan orgánicamente que parecía un solo camino. Desde la primera práctica, tanto Marjorie como Nataly (las dos estudiantes) buscaron relacionarse con los transeúntes, dirigiendo textos y movimientos hacia las personas que pasaban. Marjorie tenía una danza tradicional del folklore peruano dentro de su *esquema*. Al hacerlo, fue visible cómo los transeúntes se conectaban con ella, no solo por la voz talentosa, sino también porque era algo conocido y con lo que la gente se identificaba. Esto le facilitó la interacción con cualquiera que pasara cerca de ella. Durante la intervención, los policías, que se encargaban de que no hubiera mucho “arte” en el Jirón, casi interrumpieron a los estudiantes. Logré persuadir a los guardias para que les permitieran completar la acción.

Aunque los transeúntes no eran apáticos a lo que estaba sucediendo, la interacción fue muy corta y efímera. Nadie detuvo su paso para observar sus movimientos y continuar caminando; a lo sumo intentaron mirar mientras la cami-

Figura 18 – Marjorie Roca y Natali Reategui ejecutando su esquema en el Jirón de la Unión, Lima.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

nata continuaba. Por eso, les pedí que fueran a un espacio más popular, que no fuera en el centro histórico, ni en una zona turística. Caminamos durante unos cuarenta minutos hasta llegar al Mercado Central de Lima. El punto donde decidimos hacer los *esquemas* fue en una pequeña y estrecha plaza fuera del mercado, donde había mucha gente sentada en bancos y numerosos carros de comida. La diferencia que existía entre la gente que estaban allí y la que caminaba por el Jirón de la Unión era notoria. Las personas que estaban cerca del mercado ciertamente eran parte de una capa de la sociedad que no podía darse el lujo de ir de compras a la calle donde habíamos estado minutos antes. El comportamiento de las personas que estaban cerca del mercado fue muy receptivo a las acciones de Marjorie y Nataly, quienes hicieron sus *esquemas* de la misma manera que lo habían hecho antes. Como sucedió en las calles de San Victorino, en Bogotá, hubo gritos de explicación, bromas, discursos y risas entre las personas que las observaron. Sin embargo, en este espacio, la gente se sintió más segura. Muchos de los que estaban en otra parte de la pequeña plaza caminaron hacia las chicas para verlas más de cerca. Entonces, una rueda difusa se formó a su alrededor, lo que claramente era un escenario. Ellas, como buenas actrices, se sintieron

más valientes y confiadas, y sus movimientos, voces y actitudes se hicieron más grandes. Aprovecharon la oportunidad para jugar con algunas personas y niños y terminaron en un abrazo. Cuando terminaron, recibieron algunos aplausos. Algunas personas que estaban allí preguntaron qué estaban haciendo, e incluso hubo una invitación de uno de los vendedores para beber una deliciosa y refrescante *chicha morada*. Mientras bebíamos la *chicha*, la gente se acercaba para hablar con las actrices y dijo que era muy importante tener acciones así en ese espacio, que el arte siempre era bienvenido y que era bueno para la ciudadanía.

Figura 19 – Marjorie Roca y Natali Reategui ejecutando su esquema frente al Mercado Central, Lima.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Se mostró evidente para mí que los espacios donde se unen los sectores de la población de bajos ingresos son de una riqueza expresiva difícil de encontrar en lugares globalizados como las calles de los centros financieros y turísticos de nuestras ciudades. Hasta ese momento, no había notado cuán estandarizado es el comportamiento de los transeúntes en los lugares globalizados de los centros históricos. Aunque es una paradoja saber que nuestras historias fueron escritas en esas calles, con acciones, hoy en día solo son escaparates para el turismo y el orgullo nacionalista. Y dado que el capitalismo nos enseña a ser siempre amables con quienes pueden dejar dinero, nuestros compatriotas adoptan un

tipo de comportamiento “diplomático” que no permite relaciones sinceras y particulares. Afortunadamente, hay lugares que permiten y favorecen este tipo de relacionamiento, como el mercado Corona, en Guadalajara, San Victorino, en Bogotá, y el mercado Central, en Lima.

En la charla de evaluación, las estudiantes analizaron varios aspectos. Uno que aparecía con frecuencia era sobre la naturaleza de la calle como un espacio teatral. Marjorie (entrevista del 12 de abril de 2018) comenzó, señalando que en la calle:

“Todo es más sabroso, en todos los sentidos, en todos los colores, creo que todo nace allí, allí nace el teatro, en las calles. Porque es una forma de ritual, porque las personas están en un círculo. Es una audiencia que pasa, que te llena de vida, porque las personas cargan con sus vidas y sus pensamientos”.

Tanto en sus actitudes como en sus discursos después de hacer los *esquemas*, había una emoción que ellas mostraron en la conversación de evaluación, en la que afirmaron que les gustó entrenar en la calle. Nataly (entrevista del 12 de abril de 2018) explicó el placer que sentía en su relación con las transeúntes:

No se necesitan palabras: en sus ojos ya expresan algo, y eso me hace pensar que vale la pena. Esto es lo que amo de la calle. Son tan verdaderos porque no piensan “qué voy a hacer ahora, qué voy a hacer en veinte minutos, en cinco segundos”. No. Se quedan allí y disfrutan, nada más. Siempre me gusta ser espectadora, pero ahora, ¡guau! Que sabroso. Quiero hacerlo ahora, mientras dejamos este lugar.

Al igual que en El Salvador, Guadalajara y Quito, las dos chicas tenían el mismo tránsito del miedo que las otras participantes. Al principio, tenían miedo de la práctica. En la Plaza San Martín tenían miedo de comenzar a ejecutar sus *esquemas*, pero mi ejecución las alentó a comenzar, a pesar de que todavía tenían un poco de miedo. Cuando terminaron sus ejecuciones, expresaron en sus rostros una evidente satisfacción, un placer por la carga emotiva y energética que conlleva este tipo de práctica.

Este placer trajo reflexiones en las que ellas pudieron definirse como humanas, como actrices y como *abyayaleras*. Las reflexiones fueron similares a las que tuvimos en Quito, con los testimonios de Madeleine y Juan, quienes dijeron que, con esta práctica, se instala un sentido de “verdad”, de “vida misma”, de una

humanidad evidente. Me pareció interesante cómo Marjorie (entrevista del 12 de abril de 2018) consideró necesario poner en su *esquema dimensional* cosas que hablaran de lo que era y, con eso, la relación en la calle se puede definir mejor:

Los cantos, los *icaros*, que son canciones de cura, tienen que estar en mi *esquema* porque eso es lo que me marca, porque soy yo, porque si te piden un personaje, te cubres con una capa de muchas personalidades, entonces son máscaras, máscaras, máscaras, situaciones que no son tuyas. Pero este trabajo, incluso siendo teatro, ya no tiene máscaras, ahora eres tú quien se encuentra consigo misma. Me gusta este trabajo porque soy yo en esencia y me encuentro con personas que son esencialmente ellas, y esta... “verdad” no aparece mucho en el mundo. Este trabajo saca a relucir mi lado más humano.

Al igual que en São Paulo, también apareció la cuestión de la autonomía. Ellas hablaron de la necesidad de tener su propio espacio para la preparación, independientemente de la facultad o los grupos de teatro en los que participan. Nataly sintió más mérito en su esfuerzo por haber sido la única responsable de lo que se hizo. Recordó los aplausos que recibió al final de su práctica frente al Mercado Central: “Nunca había recibido aplausos para mí porque siempre trabajo en grupo, pero ahora fue por algo que hice, porque me gusta”.

Cuando pregunté sobre la diferencia entre entrenar en el aula y entrenar en la calle, respondieron (entrevista del 12 de abril de 2018):

Nataly: Una cosa es entrenar en la habitación, dentro de mi burbuja, con paredes a los lados, arriba y abajo ...

Marjorie: Lo cual también está bien. Es otro mundo para mí estar en la calle; Allí la gente es tan rica, tan deliciosa. La energía que está en la calle, las cosas cotidianas que suceden nos modifican y ...

Nataly: No sabes lo que va a pasar. Una persona que está teniendo el peor día de su vida puede pasar, mirarte y mi acción puede cambiar su día o también puede transmitir esta molestia. Entonces mis acciones cambian, así como la estructura del cuerpo, de la voz. Estas cosas que suceden en este momento son muy sabrosas y... Quiero más, quiero más, quiero más.

Estas reflexiones refuerzan la hipótesis de la riqueza que la calle ofrece a la práctica escénica. Aunque puedo haber influido en las percepciones de las estudiantes con mi deseo de persuadirlas para que salgan al espacio público, sus

testimonios son contundentes, sinceros y ayudan a seguir argumentando a favor del potencial de nuestros espacios públicos. Con las afirmaciones hechas por Marjorie y Nataly, logré superar la incomodidad que surgió en São Paulo, donde algunas estudiantes concluyeron que no era necesario para su práctica escénica salir a las calles. Creo que, desde el trabajo en la ECA-USP hasta el laboratorio en Lima, pude argumentar mejor y con más evidencia sobre la contribución que nuestras ciudades hacen al oficio teatral.

Para finalizar, les pregunté por qué habían hecho los *esquemas* juntas, y Marjorie (entrevista del 12 de abril de 2018) respondió:

El espacio te cambia, y también lo hace la persona que está a tu lado. Respetamos lo que hemos planeado, pero surgen cosas nuevas, y creo que así es como es, un ejercicio que mejora, eliminando una parte, creando, jugando con la otra. Simplemente nos mirábamos a los ojos para saber que... sí, eso, ¿vamos a hacer (al final, la voz de Nataly completando: sí, ya empezamos) ¿capoeira? (Voz de Nataly: sí, capoeira. Normal. Estamos.) Además, había algo que cerrar, porque también... el tiempo, por eso te abrazo. Porque es algo humano, ¿sabes?

Por el discurso de Marjorie supe que no habían acordado de antemano hacer el *esquema* juntas; pasaron unos segundos antes de comenzar cuando, con solo una mirada, acordaron hacerlo al mismo tiempo. Esto no solo refuerza el comportamiento visto en otras ciudades, sobre la confianza que da el trabajo grupal, sino que también coloca una voluntad casi instintiva, lo que me remite al comportamiento comunitario del teatro. Nuestro arte es colectivo, esa es su naturaleza, por eso una mirada es suficiente para saber que debe practicarse colectivamente, juntos, en comunidad.

Ellas me agradecieron mucho, pero yo les agradecí aún más. Agregaron mucho a esta práctica, no solo con sus habilidades y conocimientos escénicos, sino también con su espiritualidad, con su amor por el teatro y su relación con los demás y sus ganas de hablar, de contarme todo lo que lograron recordar de la experiencia.

Creo que el hecho de que solo hayan quedado dos participantes de los siete que comenzaron en el laboratorio puede tener dos explicaciones. Una es mi incapacidad para reconocer el contexto en el que empiezo a trabajar y, por lo tanto, terminé enseñando contenido que no tiene nada que ver con las clases

con las que interactúo. En el caso de este laboratorio, quizás los ejercicios de capoeira fueron demasiado pesados para las participantes. Si hubiera comenzado con el Cubo de Laban, para ver primero cómo respondían sus cuerpos y así hacer un diagnóstico, tal vez la deserción hubiera sido menor. Otra posible explicación tiene que ver con el tipo de estudiante que asiste a la universidad privada, que tiene otro nivel social y donde no es común exigirle tanto al alumno. Quizás, en sus mundos, no haya necesidad de molestarse o desgastarse en exceso, y mucho menos con contenidos que no provienen de espacios reconocidos de conocimiento, ni son reconocidos por la academia. Le pedí al profesor Rodrigo Benza, que apoyó mi laboratorio, que preguntara a las estudiantes que abandonaron la actividad sobre los motivos que los llevaron a hacerlo, pero hasta hoy no he recibido una respuesta.

La Paz, Bolivia

Mayo de 2018

En Bolivia no existen programas aprobados de graduación universitaria en Artes. Por esta razón, mi contacto con este país no fue por medio de una universidad sino a través de un grupo de teatro, cuyo director trabaja junto con el Ministerio de Educación para aprobar la educación universitaria en las artes. El grupo de teatro se llama *Quijotadas* y el director es Jimmy Gira. Durante el tiempo que estuve en La Paz, Jimmy y su grupo estaban ocupados organizando un festival de teatro apoyado por el Programa de Cooperación Iberoamericana para las Artes Escénicas (Iberescena). Esto demandaba mucho trabajo y por lo tanto mi laboratorio tuvo que hacerse en solo tres días, con una duración de cuatro horas al día.

Días antes de que comenzara mi laboratorio, hablé con el director sobre el trabajo de su grupo y especialmente el trabajo con el entrenamiento. Me informó que su grupo buscaba entrenar constantemente, tener una fuerte demanda física y que sus procesos de preparación se basaban en las propuestas de Grotowski y Barba. Le dije lo que ofrecía durante mis laboratorios, tratando de ser muy descriptiva. Él respondió que todos los contenidos que ofrecía serían muy interesantes para su grupo.

La idea de hablar con el director surgió después de la experiencia que tuve en Lima. Quería conocer las prácticas corporales y de entrenamiento del grupo con el que trabajaría para evitar choques y así facilitar que el trabajo fuera entendido.

El primer día trabajamos en la sala de ensayo del grupo. Allí pasé los contenidos de capoeira, posiciones invertidas, trabajo de voz y trabajo de texto. Al finalizar esta etapa, hicimos una rueda de presentación y luego le pedí al grupo que al día siguiente trajera una selección de ejercicios que utilizaba para entrenar y con los cuales compondría su *esquema dimensional*.

Figura 20 – Grupo de participantes del Laboratorio, haciendo un calentamiento con *ginga* de capoeira. Plaza de Las Américas, La Paz.



Fotógrafa: Andrea Lizcano, 2018.

El segundo día fuimos a trabajar a la plaza de Las Américas, un pequeño lugar que se encuentra en el centro de la ciudad, detrás de la Secretaría de Cultura. En el lugar había algunos bloques de cemento que se usaban como bancos para sentarse, una fuente sin agua y escaleras. La plaza está al pie de un edificio comercial. Allí comenzamos el trabajo, primero calentando con los movimientos de capoeira y sus cantos. Después de sacar el frío de nuestros cuerpos (la temperatura en ese momento, sin sol, después de las 6 pm, era de 9 ° C), le pedí al grupo que comenzara a construir sus *esquemas*. Les dejé explorar sus ejercicios durante unos minutos. Después de unos cuarenta minutos, me acerqué a cada

integrante y les pedí que comenzaran a explorar las formas arquitectónicas del lugar. Aunque la plaza era pequeña, había varias estructuras con las que era posible jugar, como una fuente sin agua, los bloques de cemento, las escaleras, una barandilla en la parte inferior de la plaza y una pared que “se convertía” en piso. Como muchas calles en La Paz son inclinadas, algunos edificios están en una especie de agujero. Este fue el caso con este cuadrado, cuyo espacio estaba dentro de un ángulo de 45 °. Esto permitía “escalar” una pared, lo que dio a los participantes mucho juego.

El tercer y último día, comenzamos a trabajar en la Plaza Mayor de San Francisco, una plaza muy abierta, con muchos transeúntes, y también un lugar turístico, donde hay edificios de arquitectura barroca andina o mestiza. La plaza está ubicada en la Avenida Mariscal Sucre, una calle con mucho tráfico de vehículos, tanto públicos como privados. Los atascos son una constante en esta avenida. En la Plaza había muchas vendedoras ambulantes que vendían sus productos en cestas, sin mucha infraestructura. Cerca de la plaza se encuentra el mercado Lanza, que tiene un carácter eminentemente popular. Debido a esto, las personas que pasan o habitan el lugar no tienen un comportamiento globalizado. La presencia de las *cholas*⁷, no solo en esta plaza sino en toda La Paz, hace que las calles de esta ciudad sean imposibles de globalizar. Su presencia es tan notable que crea una atmósfera completamente autóctona. Ellas son desde clientas de las tiendas y comercios hasta propietarias de mercados y vendedoras ambulantes.

En una esquina de la plaza comencé mi *esquema*, que no fue el primero que realicé en la ciudad. Jimmy había publicado mi laboratorio en algunos medios, entre ellos el canal de televisión *Abya Yala*. Después de dar una entrevista a un programa cultural de este canal, el periodista me propuso que ejecutara mi *esquema* para poder filmarlo. La grabación tuvo lugar en la Plaza del Bicentenario, frente a la entrada principal de la Universidad Mayor de San Andrés. Había mucha gente en la plaza el día de la grabación porque allí se realizaba un evento que incluía un mercado. La recepción de la gente fue atenta. Varios transeúntes se quedaron observando mis acciones, sonriendo y prestando atención incluso cuando estaba cerca de ellos o cuando hablaba textos. Hacían gestos de acep-

7 Mujeres indígenas o mestizas que usan ropas tradicionales.

tación cada vez que les hablaba. Me sentí admirada. Al final, algunas personas vinieron a mí para saber más sobre la acción.

Figura 21 – María Fernanda S. Bonilla ejecutando su esquema frente a la entrada principal de la Universidad Mayor de San Andrés, La Paz.



Fotógrafo: Jimmy Gira, 2018.

Motivada por el recuerdo de esa primera ejecución, comencé la segunda en la plaza San Francisco. El sentimiento con los transeúntes no había cambiado. Sin embargo, eran más transeúntes que espectadores. Después de mí, una de las participantes, Silvana, hizo su *esquema* en otro punto de la plaza. Allí pude observar que, incluso si la plaza recibe manifestaciones artísticas, las personas que habitan el lugar o transitan por el espacio no están acostumbradas a actos extracotidianos, lo que les hace prestar mucha atención a cada manifestación que ocurre en el espacio público. Silvana, que es una mujer delgada, blanca y pequeña, cuando hacía movimientos en el suelo o con el apoyo de las cuatro extremidades, fue objeto de miradas sexistas por parte de los hombres. En un momento, un grupo de muchachos la miraba de cerca y con expresiones marcadamente machistas. Al darse cuenta de la presencia del grupo, continuó su trabajo, pero mantuvo sus ojos en ellos. Su gesto no era de complacencia; parecía vacío, sin mucha expresión. Los hombres se sintieron intimidados y se fueron.

Siempre advierto a las actrices que hacen el laboratorio sobre los machismos que pueden sufrir, exponiendo que en la calle podemos ser víctimas de acoso por parte de los hombres que transitan y que una de las formas de combatirlo es denunciándolo, siendo la denuncia hecha desde la acción y la intención de esas acciones. En la práctica de nuestros *esquemas* tenemos un poco de poder, porque nos estamos exponiendo públicamente, algo que otras personas no hacen ni quieren hacer. Si logramos evidenciar algo de violencia, sus autores se sentirán expuestos y se irán. Pero tenemos que enfrentarlos y no “dejar pasar” el acoso. Esto es precisamente lo que hizo Silvana, que con su mirada expuso públicamente a sus acosadores. Relacionándose directamente con ellos, dirigió los ojos de los transeúntes y los espectadores hacia los acosadores y, por lo tanto, sus gestos machistas eran evidenciados y podían ser juzgados y castigados por la masa.

Figura 22 – Silvia Jahel Del Castillo Otero ejecutando su esquema en la plaza San Francisco, La Paz.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Después de Silvana, tuvimos las ejecuciones de los otros miembros del grupo. En general, las transeúntes en La Paz interactuaban con las actrices, dependiendo mucho del lugar o de la persona que estaba haciendo el *esquema*, como había sucedido en otras ciudades. Por ejemplo, en las ejecuciones del director, que era un hombre de gran volumen y no parecía joven, la gente se mantenía

lejos o pasaban luego cerca de él. Como observamos en las calles de Bogotá, el fenotipo de Jimmy no era el estandarizado, lo que genera desconfianza. A diferencia de las chicas bonitas (es decir, aquellas que entran en la estética impuesta) de las cuales los transeúntes no parecían tener miedo de pasar cerca o de quedarse mirando lo que estaban haciendo.

Aunque los transeúntes demostraron este comportamiento discriminatorio en relación a las ejecuciones del director, hubo un componente en su *esquema* que me interesó, que fue la participación de su hijo Genua, de seis años. Jimmy tenía que cuidarlo mientras estábamos en el laboratorio, por lo que decidió incluir al niño en las actividades. La mayoría de las veces Genua imitaba a su padre; en otros ejercicios los dos jugaron juntos. En uno de ellos, por ejemplo, el hijo hacía gestos como si estuviera lastimando a su padre y, dependiendo de la intensidad del movimiento del niño, Jimmy reaccionaba. También hubo textos que el hijo repetía como si fuera un eco. Lo interesante de este par era que no funcionaba como los otros pares que habían creado *esquemas* juntos. En esta, el director no solo tenía la intención de hacer el *esquema*, de comunicarse con las transeúntes y relacionarse con el espacio, sino que también tenía como objetivo trabajar con su hijo y eso implicaba estar en comunicación con él, además de cuidar de él. En algunos momentos, Genua parecía ser un objeto con el que jugaba y se movía. El niño era mucho más que un niño jugando con su padre: él demostraba una tensión escénica. Sus acciones siguieron por completo las instrucciones de su padre, que eran completamente sutiles. Una mirada o un movimiento de la mano era suficiente para que el niño respondiera. En otras ocasiones, logré ver al niño suelto, expresándose con su naturalidad infantil. Esos momentos ocurrieron cuando Jimmy parecía estar jugando un juego similar; entonces, el niño se daba el derecho de olvidar un poco a su padre. No sé hasta qué punto se divirtió el niño, como si fuera un juego de niños, porque estaba muy serio e incluso con una actitud profesional, de adulto. Sin embargo, esta relación tuvo cierto atractivo, ya que nunca se negó a participar y mostró felicidad antes y después de las ejecuciones.

En el espacio de evaluación, cuando se le preguntó qué no le gustaba a su hijo, Jimmy Gira dijo que a Genua no le gustaba esperar su turno, como si siempre quisiera participar. Esta experiencia con su hijo fue muy interesante para el

trabajo del actor, ya que tenía más enfoques de atención que le exigían mayor concentración. La reacción de los transeúntes (en su mayoría mujeres) fue al principio de mucha atención y luego entre admirada y curiosa por la presencia de un niño. Esto creó aún más confusión, lo que podía verse en sus caras. Si no hubiera un niño, comprenderían, en un tiempo considerable, que se trataba de una actividad teatral (como casi siempre ocurría), pero debido al niño la conclusión se demoró, y finalmente, cuando llegó, se convirtió en una atracción para quienes observaban.

Figura 23 – Jimmy Gira y Genua Gira ejecutando su esquema en el centro histórico de La Paz.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Puedo decir que las calles de La Paz tienen un movimiento muy particular. La actitud de las personas que transitan es muy específica de ese lugar. Al estar en el centro histórico, una zona turística, no noté un comportamiento estandarizado, no hubo gestos de “deber ser” o comportamientos alienados, producto de la espectacularización de las ciudades, como sucedió en São Paulo (Avenida Paulista), en Bogotá (Avenida Séptima) y en Lima (Jirón de la Unión). Siempre sentí que las reacciones de los transeúntes en esta ciudad fueron muy auténticas. Pero incluso estando en espacios muy populares –que son casi todos– no noté comentarios en voz alta (como los que aparecieron en São Paulo, Guadalajara,

Bogotá y Lima). Las reacciones de la población de la ciudad a nuestras acciones siempre fueron discretas, disimuladas, con risas casi escondidas y algunos susurros difíciles de escuchar. De todos modos, hubo recepción. También hubo apatía en algunos momentos. Pero, en general, las actrices pudieron establecer una comunicación con los habitantes y transeúntes.

En relación con el grupo, puedo reafirmar mi impresión sobre cómo la trayectoria en el escenario o el alcance de las herramientas teatrales permite una mayor interacción en la calle y hace posible establecer relaciones que van más allá del entrenamiento convencional de la sala de ensayo. Esto se debe a que una buena parte de las personas que formaban parte del grupo no parecía tener mucha experiencia en el escenario y tenía pocas herramientas para el trabajo. Durante las salidas, algunos miembros del grupo no aprovecharon varias reacciones de los transeúntes. Con una de las participantes, Claudia, tuvimos un episodio de inseguridad y miedo antes del comienzo de su práctica. Ella es una de las integrantes más antiguas del grupo. Fue muy paradójico ya que, aunque no la estábamos obligando a hacer su *esquema*, ella no nos permitía continuar con la ejecución de otra persona. Le dijimos que no era necesario que hiciera su *esquema*, que podía esperar y hacerlo más tarde o incluso no hacerlo. Pero nuestras palabras no lograron persuadirla. Parecía que era mayor la tensión de hacerlo, a pesar de que el miedo no la dejaba comenzar. En su primer intento, debido al nerviosismo, ella solo hizo una pequeña parte. Luego fue a donde estábamos, recogió más fuerzas e hizo un segundo intento. Esa vez logró hacer todo su *esquema*. Sin embargo, las relaciones con el espacio y los transeúntes fueron tímidas. En la segunda ronda de los *esquemas*, se soltó más y buscó relaciones con las transeúntes y con el espacio, logrando interactuar más con las formas del espacio que con las transeúntes.

Vale la pena aclarar que, a pesar de que Claudia es la integrante con más tiempo en el grupo, ella sufre de epilepsia, lo que hace que tenga un ritmo un poco más lento en los procesos. Su miedo exacerbado a enfrentar las calles, que percibimos durante la práctica, puede ser fruto de su condición y mi falta de experiencia con este tipo de situaciones. Tal vez hubiera sido más cómodo para ella hacer su *esquema* en grupos y no sola. Pero, en ese momento, no tenía mucha información sobre su condición de salud.

A pesar de la falta de interacción, las participantes estaban muy emocionadas al terminar la primera ejecución del *esquema*. Se reían intensamente, con algo de adrenalina aflorando de su piel, saltaban y decían “qué delicioso, qué delicioso” o “es orgásmico”. Esto hizo que el resto de la clase estuviera ansiosa por hacer su *esquema*.

Figura 24 – Nicole Terrazas ejecutando su esquema en el puente del Mercado Lanza, La Paz.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

En la evaluación del proceso, aparecieron declaraciones que analizaron con más calma esa sensación de adrenalina al final de la ejecución. Silvana reiteró lo dicho en la calle: “Es muy orgásmico. Todavía me siento feliz, siento mucha felicidad”. Esta emoción expresada por ella y otras participantes del laboratorio es muy similar a la mostrada por Marjorie y Natali en Lima, Gioconda y Santiago en Quito, Simone en El Salvador, y Alice y Viridiana en Guadalajara. Aleida, una de las actrices del grupo, dijo:

Fue bastante difícil para mí interactuar con la gente la primera vez. En la segunda me sentí más relajada, pero sin mucha emoción. En la primera me sentí muy eufórica, con ardor en el centro del cuerpo, en la espalda, en las manos. Mucha adrenalina, lo que me hizo vivir. En la segunda, esa adrenalina no apareció tan

fuerte, así que logré concentrarme más en mi trabajo, buscando relaciones con los transeúntes y con el espacio (entrevista del 16 de mayo de 2018).

Otras declaraciones coincidieron con su opinión sobre el nerviosismo inicial que dificultó su interacción con la calle. Nicole, otra participante, dijo que “a pesar del nerviosismo, logré dejarlo de lado para ver lo que venía” (entrevista del 16 de mayo de 2018). Fernando, un joven que no formaba parte del grupo pero que participó en el laboratorio, dijo que “la primera vez estaba muy nervioso y no podía interactuar ni con los transeúntes ni... con nada. Pero en la segunda ya tenía confianza y sentí que pude comunicarme con los transeúntes, con sus miradas, algunos sonrieron” (entrevista del 16 de mayo de 2018). Al igual que en otras ciudades, los participantes se sintieron nerviosos, con recelo y cierto miedo antes de comenzar la práctica, pero después de hacerla por primera vez, estos sentimientos desaparecieron y dieron paso a otros, como el placer o la tranquilidad que permite centrarse más en el trabajo con la calle.

Fue interesante escuchar los testimonios sobre las diferentes sensaciones producidas por el ejercicio de creación de los *esquemas*, en los que el grupo trabaja, básicamente, solo. Fernando necesitaba más indicaciones; “Me sentí perdido cuando nos dijiste que hiciéramos nuestro *esquema*; no sabía qué hacer” (entrevista del 16 de mayo de 2018). Su reacción fue natural ya que el joven todavía estaba en el comienzo de la práctica teatral, sin tener muchas herramientas que pudieran colocarse en su *esquema*. Una vez más, confirmo que la autonomía necesita de un acompañamiento para desarrollarse, un “menú de rutas” para que la persona pueda seleccionar y así transitar por caminos donde el trabajo sobre *sí mismo* sea enriquecido con diferentes herramientas. También está claro que la calle puede ser más aprovechada cuando se tiene más experiencia en el oficio teatral.

Las evaluaciones de Jimmy y Claudia fueron completamente dispares. Para el primero (quien es el director del grupo), la reunión fue agotadora y demasiado larga:

[...] el trabajo del segundo día fue muy largo para mí. Me molestó no explorar más cosas, ya sabía lo que iba a hacer. Quizás debido a mi actitud como director, en poco tiempo ya había organizado mi *esquema*, ya sabía qué ejercicio haría. Por lo tanto, no pude aprovechar el espacio de la exploración (entrevista del 16 de mayo de 2018).

Para Claudia fue agradable estar sin límites y sin muchas reglas: “Me gustó tener tiempo para jugar, para ser niña, ser libre”. Aunque en este aspecto tenían opiniones diferentes, ambos concordaron en relación al trabajo sobre la conciencia. Para ella, estar siempre pensando y no aprovechar el presente fue una traba: “cuando pensaba que me estaban mirando, me desconcentraba, [...] cuando el cerebro se involucra, es el freno” (entrevista del 16 de mayo de 2018). El director dio una opinión similar, que tuvo que “pelear” mucho con el impulso de hacer solo lo planeado. Él quería dejarse sorprender por otras acciones o interacciones.

Quería destrozarse el esquema y no respetarlo, pero no sucedió, fue la misma secuencia nuevamente. Tengo dos conciencias, una somática, del hacer, sentir y la conciencia del hacedor, de quién tiene que estar atento al hijo, al transeúnte, a quien pasa, para no lastimarme o dejar que mi hijo esté en riesgo, de la seguridad del performer. Y parece que no puedo ser libre (entrevista del 16 de mayo de 2018).

Creo que, si hubieran tenido más tiempo en la calle, Jimmy y el resto de la clase habrían experimentado más libertad. Como hablé con los estudiantes en Lima, esta práctica necesita repetirse para poder abarcar todo lo que la calle puede ofrecer para el trabajo del actor.

La sensación de infancia mencionada por Claudia es algo que pido cuando los participantes del laboratorio van a explorar el espacio y antes de interactuar directamente con los transeúntes. Les pido que jueguen con las formas arquitectónicas como si fueran niños en un parque. Esto ayuda mucho, ya que estas formas no se exploran con la racionalidad impuesta por la academia sino con el deseo del juego, del sinsentido, de la curiosidad por divertirse, diferente del deseo de buscar sólo para encontrar algo específico. Para Fernando, hacer capoeira en la primera reunión lo ayudó a recordar la fase de la infancia, porque cuando era niño la practicaba: “La capoeira me ayudó a rescatar mi infancia, porque lo hice cuando era un niño pequeño, entrenaba en un grupo, y eso me ayudó con el resto de las actividades del laboratorio” (entrevista del 16 de mayo de 2018).

Con ellos me di cuenta de que la calle es un espacio que parece ser conocido, pero experiencias como las que tuvimos nos muestran que es un lugar completamente desconocido. Aleida reflexionó sobre esto:

Trabajar en la calle, donde no sé qué respuesta puedo encontrar, me hace sentir una mezcla de emociones, vivir muchas emociones diferentes. Es muy diferente hacer teatro callejero por estar en un grupo, por saber lo que hay que hacer, por no estar solo. Pero estar sola en la calle es muy diferente. Es como ir a la guerra sin armas (entrevista del 16 de mayo de 2018).

Figura 25 – Aleida Torres ejecutando su esquema entre el Mercado Lanza y el centro histórico, La Paz.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Desafortunadamente, debido al poco tiempo que tuve con esta clase, no pudimos hacer *esquemas dimensionales* en grupos. A partir del discurso de Aleida confirmo, como en todas las ciudades anteriores, que la práctica grupal da mucho coraje y confianza.

Para Silvana y Nicole la experiencia fue muy enriquecedora. Ambas han participado en más procesos de preparación teatral. La segunda realizó la siguiente evaluación del laboratorio:

Me sentí cómoda. Fue muy divertido ver los rostros de los transeúntes, los que me evitaban, los que sonreían, los que decían algo. Fue como una conversación: esperaba lo que sucedería para responder. Además de trabajar en la relación con el espacio que encontré el primer día en la calle y acomodarlo con los otros espacios el segundo día (entrevista del 16 de mayo de 2018).

De hecho, para aprovechar la calle en su primera salida, es necesario tener experiencias previas en el teatro. En este trabajo de campo, las participantes que tenían más experiencia en el oficio me dieron más información para reflexionar y analizar. También me dan ganas de comenzar un proceso de interacción en la calle, con mucho más tiempo del que contaba en la mayoría de las ciudades y con personas que no tengan ninguna práctica teatral, para ver cómo van apareciendo los contenidos, las herramientas, las relaciones y las experiencias y van siendo incorporadas por las participantes. Entonces, hubo curiosidad por saber cómo sería iniciar un proceso de formación/entrenamiento/encuentro teatral en espacios públicos.

Santiago, Chile

Mayo de 2018

La Pontificia Universidad Católica de Chile y su Escuela de Teatro fueron las instituciones que me recibieron en este país. Llegué a esta ciudad en un momento muy interesante de la historia universitaria, estudiantil y social, que, aunque me afectó, me hizo sentir muy satisfecha. Una semana antes de mi llegada, ya había más de 30 instituciones educativas, entre universidades y escuelas en varias ciudades de Chile, que habían declarado una huelga feminista. Una de las universidades que se unió fue precisamente la Católica. Las pautas eran enteramente feministas: espacio en los directorios de instituciones para mujeres con conciencia feminista; reglamentación de procedimientos contra el acoso; recursos para el sistema judicial contra casos de violencia que aún están impunes; guarderías y apoyo para madres y padres estudiantes, entre otras. Nunca antes había ocurrido una huelga de este tipo en el país. Las organizaciones feministas están creciendo en movimiento y presencia a un ritmo vertiginoso, y las universidades y las escuelas son de los principales escenarios.

En vista de este panorama motivador, logré desarrollar mi laboratorio con tres estudiantes de cursos de teatro que no eran de la Católica: dos de la Universidad de Chile y una graduada de la Universidad de Ciencias de la Informática (UCINF), una institución que ya no existe. Los dos estudiantes de la Universidad

de Chile participaron de lejos en las actividades de la huelga, ya que estaban en el último año del curso, ya no tenían clases y solo estaban terminando sus trabajos, tanto escritos como el espectáculo final, requisitos para terminar el proceso de formación. Con este trío tuve cuatro encuentros. Un primero en un salón de clases en la Escuela de Teatro de la Católica y los otros tres en espacios públicos de la ciudad.

En el primer encuentro, comencé con el Cubo de Laban, luego trabajé posiciones invertidas, relaciones corporales y terminé con trabajo de voz. En esta primera reunión, la actitud del trío fue muy interesante para mí, muy receptiva y con una respuesta rápida a mis propuestas. Era evidente que este grupo estaba formado por profesionales con una formación notoriamente técnica.

La Escuela de Teatro hizo todo un trámite junto a la Municipalidad de Santiago de Chile para que yo tuviera autorización para utilizar los espacios públicos elegidos para el laboratorio. Esto no había sucedido en ninguna otra ciudad. Simplemente salíamos y realizábamos las prácticas. En vista de la burocracia, la escuela decidió que trabajaríamos, en la primera salida, en Villa Grimaldi, ya que es un espacio abierto con pocos transeúntes (de acuerdo con mis solicitudes). Este lugar fue una triste sorpresa para mí porque fue un centro de tortura en la época de la dictadura chilena. Hoy es un parque abierto, que funciona como un museo de la memoria. Es posible realizar visitas guiadas por el lugar y ver cómo funcionaba el edificio durante el régimen militar, del cual solo existen sus bases. El parque es muy tranquilo, en las afueras de Santiago de Chile, y cuenta con jardines y diversas estructuras que hacen del espacio un lugar de paz.

Para mí, al principio fue muy extraño que la escuela hubiera elegido ese parque, pero preferí confiar más en sus criterios que en mis primeras impresiones. El grupo parecía un poco cansado porque la reunión era por la tarde, y por la mañana había tenido otras actividades. Comenzamos el trabajo con algunos ejercicios somáticos, de percepción del aire, sonidos, tacto, con el cuerpo relajado. Luego, aprovechando la relajación, fuimos al trabajo vocal, que se desarrolló hasta llegar a lo que yo llamo acrobacias vocales. Mientras estábamos en pleno lanzamiento de voz (gritos), un grupo de visitantes y su respectivo guía recorrieron el parque. No demoramos mucho en comenzar los ejercicios, pero una persona de la administración del lugar se acercó, notablemente alterada, pi-

diéndonos que nos detuviéramos y saliéramos del parque. Explicó, tratando de controlar su incomodidad, que estábamos casi en un camposanto. Hablé sobre lo que estábamos haciendo allí y me disculpé. Él entendió y dijo que podíamos continuar en el parque, pero sin gritar. Ya no me sentía bien allí. No quise continuar; me pareció muy impertinente hacer mi trabajo en ese espacio. Mi dolor al ver tan de cerca lo que sucedió en este lugar me desconcentró. El trío no parecía estar tan molesto como yo y propuso que hiciéramos un trabajo más tranquilo. El día anterior, le había pedido a cada uno que trajera ejercicios y juegos para compartir. Entonces hicimos estos juegos, luego algo de capoeira y finalmente pidieron repasar algunas posiciones invertidas. Con eso, concluimos la primera salida. Hablamos sobre la mala decisión de la escuela de enviarnos a ese espacio, pero nos sentimos más relajadas cuando supimos que nuestro próximo encuentro sería en el centro financiero de la ciudad.

La experiencia que tuvimos en Villa Grimaldi confirma el poder que tiene cada espacio. La vida que cada lugar carga a través de la historia que ha pasado sobre ese piso. Los espacios públicos transmiten su historia, su identidad, sus energías, mucho más allá de la presencia de los humanos, cada lugar habla por sí mismo. Según los análisis de André Lepecki (2010: 15) sobre la relación con el piso que la bailarina usa para bailar, me parece inspiradora y muy pertinente a la experiencia obtenida en Villa Grimaldi la definición del piso como un plano fantasma que carga su historia y que invita a una *política del piso*:

En el terreno más liso, en el espacio más neutro, en el plano más aplanado, tocónes de cuerpos que han sido negligentemente enterrados, descartados, olvidados por la historia y sus atormentadores brotan del suelo, atascando nuestros pasos, causando desequilibrios, caídas, paradas o movimientos cautelosos, o, luego, generando la necesidad de movernos a una velocidad vertiginosa, o en un zigzag permanente, pero *con atención y cuidado*. [...] Un baile abierto para una política del terreno es un baile abierto para aceptar y experimentar con los efectos cinéticos de los materiales fantasmas que interrumpen la ilusión de una doble neutralidad, la del espacio y la de nuestro movimiento en él.

La próxima reunión fue en la calle Estado con Moneda. Es una calle peatonal, muy cerca de varios lugares concurridos del centro histórico de la ciudad. Es una acera muy transitada, especialmente por trabajadores de oficina y ciudadanos que van al centro a hacer trámites. Eso ocurre entre semana; los fines de sema-

na, la calle está más vacía y con una fuerte presencia de turistas. Nuestra reunión fue un miércoles, alrededor de las 2 PM. Por lo tanto, nos enfrentamos a un espacio lleno. En esta calle había guardias que controlaban el número de vendedores ambulantes, que deben tener permiso del ayuntamiento para hacer negocios allí. En el espacio, contamos un promedio de cuatro guardias por cuadra.

Figura 26 – Barbara Loreto, Carmen Mellado y Lucas Figueroa ejecutando el esquema grupal en la calle Estado, Santiago de Chile.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Como en las otras ciudades, comencé la intervención con mi *esquema*. No sentí mucha diferencia en relación a los centros históricos de otras ciudades (São Paulo, Guadalajara, Bogotá, Quito y Lima). Me las arreglé para relacionarme con varios transeúntes, otros se quedaron observando toda la ejecución e intercambié algunas palabras con las personas que pasaron cerca de mí. Al final de mi práctica, uno de los guardias se acercó para interrumpir mi acción. Yo, como hago casi siempre cuando esto sucede, continué el movimiento y dije: “Sí, lo haré. Casi termino; un minuto más”. Insistió, y uno de los participantes del laboratorio se acercó para hablar con el guardia, acompañado por un hombre que había estado observando lo que estábamos haciendo durante un tiempo. Muy molesto, el hombre comenzó a gritar que aquello era arte, que el guardia no debería estar allí para interrumpirlo, que parecía que habían vuelto a la dictadura y que el guardia estaba censurando

la libertad de expresión. Mientras tanto, terminé mi *esquema* y le di las gracias al hombre. Luego hablé con el guardia y le informé que yo era la primera y que había tres artistas más que seguirían caminando por la calle haciendo esto. Presenté la carta de aprobación de intervención en los espacios públicos que me había dado la escuela, y solo entonces el guardia se calmó. Pero no fue suficiente para informar al guardia; tuvimos que explicar lo mismo a todos los guardias que se cruzaron en el camino. Solo en la última ejecución parece que la comunicación entre ellos funcionó y nos dimos cuenta de que todos los guardias estaban, finalmente, informados sobre nuestras acciones.

Esta situación evidencia el control sobre el que se encuentran los espacios públicos elegidos para ser el escaparate de la ciudad. Aquellos lugares que se encuentran en los centros históricos y que son manipulados para servir como *espectáculo* son altamente vigilados para que no haya manifestaciones que eliminen el carácter globalizado que permite el consumo, como es el objetivo de las políticas neoliberales, según lo descrito por Michel Foucault (1991: 157): “la vigilancia se convierte en un operador económico decisivo, en la medida en que es una pieza interna del aparato de producción y un engranaje específico del poder disciplinario”.

Después de mí, las tres participantes del laboratorio presentaron sus *esquemas* individuales y, por último, fue el turno del grupo. A pesar de que el comportamiento esté “globalizado”, sentí por parte de los transeúntes un poco más de respeto y admiración por las acciones cuando entendieron o concluyeron que era una especie de teatro. En cuanto a las dos actrices, Bárbara y Carmen, y el actor Lucas, me complació mucho verlos. El grupo creó *esquemas* muy interesantes con juegos que eran eminentemente de preparación teatral, pero que lograron interactuar con la calle de una manera muy efectiva. Sus cuerpos, muy presentes, atrajeron la atención de los transeúntes.

Bárbara, presentó un *esquema* más reducido en el tiempo. Ella tenía una cualidad de movimiento muy atractiva, pícaro, incluso haciendo movimientos pesados o fuertes esta picardía no desapareció. Esto, por supuesto, llamó la atención de las personas, tanto hombres como mujeres. Al terminar el *esquema*, se sintió muy conmovida y llena de energía. Las siguientes son partes de su testimonio (entrevista del 29 de mayo de 2018):

Al principio, mucho susto, mucho nerviosismo. Cuando vi a María Fernanda haciendo su ejercicio, sentí más miedo, pero cuando se desarrolló, quise hacerlo de inmediato, estaba muy ansiosa, no quería esperar más. [...] Empecé a sentir mucha curiosidad.

En este extracto, una vez más aparece el elemento motivador que es la ejecución de mi *esquema dimensional* para las participantes del laboratorio. El poder cognoscitivo de la acción es sorprendente, mucho más que la palabra, la razón y la teoría.

Figura 27 – Bárbara Loreto ejecutando su esquema en la Calle Estado, Santiago de Chile.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

El extracto que reproduzco a continuación, dicho por Bárbara, expresa algo que ya había sido manifestado previamente por otras participantes en el laboratorio, como las estudiantes de Lima, Quito y La Paz. Es notorio el placer que la práctica proporciona a las actrices. La actriz chilena describe cómo la percepción de las atmósferas sacude el cuerpo.

Empecé. [...] De a poco apareció la ciudad, la gente, las miradas, y ahí me gustó más, lo disfruté mucho. Lo que más me gustó fue cuando me quedé tumbada en el suelo. [...] Fue exquisito sentir esa libertad, una libertad absoluta que no tenía sentido en mi vida, de estar haciendo

algo, aunque, finalmente, no estaba haciendo nada, solo estaba tumbada en el suelo, sin hacer nada, solo mirando al cielo, sintiendo la energía de todas las personas. [...] Cuando terminó, sentí mucha adrenalina, mucha. Sentí mucha energía. Si me dijeran “¡corramos una maratón!”, yo iría. Quedé muy activa. Me gustó mucho (entrevista del 29 de mayo de 2018).

Las declaraciones finales de Bárbara, en relación con su primera práctica, confirman varias hipótesis planteadas por esta tesis, como la de que el espacio público es un lugar de innumerables aprendizajes y que, debido al nivel de dificultad, es algo más interesante para la práctica.

Me quedé pensando por qué no había hecho esto antes, con mi grupo, con mis amigos. [...] Pensar en toda la información que te da la calle... [...] [En la calle] tienes que hacer un gran esfuerzo, el ritmo de la calle es mucho mayor que cualquier otra cosa. Es un lugar muy difícil, pero muy divertido, desde el entrenamiento, porque creo que desarrolla muchas habilidades (entrevista del 29 de mayo de 2018).

Luego fue el turno de Carmen. Su cuerpo está muy bien alineado, tiene una presencia muy interesante. Juega con diferentes cualidades y estados de movimientos y acciones, que las personas entienden rápidamente que es algo teatral y comienzan a interactuar con sus propuestas como espectadoras y no como transeúntes. Carmen propuso un juego con una máscara-peluca rubia, al estilo de Marilyn Monroe. La comicidad en el ambiente era inevitable. Nadie pudo evitar reírse. Y la actriz no solo jugaba a ser Marilyn, sino también a ser un monstruo, lo que fue aún más cómico. A pesar de esto, todo seguía en un nivel de entrenamiento, de preparación. Creo, por lo tanto, que había una sensación de libertad, ya que no se trataba de complacer a nadie. Esto le sucedió a ella en todo su *esquema*, incluida la parte de la peluca. En su evaluación surgieron varios análisis que resaltan los argumentos ya discutidos por mí con los grupos, pero también otros aspectos que generaron otras reflexiones, como el límite entre la presentación y el entrenamiento, porque, aunque no es el objetivo agrandar o complacer, existe una tensión que pone otro color sobre los mismos ejercicios que se realizan en un espacio cerrado.

Sentí adrenalina cuando supe que mi entrenamiento no sería en el aula, sino en la calle. [...] Pensé que cuando te quedas en una sala de entrenamiento y aparecen personas, hay una convención. [...] Pero en la ciudad el espacio es otro. [...] Entonces, cuando comencé a entrenar, olvidé que era un entrenamiento, porque sentí los ojos de las personas. [...] Sentí una contradicción constante. [...] Está el espacio de entrenamiento y también está el espacio vivo. Esta tensión nos hace olvidar lo que hemos planeado y, además, las transforma y las lleva a algo más escénico, inevitablemente (entrevista del 29 de mayo de 2018).

Me parece interesante cómo ella descubrió el poder que tiene la voz en los espacios públicos, como había afirmado antes. El uso de sonidos en las calles de la ciudad cambia enormemente la atmósfera del lugar. “Fue difícil salir de mis ejercicios para comunicarme con los transeúntes. Pero cuando apareció el canto el espacio creció, fue como si eso hubiera roto mi burbuja” (entrevista del 29 de mayo de 2018).

Figura 28 – Carmen Mellado ejecutando su esquema en la calle Estado, Santiago de Chile.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

En la siguiente declaración, Carmen hace un análisis significativo entre lo rico que puede ser trabajar en el espacio público al mismo tiempo que puede influenciar el mismo espíritu creativo que la actriz, para fortalecerlo o empobrecerlo.

Este ejercicio me agotó mucho, más que en la sala de ensayo, y ese agotamiento se debe a una exposición, una fragilidad y una vulnerabilidad. Sentí mucha vulnerabilidad porque, como estaba trabajando con algo creativo, cualquiera podía venir y destruirlo o enriquecerlo, mucho más que si estuviera sola [...] (entrevista del 29 de mayo de 2018).

El último discurso que citó sobre su primera experiencia es pertinente porque ella logra observar otras características de las prácticas en espacios públicos. Como se observó en Quito, ella percibe el carácter político de nuestras ejecuciones:

Cuando terminé, sentí que algo quedó parado en mí, me hizo mirar la ciudad con otros ojos. [...] Es un espacio que se puede transformar constantemente, puedo jugar, puedo hacer... es muy político, por eso la policía está cerca porque puede transformarse... cualquier cosa. [...] La calle invade con muchos signos, mucha información (entrevista del 29 de mayo de 2018).

El último *esquema* individual fue el de Lucas. Él mantuvo el nivel de las otros estudiantes, trató de mantener el rigor de los ejercicios con una alta exigencia técnica, pero fue más allá, tratando de relacionarse con el contexto. Al observar sus movimientos, confirmé, por tercera vez (Guadalajara y Bogotá), que los cuerpos acrobáticos ganan más respeto en la calle. Y los hombres, debido a su educación desde niños, tienen más habilidades corporales que las mujeres. Entonces fue fácil para él parar la cabeza o hacer una invertida con solo sus manos en el piso, con gran destreza. Esto lo ayudó, más tarde, a experimentar con cualidades de movimientos y emociones que, sin el respeto ganado por las acrobacias, habría sido considerado un inconsciente o un loco. Los ejercicios sobre emotividades que realizó provocaron mucho, porque lo hizo parecer borracho o drogado; él caía al suelo y comenzaba de nuevo. Las personas que lo habían mirado antes no se preocupaban e incluso jugaban con él, tratando de adivinar el mismo momento en que se caería. El estudiante también colocó un juego que solo era posible jugar en la calle. Con cada transeúnte que él miraba directamente, tomaba un gesto y lo incorporaba hasta crear un “personaje”. Era un tipo

elevado de imitación al estilo del mimo en la calle, ya que era como si robara una pequeña parte de la otra persona, para con ella crear otro ser. La sorpresa de los transeúntes con sus otros roles era admirable.

A continuación, reproduzco parte del testimonio de Lucas. Al igual que Bárbara, también sintió cierta seguridad después de ver mi ejecución.

Pensé que era imposible hacer mi entrenamiento en la calle, especialmente cuando llegué y vi que había mucha gente. Además, todos caminan rectos, en dos patas, apenas se miran, por lo que inclinarse sería muy extraño. [El comportamiento] es algo muy impuesto, porque como solo se camina en la calle, todos tenemos que caminar. Pero cuando María Fernanda lo hizo, vi que no era tan difícil. Era solo un diálogo con el espacio, con el lugar concreto donde estoy. No quedarse sólo en el ejercicio. Dialogar con el público, pero sin ser un espectáculo, ya que también podía olvidar que había personas a mi alrededor (entrevista del 29 de mayo de 2018).

También analizó la práctica en la calle a partir de una pertinente diferenciación con el trabajo en el aula. Esta distinción argumentada por el actor chileno incluye la dificultad que plantea la calle en el trabajo escénico. Gracias a esta exigencia, el oficio puede acrecentar tanto sus habilidades expresivas y relacionales, a través del contacto con personas externas, como el proceso artístico.

[...] Fue mucho más exigente porque había gente mirando, mientras que en la sala [de ensayo] puedes desconcentrarte más fácilmente, recordar que tienes hambre, que te cansaste, qué harás después... pero en la calle no, con toda la presión de la gente que mira, lo hacemos, lo hacemos de verdad. Es mucho más exigente. Presentarlo a personas que no saben lo que está sucediendo, a personas reales, me motiva a alcanzar mis límites. Terminé muy aliviado. No es nada difícil, una vez que logramos superar el umbral, nos dejamos llevar y podemos sentir cómo se logran las cosas (entrevista del 29 de mayo de 2018).

En la última actividad del día, las tres participantes hicieron un *esquema dimensional*. El día anterior habían elegido algunos juegos y ejercicios que se habían hecho ese día. También propusieron una canción y otras actividades que conocían. Antes de comenzar la ejecución recordaron, en un minuto, la secuencia organizada el día anterior y entonces empezaron. Me sorprendieron varias cosas. Una fue el profesionalismo con el que hicieron el *esquema* porque, incluso si tenían algunas dudas, lograron resolver cualquier vacío muy rápidamente.

Figura 29 – Lucas Figueroa ejecutando su esquema en la calle Estado, Santiago de Chile.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Otra buena sorpresa fue el talento y la disposición de estar muy presentes en el espacio, escuchando y respondiendo a las propuestas. Finalmente quedé maravillada con la interacción que lograron establecer con el espacio y las transeúntes. A pesar de que sucedió en unos pocos momentos, lograron abandonar el grupo para satisfacer mis demandas y relacionarse tanto con el espacio como con las personas que estaban mirándolos. Sentí que estaba con actrices muy bien formadas y con mucho talento.

Eso que yo llamo “bien formadas” se refiere al dominio de las técnicas del oficio escénico que le permiten a la actriz tener varias conciencias activas y así poder relacionarse con desenvoltura, como lo expresa el investigador Círio Simón (1990: 10) “El dominio de la técnica no es una prisión, sino una liberación hacia la capacidad de reproducirse con todas sus circunstancias [...] todo buen artista sabe cómo el dominio de la técnica libera su creatividad”. Este dominio, entonces, va desde la activación de los músculos de todo el cuerpo, pasando por el trabajo expresivo de los gestos, movimientos y sonidos, hasta una atención de lo que sucede en el exterior. Pude observar ese trabajo en los tres estudiantes. Sus acciones y relaciones lograron mantener un cierto equilibrio entre el trabajo

del yo, el trabajo con el otro/actor y el trabajo con los estímulos más externos (transeúntes, espacios, formas, ruidos, etc.).

En su testimonio después de la ejecución, el grupo (entrevista del 29 de mayo de 2018) analizó tres aspectos del trabajo grupal con los *esquemas dimensionales*. El primero es el carácter eminentemente teatral que gana la práctica:

Lucas: Con los juegos grupales, la condición de espectáculo era mucho más clara. [...] Se estableció mucho más. “No es una persona loca, parece que ha sido ensayado, no sé qué quieren hacer, pero algo van a hacer”. [...] Esto dio más seguridad. [...] Como cuando estamos en el teatro.

Bárbara: También sucedió que sentí que éramos mucho más creativos, [...] lógico, somos tres cabezas y por lo tanto surgieron más cosas, más juegos, más posibilidades.

Esta posibilidad de ser más creativas proviene de la *actitud de búsqueda* de todo el grupo, similar a la descrita por Matteo Bonfitto (2006: 126) cuando se refiere al trabajo de improvisación grupal: “una característica que atribuye especificidad a este proceso es la actitud de la búsqueda, por parte del director y los actores, de un ‘desconocido’ que genera experiencias preñadas y transformadoras”.

Otra característica del trabajo en grupo es el aumento de la exigencia, porque en la práctica con más actores hay que prestar atención a los deseos del conjunto. Buscando negociaciones, diálogos, tiempos, ritmos, etc., como dice Carmen.

Sentí que era un mayor nivel de dificultad. Debido a que no era algo que había planeado conmigo que, si me equivoco, puedo resolverlo o puedo inventarlo en el momento [...] pero había un grupo que también estaba en eso [...] por lo que fue más difícil para mí. Dialogar con el espacio, sobre todo. [...] Las premisas eran dialogar con el espacio, dialogar con las personas que transitan, con las cosas que sucedían en el momento, trabajar en mi trabajo y trabajar con el grupo. Lo que sucedió fue que olvidé muchas premisas, [...] simplemente jugué con el grupo y el espacio comenzó a ocupar el segundo lugar. Ya no era este espacio lo que sentía en el primer momento, sino solo nosotros tres jugando el juego. [...] La sensación de vértigo, de que eso se podría caer en cualquier momento, se hizo mucho más presente que cuando estaba sola (entrevista del 29 de mayo de 2018).

A pesar de aumentar la dificultad, las ejecuciones colectivas otorgan un mayor poder en la calle, quizás por el carácter teatral que adquiere la práctica y por

el poder de estar en grupo. El análisis de Bárbara es muy inteligible a este respecto, además de reafirmar, una vez más, cómo el trabajo grupal da confianza.

Te da más confianza. [...] No eres tú sola en el mundo haciendo esta locura; Somos tres haciendo esta locura. [...] También tiene que ver con sentirse perteneciente a algo, a un grupo. Creo que buscamos esto como persona, como actor, en la vida; pertenecer a algún lugar, a una familia, a un grupo de amigos. [...] Y eso me hizo sentir mucho más poderosa, con mucho poder. [...] Cuando lo hice sola, me sentí muy vulnerable. Pero en este, sentí que tenía mucho poder, que era la dueña de este espacio, de este círculo, que la gente podía pasar cerca pero que tenía el control sobre este lugar. Había policías que estaban allí, primero mirando todo el tiempo, pero luego comenzaron a entretenerse, la gente comenzó a divertirse, a quedarse, a mirar (entrevista del 29 de mayo de 2018).

Un último aspecto analizado por el grupo sobre su primera experiencia grupal fue la interesante relación con los transeúntes. Este aspecto es muy valioso para mí porque, por primera vez durante mi trabajo con los laboratorios, un grupo logró establecer relaciones con los transeúntes al mismo tiempo que hacía el *esquema* grupal.

Bárbara: En algún minuto, comencé a interactuar con las personas, [...] y eso fue solo por el poder que me dio la situación. Si fuera en otro lugar, nunca me habría atrevido a hablar con la gente, mirar sus caras y saludarlos.

Lucas: [...] cuando las chicas comenzaron a saludar a la gente, [...] pensé “espera un minuto, ¿qué podemos hacer? Estamos en la calle, está llena de gente. Bien, digamos hola”. Sentí que fue un momento tan real, súper real y súper dialogando con el espacio. Estamos aquí, hablemos con la gente y...

Bárbara: ... ¿Por qué no? Si nos estás mirando, ¿por qué no regalarte un “hola, ¿cómo estás?” (entrevista del 29 de mayo de 2018).

El segundo día, mi admiración por el trío solo aumentó. Fuimos a un espacio más popular, el mercado de La Vega, uno de los lugares que más me gustó del viaje (después de las calles de La Paz). El punto de encuentro fue en el hermoso Centro Cultural Estación Mapocho. Decidimos comenzar con el *esquema* de Lucas en el Paseo Puente, frente al Mercado Central de Santiago, donde hay quioscos que venden, en su mayoría, frutas y verduras. Encontré a los habitantes de este lugar tan vivos y *abyayaleros*. Muchos de ellos eran vendedores e inmi-

Figura 30 – Barbara Loreto, Carmen Mellado, Lucas Figueroa ejecutando el esquema grupal en la calle Estado, Santiago de Chile.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

grantes, entre los cuales logré distinguir a venezolanos, cubanos, colombianos, haitianos. Pero la sensación *abyayalera* no solo se debió a las múltiples nacionalidades que había en el lugar (sin mencionar a los turistas) sino también a sus comportamientos, muy similares a los que observé en las calles de San Victorino en Bogotá o frente al Mercado Central de Lima. Durante la ejecución del *esquema* de Lucas, escuché a la gente decirle varias cosas, muchas bromas, muchas onomatopeyas que son tan características de una alegría que nace de la manera más simple y cotidiana. Él no respondió al mar de insinuaciones de la gente descarada. Pero sentí que su *esquema* ganó en presencia y concentración. Los juegos que puso, que estaban directamente relacionados con los transeúntes, se volvieron más expresivos, tal vez porque se convirtió en una diversión para las vendedoras la forma en la que él se relacionaba con las personas que pasaban cerca. Me di cuenta de que, aunque fuera solo su segunda vez, él podía aprovechar mucho más las ventajas de la calle y de nuestra gente alegre y juguetona. El actor estuvo de acuerdo con la participación de las personas. Además, me habló de su intención de responder con otros canales de comunicación a las frecuentes palabras de las personas que lo observaron:

Las diferencias que sentí fueron que la participación era más activa por parte de las personas que estaban en los quioscos, [...] el espacio estaba más activado, más vivo, la gente se permitía más. [...] Fue la principal diferencia. Yo estaba más relajado, tenía más claro cómo reaccionaba la gente en cada parte. Las intervenciones de la gente me sirvieron, me hicieron entrar más en el juego. Quería responder a partir de lo que estaba haciendo, de mis acciones, no responder como “mira, esto es entrenamiento para el teatro, estoy haciendo esto y aquello”. [...] Fue dialogar con eso, solamente (entrevista del 30 de mayo de 2018).

El chileno también analizó su percepción de la espectacularización que tienen las calles de los centros históricos en oposición a la “anarquía” que se vive en las zonas más populares.

Hoy el esquema era el mismo [...], solo cambió el lugar que era diferente, ya que no era el centro cívico que tiene más policías y que la alcaldesa quiere que sea más bonito para los turistas, que sea como Europa para que vengan y digan (con acento norteamericano) “oh, tenemos que invertir aquí” (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Acto seguido, Carmen hizo su *esquema* frente al mercado Tirso de Molina, que se encuentra entre la calle Santa María y el mercado La Vega. En este espacio había varios vendedores ambulantes. Al igual que Lucas, ella también ganó más confianza con sus ejercicios y con la relación con los transeúntes. Ella no jugó mucho con el espacio y sus formas arquitectónicas (que eran pocas en este lugar), pero aprovechó la oportunidad para interactuar más con los transeúntes y con otras sensaciones encontradas durante la práctica.

Esta vez, me sentí más segura porque el espacio era más fácil, había gente parada, vendiendo. Ayer también, pero era más un espacio de “ciudadanía” [...]. Aquí la gente viene a mirar el mercado, las frutas, [...] es otro ambiente. Y como ya me había sentido vulnerable, hoy me sentí más segura. [...] Pude jugar más, comencé a escuchar más los sonidos del lugar y comencé a estimularme con esos sonidos. Había un caballero vendiendo algo, pero solo con el sonido de la cosa (altavoz) comencé a moverme. Me sentí más en el juego (entrevista del 30 de mayo de 2018).

La chilena describió dos tipos de relaciones que logró establecer con su práctica. El primero fue innovador para mí. Mantuvo una especie de relación con el

paisaje del lugar y con lo que ese paisaje producía en ella. Era una especie de tránsito, donde no estaba en el presente físico de la calle, sino en un cierto ensueño que traía otras sensaciones. La segunda, bien opuesta, era enfrentar las violencias de los espacios y lograr transformarlas en material de trabajo.

También me sentía sola, no sé cómo explicarlo ... Cuando hice el ejercicio de lanzar la voz, imaginé que, con ese sonido (hace un pequeño grito), podría destrozar la ciudad [...]. Y me dejé llevar por esa imagen [...]. Otra cosa que me gustó fue que alguien me lanzó una *choriada* (les pregunto qué es. Juegan conmigo diciendo otras expresiones que no entendería). [...] La *choriada* es [...] una agresión verbal. Esto nunca me había pasado antes, [...] y logré convertir esto en un ejercicio para entrenar, es una acción inmediata en nosotros. Este ejercicio es lo que ofrece esta experiencia. Transformar las cosas reales en otra cosa (entrevista del 30 de mayo de 2018).

El último esquema individual fue el de Bárbara, que lo realizó en la entrada principal del mercado de La Vega, en el interior. Ella hizo mucho más uso del espacio, jugó más con las estructuras del lugar. Sin embargo, como el espacio era un poco cerrado, no le daba mucho juego, además de tener una atmósfera marcadamente machista. Esto le hizo sentir más incomodidad y menos placer en la práctica. En su evaluación, me parece curioso cómo relató la violación de una cierta intimidad y una mayor exigencia que la hace tener un sentido más de espectáculo.

Hoy me sentí más nerviosa que ayer. Aunque el espacio era muy diferente [...], no podía sentirme poderosa. [...] Este espacio pertenecía a los vendedores, era como si estuviera entrando en su casa. [...] Entonces, sentí la necesidad de tener un ejercicio mucho más artístico, mucho más elaborado. Como estoy entrando en tu casa, no puedo mostrarte cualquier cosa; si voy a bailar, no puedo bailar mal, si voy a cantar no puedo cantar mal. Es por eso que se volvió más espectacular porque no estaban transitando, estaban en sus puestos de trabajo (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Al respecto, le comenté que no olvidara la libertad del error. No tienen que hacer nada bien; pueden hacer todo mal porque este espacio es precisamente para equivocarse, cometer errores, para seguir el camino desconocido, a pesar de que piensan que el lugar es la casa de alguien.

Figura 31 – Carmen Mellado ejecutando su esquema al lado del Mercado Tirso de Molina, Santiago de Chile.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Bárbara también habló sobre el trabajo que desarrolló con las formas del espacio, especialmente con los diferentes tipos de pisos, porque en el lugar había partes donde el piso era de cemento y otras de baldosas. Me resulta muy interesante cuando los participantes logran aprovechar el espacio, con sus planos físicos y arquitectónicos. A menudo, la atención se centra en la relación con los transeúntes y las personas, y terminan olvidando lo que ofrecen las formas de los lugares.

Los alrededores eran muy interesantes, no solo por la gente, sino también por el espacio, el piso, el olor. Cuando sentí que el piso era diferente, supe que no podía hacer el ejercicio que había planeado porque posiblemente iba a resbalar, así que hice lo que el piso me propuso (entrevista del 30 de mayo de 2018).

La actriz también trabajó en la relación con las personas que estaban a su alrededor. Pudo responder a las interacciones tanto de las vendedoras como de los transeúntes.

Fue muy divertido porque tenía dos guardias frente a mí y quería desafiarlos, acercarme a ellos, [...] porque entonces entenderían que no estaba haciendo daño a nadie. [...] Escuché algunos silbidos, pero como soy un poco ciega, no

podía ver quién era, así que lo olvidé y dejaron de hacerlo. También escuché un “y, fuera, y, fuera” cuando comencé a cantar (risas), porque estaba cantando pésimo. Y tenían toda la razón, y cuando escuché eso tuve ganas de cantar aún más fuerte (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Esta experiencia productiva terminó con broche de oro. El *esquema* grupal se realizó en otra entrada al mercado de La Vega. Aunque la práctica grupal genera un ambiente de espectáculo, la gente del lugar continuó participando mucho, es decir, no asumió completamente el papel de espectadora. Algunas de las expresiones que observé fueron: un hombre que entró a jugar con los actores; varios gritos y galimatías que transformaron todo el lugar; fuertes comentarios machistas y sexistas, etc. El grupo pudo responder a algunas de estas poderosas provocaciones e incluso proponer otras nuevas. Todavía estoy emocionada al recordar cuán imponente era este espacio y cómo estas tres criaturas fueron capaces de dialogar y sobreponerse a este lugar salvaje.

Los comentarios del grupo plantearon varios aspectos que fueron muy relevantes para esta investigación. Una de ellas es sobre el carácter particularmente exigente que presentó este espacio.

Barbara: Fue muy difícil, muy difícil de verdad. Me sentí invadiendo por completo el lugar de las personas. [...] Me quedé asustada, pequeña, sentía que la gente era más poderosa que yo. [...] Como el lugar te daba mucha información, el auto que pasó, la persona que entró al juego, las palabras que escuchaste, los gritos que hacían...

Lucas: El *reggaetón* de fondo.

Bárbara: Sí, el *reggaetón* de fondo. Había muchas cosas que sentí que tenían que estar en la estructura y en el entorno, pero el entorno era muy fuerte, así que lo olvidaba, pero entraba en el juego. [...] Sentía que tenía que estar muy alerta en caso de que sucediera algo, no podía estar tan tranquila...

Carmen: Sí, por ejemplo, recibí una bofetada en la cara. Fue de un hombre que se metió en el juego y me golpeó accidentalmente. Fue fuerte, pero continué porque eso podría suceder, la gente pasa, los autos pasan, es un lugar de trabajo, de tránsito de cosas, él estaba jugando con nosotros, [...] estábamos haciendo algo fuera de contexto, así que eso podría suceder [...] (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Aunque el espacio presentaba una dificultad enorme, eso potenció el trabajo del grupo, que también se sentía poderoso porque era un colectivo. El grupo analizó la riqueza que espacios como este aportan al trabajo escénico.

Carmen: [...] Sentí que crecí más porque, como habíamos hecho la estructura antes, entendíamos hasta dónde podía llegar cada juego. Sabíamos que las personas podían unirse a los juegos y eso no perturbaría nuestra acción. Teníamos confianza en eso.

Lucas: También sentí que el material transformador es más fuerte cuando estamos los tres. [...] Cuando hicimos el ejercicio de *hi, ha, ho*, bueno, no sé cómo hacer que la grabadora me entienda. Cuando hicimos un ejercicio de gritos (esta vez, repite las onomatopeyas más agudas), como éramos más, era mucho más fácil activar el espacio, [...] las personas entraron en la dinámica que propusimos [...] se exaltaron más. [...] (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Esta activación del espacio, observada por Lucas, no ocurrió exclusivamente porque estaban en un grupo. También surgió por la disposición de los cuerpos. Como mencioné en páginas anteriores, este grupo dominaba principios del oficio teatral, lo que hizo que la atención de lo que sucedía afuera permaneciera sobre ellos y de este modo lograron modificar el espacio. Sus cualidades de movimiento, expresión y relación son del tipo descrito por Matteo Bonfitto (2006: 111): “el cuerpo puede interferir y construir espacio cambiando su percepción y la percepción del espectador. La alteración del espacio, de esta forma, a menudo se percibe a través de una alteración en la calidad de la presencia del actor o actuante”.

Una vez más, el grupo reafirmó cómo el trabajo colectivo, además de dar una mayor confianza, también brinda un apoyo importante en el transcurso de la práctica.

Carmen: También siento que cuando aparecen vacíos, me siento mal, ridícula, pero cuando vuelvo a entrar en el juego, olvido esos prejuicios.

Bárbara: Olvidé el esquema, por lo que mis compañeros fueron clave (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Otro aspecto mencionado, esta vez por Bárbara, fue sobre la caracterización de las personas que habitan los espacios. En su descripción, es evidente la potencia de sus particularidades para este tipo de trabajo. Estas particularidades permiten una interacción muy activa, presente e intensa, delimitando completa-

mente los roles de espectador/actriz, quien hace/quién no, quién es activo/quién es pasivo. Con esto, la actriz tiene un espacio muy fértil para ensayar, entrenar, experimentar diferentes tipos de interacción con esa otra persona.

Es muy interesante cómo las personas se involucran más porque se sienten dueñas del espacio. Entonces, la gente se involucró más, jugó más. [...] Como ese hombre que se sintió confiado y se metió en el juego de tomar una foto y le dijo a otro “ven, toma una foto de nosotros”. [...] Era otro tipo de personas, de las cuales, si estuviera en otro contexto, tendría miedo, pero allí fueron muy divertidas y jugaron con nosotros (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Esta experiencia confirma que son los lugares populares, donde el comercio reúne a personas que realmente necesitan aumentar sus ganancias financieras, los que tienen un potencial cultural y expresivo inconmensurable para el trabajo teatral.

Dejé por último los comentarios de las participantes sobre el machismo observado en esta experiencia.

Bárbara: Hice un ejercicio para mover el centro del cuerpo, y un vendedor comenzó a decir “ve bebé, ve”. Me enfadó mucho, quise detener el ejercicio y decirle “para, para, más respeto...”, pero al final pensé que podía dejar el ambiente tenso y decidí hacer el movimiento más exagerado, más y más. [...] Y no parar por sus comentarios.

Carmen: El espacio era muy poderoso. Pensé: si hago un movimiento X, mirarán mi trasero. Y fue así con otros movimientos [...], yo, como mujer, me sentí muy observada. Muchas miradas que no tenían nada que ver con lo que estaba haciendo, ni con el espacio. [...] Y eso fue muy potente e incómodo. Sin embargo, entré en el juego y en las dinámicas que propuso el grupo (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Cuando el trío terminó la ejecución del *esquema* grupal, fui hacia el hombre que hostigaba a Bárbara y, con el mayor afecto, le dije que lo que había dicho era violencia y que era un comportamiento muy machista, que nos afectaba terriblemente como mujeres. Le pedí que por favor dejara de hacer esto en cualquier situación. Otras cosas sucedieron después de mis palabras, que creo que no vale la pena poner aquí, pero quería mantener eso registrado para tranquilizar a mis lectoras. Ciertamente, el hombre del *reggaetón* no se fue a su casa sin hacer nada. También sirve para subrayar que este tipo de trabajo exige aún más

de las mujeres que decidimos enfrentarnos a la calle. El machismo imperante en los espacios públicos hace que nosotras, como mujeres, tengamos que construir más acciones, expresiones, gestos, discursos, sonidos que nos liberen de estas violencias, al mismo tiempo que nos permitan reclamar la ciudad como nuestra y el derecho a permanecer en ella con la misma libertad que los hombres.

Ciertamente, el trabajo realizado por este grupo reafirmó mi hipótesis de que el conocimiento y la práctica del oficio teatral hacen que esta propuesta sea mucho más rica, más placentera y *dimensional*. Conociendo ciertos principios del oficio escénico, es posible aprovechar aún más cada una de las joyas que la calle presenta y esconde. Carmen, Lucas y Bárbara fueron más allá de la técnica, que solo sirve para que puedan estar atentos a lo que sucede en su interior y en el exterior. Superar la técnica les permitió responder a estímulos impredecibles e incluso inimaginables. La descripción de Matteo Bonfitto (2006. p. 142) del *actor-compositor* define la actitud profesional de este grupo.

Hay, además, especificidades vinculadas al actor-compositor. A partir del conocimiento de los elementos que involucran la práctica de su oficio y el uso de la acción física como eje de esta práctica, adquiere la posibilidad de dejar de ser solo una pieza del engranaje que constituye la obra teatral, así como puede superar la condición de “consumidor de técnicas” de interpretación.

Con respecto a la ciudad de Santiago de Chile, observé una fuerte presencia de inmigrantes de varios países del continente. Y son estos inmigrantes, además de los pobres del país, quienes son los dueños de muchos espacios públicos de la ciudad. Sus estrategias para vender sus mercancías van desde tratar de complacer a los transeúntes con frases y expresiones tradicionalmente chilenas, hasta demostraciones de la cultura de donde provienen, lo que hace que la estética de los discursos y formas de comportamiento sea más atractiva. Les puedo asegurar que, por tratarse de inmigrantes provenientes principalmente de países del Caribe (Venezuela, Colombia, Cuba, Haití, etc.), llegan con un entusiasmo típico de nuestras tierras, donde la depresión de abandonar su lugar no impide el *ethos* que contiene una alegría y una particular mirada entusiasta al mundo y las situaciones que suceden.

Son estas poblaciones las que son discriminadas por la lógica neoliberal, evitando paradójicamente que la globalización aliene sus comportamientos. Así,

Figura 32 – Barbara Loreto, Carmen Mellado, Lucas Figueroa ejecutando el esquema grupal en el Mercado La Vega.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

las formas de interactuar y relacionarse con el mundo se mantienen con cierta autenticidad, sinceridad desvergonzada y diversas peculiaridades que se alejan de la homogeneización. Con estas prácticas pudimos comprobar la descripción de Milton Santos (2006) sobre la pertinencia de la forma de enfrentar la vida de las personas pobres, llamada “flexibilidad tropical”, que nos presenta mejores alternativas para existir en estas ciudades, que son cada vez más ajenas a nosotros mismos y más estandarizadas según el modelo hegemónico y totalizador⁸.

Tandil, Argentina

Junio de 2018

Esta ciudad, que está a seis horas de Buenos Aires, tiene un interesante curso de Artes Escénicas en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Fue en esta institución donde realicé el encuentro, gracias al trabajo de

⁸ Tema ampliado en el enlace [Por una epistemología geopolítica de Abya Yala](#).

producción del profesor Martín Rosso, quien hizo todas las acciones necesarias para que mi laboratorio pudiera realizarse.

En esta ciudad el laboratorio duró cinco días, con una carga horaria de cuatro horas por encuentro. Distribuí las actividades de la siguiente manera: las dos primeras reuniones fueron en el aula y las tres restantes en espacios públicos. El grupo estaba compuesto por estudiantes de diferentes niveles y experiencias en el área.

En los primeros dos días trabajé las herramientas de capoeira, el Cubo de Laban, posiciones invertidas y relaciones corporales. El primer día, al terminar el trabajo y hacer la ronda de presentación, le pedí a la clase que trajera ejercicios para compartir con el grupo. Estos ejercicios se realizaron en la última parte del segundo encuentro. Fue interesante notar que las estudiantes principalmente trajeron juegos para activar la atención, que proporcionaron una sensación de alegría y motivaron mucho a la clase. Una de las estudiantes llevó un juego de ritmo basado en la cumbia colombiana. Además de rendirme homenaje, encontré un material valioso para trabajar con ritmo, voz y movimiento. La estudiante había creado este ejercicio basándose en otros juegos similares, lo que me pareció mucho más interesante. Al final de este día, les pedí que tomaran el bosquejo de los *esquemas* individuales y definiéramos el punto de la primera reunión en el espacio público. El grupo pensó que el mejor lugar sería el Parque Escondido, que se encuentra entre las calles 9 de Julio y Pinto, en el centro de la ciudad. La calle 9 de Julio es la principal del centro de Tandil.

Realicé el laboratorio a fines del otoño y principios del invierno. La temperatura en la ciudad varió entre 6 °C y 9 °C. Cuando llegué al parque elegido por el grupo, me di cuenta de que no sería posible trabajar allí porque era un lugar que estaba en medio de edificios, lo que bloqueaba la luz del sol. Esto hizo que el frío fuera más intenso. Comenzamos el trabajo allí. Casi siempre “doy un regalo” a las personas que llegan temprano con masajes. Esta vez, el “regalo” fue para todos los participantes. A medida que llegaban, entraban al masaje, que era colectivo y consta de tres o cuatro personas que percusionan el cuerpo de la persona que recibe el masaje, que está de pie, pero tiene la cabeza y el tronco caídos. Este masaje es muy efectivo para sacarse el frío. Luego hicimos capoeira, casi que con el mismo objetivo de calentarnos. Finalmente entramos en el tra-

bajo de las acrobacias vocales. El grupo respondió muy bien, logró calentarse y poner sus cuerpos a trabajar. Les pedí que comenzaran a diseñar sus *esquemas*. Mientras tanto, salí del parque y fui a buscar otro lugar para trabajar, donde hubiese más luz solar.

Figura 33 – Abril Ocampos y Ezequiel Álvarez ejecutando su esquema en el centro de Tandil.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Al caminar por las calles de Tandil, vi lo que mi colega y profesor Martín Rosso había dicho sobre la ciudad, que es muy pequeña. No hay mucha gente caminando en las calles; la población no suele quedarse en espacios públicos, menos aún en este momento del año. De hecho, las calles estaban prácticamente vacías. Finalmente encontré un parque más grande, entre las avenidas Santamarina y Belgrano, conocido como el parque de Los Troncos, que era mucho más abierto, con más espacio y con buena luz solar. Cuando regresé al parque Escondido, noté que casi no había nadie en la calle Belgrano, a pesar de que estaba en el centro de la ciudad. La calle tenía una arquitectura tímidamente colonial, con balcones, grandes ventanales, algunos pequeños jardines, bolardos y otras estructuras típicas de las calles de una ciudad. Quería hacer una búsqueda más amplia de lo que llamo “explorar la arquitectura del espacio público” y encontré en esta calle solitaria una buena oportunidad.

Al llegar al parque donde estaba trabajando la clase, les dije lo que haríamos a continuación: iríamos al parque de Los troncos, pero cuando llegáramos a la calle Belgrano en la esquina con Leandro Alem, haríamos una exploración con las formas disponibles en el espacio. Una vez más, utilicé la metáfora de la infancia, pidiéndoles que se sintieran como niños en un parque. Además de esta sensación, les pedí que imaginaran y crearan nuevas formas de moverse por el espacio, que intentaran romper con las formas impuestas que marcan nuestros trayectos por las calles. El comportamiento del grupo en las calles indicadas fue muy curioso e indagador. Se dejaron llevar por la sensación de libertad para regresar a la infancia y buscaron otras formas de moverse por las calles. También se arriesgaron a usar cualquier forma del espacio de una manera no convencional. Caminaron sobre pequeños muros, se colgaron de los balcones, treparon las ventanas, usaron los bolardos y las cajas de luz como pequeños escenarios. Al llegar a Los Troncos, los policías nos pidieron que no usáramos las calles de esa manera porque los habitantes estaban asustados.

Esta exploración me pareció muy interesante. La sensación de ser un niño era muy fuerte, lo que les permitía jugar y así encontrar muchas otras formas de habitar la ciudad. No era la primera vez que lanzaba esta provocación para que el grupo volviera a la infancia (había hecho lo mismo en Quito, Lima, La Paz), pero en esta ocasión la exploración fue mucho mayor. Y esto fue posible porque el espacio permitió una mayor libertad y juego, además del hecho de que no había transeúntes en las amplias cuadras en las que intervenimos. Entonces los participantes se sintieron libres para jugar sin límites, lejos de los ojos del juicio.

En el parque les pedí que recordaran las sensaciones y movimientos experimentados momentos antes y que, de alguna manera, intentaran incluir esto en el esquema. Después de trabajar durante unos minutos en el *esquema* individual pedí que, en parejas o tríos, organizaran *esquemas* en grupos. El encuentro terminó minutos después de esa última indicación.

En la cuarta reunión, comencé con la práctica de mi *esquema* en la esquina de las calles 9 de Julio y Pinto. La temperatura debe haber sido como máximo de 9 °C, y para entonces no había mucha luz solar en ese lugar. Mi relación con los transeúntes fue muy difícil; la gente pasaba muy rápido a mi lado, apenas me miraban, a pesar de que intenté detener mi ritmo y mi movimiento para estable-

cer una relación. En varias ocasiones, cuando logré hacer contacto visual con alguien, su gesto fue de disgusto e incomodidad. A través de la reacción de las personas, comencé a sentir mi cuerpo más bloqueado, mis movimientos menos fluidos y mi temperatura baja. Con unas pocas personas pude tener un retorno diferente de lo indiferente y apático de la mayoría. Arriesgué algunas acciones que, cuando las hago, sé que los transeúntes se van a emocionar, pero aquí ni siquiera las notaron. De todos modos, el hecho de que pasé mi *esquema* antes que el grupo motivó la práctica del grupo.

Figura 34 – Edgardo Copa ejecutando su esquema en el centro de Tandil.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Continuamos caminando por la 9 de Julio y las calles cercanas hasta llegar a la plaza central de la ciudad. Durante el trayecto, las estudiantes hicieron sus *esquemas*, tanto individuales como grupales. La diferencia de nivel entre los grupos fue notable: aquellos que tenían más experiencia en teatro y más tiempo en el proceso de formación pudieron relacionarse más efectivamente con el espacio y con los transeúntes. Aunque el grupo en general no tenía una evidente práctica técnica teatral, varios de los estudiantes buscaban formas de relacionarse con la calle para fortalecer su experiencia escénica. En esta primera experiencia, sentí que la práctica del día anterior de explorar la arquitectura influyó mucho

en los *esquemas*, ya que en todas las ejecuciones individuales había una relación con alguna estructura de la calle. Con los *esquemas* realizados en grupos, sentí que las participantes perdían la conciencia del “espacio de preparación” para permanecer en un “espacio de presentación”. Este movimiento fue muy claro en uno de los grupos que estaba integrado por Abril, una estudiante que estaba comenzando su proceso de formación, y por Ezequiel, otro estudiante que también estaba comenzando su curso, pero que tenía experiencia en el escenario. Ambos trataron de improvisar más con lo que ofrecía la calle, lo que los hizo divertirse mucho pero también que los juegos se desgastaran rápidamente. Debido a la falta de tareas que indicaban un camino a seguir, cuando se agotaba el recurso de la improvisación, del cual no tenían mucho dominio, el *esquema* perdía sentido y, por lo tanto, incluso si quisieran continuar, ya no tenían posibilidades.

Esto puede deberse a la falta de dominio de las habilidades de improvisación y al ejercicio teatral en sí. Es a partir de la práctica y de la reflexión sobre ella que se reproduce la improvisación como técnica y herramienta teatral. Quien la practica “debe completar el significado no solo de las acciones, sino también de las transiciones existentes entre ellas. La especificidad de la improvisación como ‘método’ radica en el hecho de que es una práctica que debe partir de matrices que no tienen un objeto elaborado o terminado”. (Bonfitto, 2006: 126)

El otro grupo estaba formado por tres personas: Edgardo y Felipe, dos estudiantes que tenían experiencia escénica y estaban en más de la mitad del proceso de capacitación, y Gabriela, una estudiante que cursaba el primer semestre. Este grupo se apegó más al *esquema* definido, siendo casi el extremo opuesto del grupo anterior. Desarrollaron los juegos que habían planeado, pasaron por algunas estructuras corporales, pero no pudieron establecer mayores relaciones, ni con el espacio ni con los transeúntes. Creo que para este grupo fue difícil encontrar comunicación entre ellos, lo que exigió mucho trabajo y no les permitió mirar hacia afuera, ya que no tenían la seguridad para mantener el trabajo en grupo.

El comportamiento de los peatones en esta ciudad era parco y, como había notado durante mi ejecución, muy indiferente. Las transeúntes no se relacionaban con las actrices, como lo habían hecho en otras ciudades, solo echaban una rápida mirada a quienes llevaban a cabo su *esquema*. Hubo algunas miradas más intensas que los estudiantes lograron aprovechar. En una de las ejecu-

ciones, Ezequiel estableció una relación con un niño de unos diez años que se quedó preguntando el por qué sus acciones. El estudiante continuó haciendo su *esquema* mientras trataba de responder, de manera no cotidiana, las preguntas del niño. Quiero agregar que este niño era claramente de una clase baja, lo que demuestra lo que hemos reflejado en las páginas anteriores sobre la autenticidad en el relacionamiento de las clases menos favorecidas. El primer día, esta fue la relación más intensa.

Figura 35 – Ezequiel Álvarez interactuando con un niño en el centro de Tandil mientras ejecuta su esquema.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

En estas calles, como en Santiago de Chile, teníamos una insistente compañía de guardias colocados por la municipalidad casi en cada cuadra. Sin embargo, cuando expliqué lo que estábamos haciendo, la situación se aclaró y no hubo necesidad de informar más, ni ese día ni al día siguiente. Además, la compañía de los guardias (la mayoría eran mujeres) era muy tranquila; incluso se divertieron con las acciones de las estudiantes.

A continuación, transcribo algunas partes de los testimonios de las participantes (entrevista del 8 de junio de 2018) sobre la primera salida. En este primer grupo de opiniones, todos los participantes hablan sobre el placer de haber realizado la práctica con los *esquemas*.

Edgardo: Fue muy enriquecedor poder permanecer en la calle sin mucha timidez [...]. Logré liberarme haciendo el esquema [...] Esto es lo que vine a buscar. [...]

Felipe: Una experiencia muy bonita. [...] A medida que el medio empuja, estimula la creación de cosas nuevas en el momento, adaptándose siempre a lo que está sucediendo [...]. Me sentí muy a gusto. Estoy muy feliz.

Ezequiel: Sentí que la calle abrió todos nuestros sentidos y cómo puedo estar abierto a eso. Creo que es algo en lo que tendría que seguir trabajando, para que me siga permeando. Lo disfruté mucho. Enriquece mucho, tanto a nivel personal como profesional.

Abril: Fue genial. [...] Lo disfruté mucho, me fui muy recargada, con ganas de hacer más [...]. A pesar del frío, eso no influye. Y es cierto, te das cuenta de que los sentidos están abiertos, cómo se siente más, mucho más que cuando estás trabajando sola.

Gabriela: Me sorprendió positivamente. Nunca había hecho nada fuera de las cuatro paredes de un teatro [...]. Fue muy diferente porque la gente no sabe lo que estamos haciendo, piensan que estamos locas. [...] Pensé que tendría mucho miedo, al principio tenía mucho miedo, pero luego lo dejé ir. Pero miradas diferentes de las personas me motivaron a continuar. [...] Quería poner más cosas en el *esquema* e interactuar con las personas. [...]

Una vez más, como en el resto de las ciudades, las participantes del laboratorio aprovecharon la práctica en la calle con los *esquemas dimensionales* incluso sin tener mucha experiencia en el oficio teatral. Esto muestra que no se necesita una trayectoria en el ejercicio escénico para darse cuenta del placer que genera esta práctica. Sin embargo, con un mayor conocimiento de los principios escénicos, la participante puede aprovechar más las ventajas de la calle. Por lo tanto, puedo decir que aquellos que no tienen mucha práctica teatral pueden comenzar en espacios públicos, donde podrán conocer muchos principios del oficio teatral combinados con el placer de *jugar* en la calle.

Cada una de las participantes analizó el trabajo grupal. A diferencia de otras ciudades, este grupo no vio muchas ventajas en la ejecución del *esquema dimensional* grupal: por el contrario, para ellas hubo varias dificultades. Es posible que esto sea consecuencia de las diferencias en la experiencia en el campo teatral, lo que dificulta la comunicación dentro del grupo.

Edgardo: En comparación con hacerlo en grupo, creo que cuando estoy solo puedo ser más libre. Es posible que pueda encontrar otras conexiones como grupo, pero depende de cuánto tiempo haya trabajado con las personas. [...] Con mi grupo, creo que faltó más improvisación; estamos muy apegados a los juegos.

Felipe: Creo que con el trabajo grupal se necesita una conexión.

Ezequiel: Con el esquema grupal, [...] fue más difícil interactuar con las personas porque, al tener el apoyo que el otro te brinda, te pierdes de muchas cosas que suceden afuera (entrevista del 8 de junio de 2018).

Sin embargo, las estudiantes encontraron algunas relaciones interesantes en relación al trabajo grupal. Felipe señaló que la transeúnte se relaciona de manera diferente cuando ve los *esquemas* en un grupo.

Abril: Trabajando con otras personas, esta complicidad es más linda; es mejor lanzarse con alguien que sola.

Gabriela: Fue muy divertido con mi grupo, tuvimos dos juegos y con eso nos conectamos. Pero no estábamos prestando atención a los transeúntes, ni interactuando con ellos.

Felipe: El impacto que se genera con el transeúnte es diferente porque, cuando solo hay uno entrenando, llama más la atención porque las personas no entienden lo que sucede, piensan que está loco, que tiene un problema. Pero cuando se trata de dos, tres o más, las personas piensan que están haciendo algo entre ellos y no se preocupan (entrevista del 8 de junio de 2018).

Edgardo y Felipe reflexionaron sobre el uso provechoso de las formas de la ciudad.

Edgardo: Fue bueno mirar a las personas y usar el medio, las farolas, la acera. [...]

Felipe: El entorno, la arquitectura te hace jugar con cosas nuevas. El espacio abierto para el uso de la voz también me pareció muy interesante (entrevista del 8 de junio de 2018).

El quinto día, las ejecuciones en la calle fueron un poco más aprovechadas por las participantes, quienes se esforzaron por tener un mayor contacto con los transeúntes, además de continuar la búsqueda por relacionarse con las formas del espacio. Con respecto a los *esquemas* grupales, fue sobresaliente cómo lograron aumentar la relación con los peatones. El primer grupo, el dúo, logró

involucrar a dos transeúntes en uno de sus juegos, una primera que jugó por un corto tiempo y un segundo que pasó más tiempo jugando. Esto ayudó a romper un poco la rigidez de los otros transeúntes quienes, a pesar de no haber entrado en el juego, al menos cambiaron sus reacciones. El segundo grupo continuó con la misma intensidad que el primero, buscando maneras de lograr que los transeúntes participaran en sus propuestas.

Figura 36 – Felipe Irigoyen ejecutando su esquema en la Plaza Municipal de Tandil.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Además, los participantes comenzaron un juego que ocupó más espacio en la calle. Siempre digo a los grupos que la voz es más poderosa que el movimiento, porque llega a lugares donde el cuerpo no puede. A través de diálogos, imitando una llamada entre los miembros del grupo, comenzaron a distanciarse los unos de los otros hasta que comenzaron a hablar de una calle a otra, mientras buscaban formas arquitectónicas en las que pudieran escalar y, por lo tanto, alcanzar un nivel más alto de altura. Un par de transeúntes ingresaron al juego de comunicación y así los actores se convirtieron en mensajeros de la información que los transeúntes querían hablar al otro lado de la calle. Con eso, el espacio continuó cambiando y las actrices entrenaron diferentes formas no solo de buscar

sino también de mantener la relación con quienes pasaban cerca de ellas. Fue muy divertido verlas arriesgarse y llevarse bien con la gente.

Esto confirma que la repetición de los *esquemas dimensionales* ofrece un mayor conocimiento de los principios teatrales, con un mayor aprovechamiento de los espacios públicos y una interacción más intensa y diversa con los transeúntes. Además, a medida que practican los *esquemas*, las estudiantes se dan cuenta de cómo pueden cambiar la ciudad, de cómo sus acciones expresivas, atrevidas y emocionantes cambian la atmósfera urbana.

Al terminar esta exploración, fuimos a un salón de clases y hablamos sobre la experiencia de la segunda salida. En los testimonios de los participantes, surgieron varios temas. Uno de ellos fue el material que ellas utilizaron para componer sus *esquemas dimensionales* y cómo se modificó de un día para el otro debido a la interacción con el espacio público.

Abril: Me gustó la experiencia de hoy, agregué cosas que no hice ayer y tiré cosas que hice ayer, inconscientemente. [...] Trabajé más con el cuerpo, pero me di cuenta de que la voz fue lo que me hizo activar más todo el cuerpo. Así que pude introducir más ejercicios físicos, más contacto con el piso. Ayer evité eso, pero no hoy.

Gabriela: Hoy creo que fue más intenso porque usé más tiempo para hacer cada ejercicio. Introduje más ejercicios de cuerpo y voz. [...] Sentí que el orden que hice hoy fue mejor.

Edgardo: El hecho de que el taller sea solo una semana hizo que mi *esquema* fuera los ejercicios que usted (María Fernanda) nos enseñó, pero los dejé más sueltos, más improvisados. Aún no está definido, se está buscando. Pero me gusta la improvisación, así que voy a dejar un espacio menos consolidado [...] (entrevista del 9 de junio de 2018).

Otro tema que el grupo analizó fue la interacción con las transeúntes. El grupo concordó sobre cuánto ganó esa relación en la última práctica. Algunos encontraron más interacciones en esta relación, mientras que otros sintieron mayores exigencias que ayudaron a ampliar las exploraciones.

Gabriela: Hoy estuve más atento a los transeúntes, al menos cruzando las miradas. Aunque algunos me miraron y se alejaron.

Abril: Conseguí interactuar más con los transeúntes.

Edgardo: Sin duda, hoy sentí más empatía por las personas. Cruzando las miradas, me di cuenta de que las personas eran más amables, y eso fue algo bueno.

Ezequiel: Al tratar de conectarme con la gente, perdí otras cosas. Pero hoy me comuniqué con otro tipo de personas que tenían diferentes respuestas, y eso me hizo explorar más. Hay muchas cosas que pasan por tu cabeza, por lo que es muy difícil controlarlo todo (entrevista del 9 de junio de 2018).

El grupo también estuvo de acuerdo en la diferencia entre las ejecuciones del primer día y del segundo. El grupo habló sobre la sensación de estar más conscientes de cada exigencia de este trabajo, pero al mismo tiempo, de perder la excitación experimentada el primer día. Esta diferencia los dejó con ganas de seguir explorando el trabajo con *esquemas dimensionales* en espacios públicos.

Abril: También sentí que ayer terminé con una sensación más *uau* (produce una onomatopeya que parece significar algo muy bueno), cuando me sentí más satisfecha. Hoy no fue tan así, seguí pensando en lo que debería haber hecho y no hice, y quedé con ganas de hacer más. [...] Esto te hace querer seguir buscando, buscando afuera para obtener algo más interesante. Y esto es muy bueno porque te hace querer continuar.

Gabriela: Tengo que continuar ajustando para continuar haciendo, porque es una experiencia muy linda.

Edgardo: Hoy tenía más confianza que ayer, aunque ayer tenía una bolsa llena de dudas [...] y, por lo tanto, fue más beneficioso. Entonces, me queda la sensación de ayer, por las emociones que me generó. Pero bueno, esto es cosa de seguir trabajando para encontrar más cosas y que pueda generarme nuevamente todo lo que me generó ayer. Y como dije ayer, lo que vine a buscar ya lo encontré, me sirve mucho para mi trabajo, para el trabajo que estoy haciendo ahora.

Ezequiel: Hoy tuve una sensación extraña, pero también es parte de la experiencia. En el intento de buscar cosas nuevas, olvido lo que ya había logrado, y hay un desequilibrio. Pero seguiré buscando, investigando, experimentando, porque dos días es muy poco. Pero me estoy dando cuenta de un crecimiento mínimo, con esto de experimentar que es donde se genera el conocimiento (entrevista del 9 de junio de 2018).

Edgardo señaló una característica del trabajo de sí mismo similar a la analizada por las estudiantes en Lima y Quito. Esta característica valoriza el trabajo

sobre el propio practicante lejos de los personajes o roles que diferencian al yo de un estado representacional. Edgardo afirmó que este estado le hizo lograr una interacción más efectiva con los transeúntes.

También fue bueno ser yo, no ser un clown o cualquier otra cosa: solo yo, en mis líneas, mis expresiones. Y eso es muy significativo. Voy a trabajar y tengo que ponerme la nariz y hacerme clown [...] aquí soy yo, y así me identifiqué más con las personas que pasan a mi lado y esto es muy enriquecedor y es un campo que no había investigado (entrevista del 9 de junio de 2018).

Con este grupo analizamos la experiencia completa, desde los días en el aula hasta las salidas a los espacios públicos. En sus discursos se destacaron varios aspectos que ya habían aparecido en otras ciudades, pero también otros que fueron mencionados por este grupo. Uno de ellos fue la sensación de libertad y confianza generadas desde el comienzo del laboratorio debido al hecho de que comenzó de una manera no tradicional, pero con movimientos y presentación a partir del propio cuerpo. Esta sensación de libertad se intensificó con la exploración en la calle, que, según los participantes, produjo un espacio para la búsqueda propia, más acompañada.

Abril: Fue muy intenso. Esperamos comenzar con un taller que te hable sobre la calle o el teatro callejero, pero no. Comienza bailando, y eso es genial porque te aleja de esa seriedad, te da confianza para todo, para jugar con el otro.

Edgardo: Comenzar bailando fue muy genial.

Abril: La amabilidad, la energía, la alegría, la confianza que tú (María Fernanda) brindas ayuda en el trabajo, da paz. Das libertad para jugar y probar. [...] Con otros profesores me siento pequeña. Por ejemplo, el miércoles dijiste “hagan lo que quieran en estas cinco cuerdas”, fue como pura libertad. Y la seguridad de saber que hay personas que te apoyan [...]. Esto también es cierto para el trabajo del jueves y el viernes [...] Muy satisfecha, tenía una expectativa, y este trabajo la superó.

Felipe: Este laboratorio siempre tuvo mucha alegría, mucha disposición, mucha libertad para trabajar. Realmente me voy muy contento, muy agradecido y me llevo muchas herramientas para seguir trabajando.

Gabriela: Comenzar con la capoeira es muy bueno porque exige al propio cuerpo, pero también exige la relación con el otro. Y todos los otros ejercicios

acrobáticos y posiciones son interesantes porque después es posible crear un *esquema* con mucha libertad.

Edgardo: También fue bueno que nos pidieras que trajéramos ejercicios y ver que también eres una estudiante es muy bueno, [...] me gusta trabajar así, me da confianza. Cuando hicimos el ejercicio en la calle, de hacer lo que queríamos, volví a mi infancia, y eso es muy divertido, [...] sentirse libre, libre en el tiempo, tuve diez años otra vez [...]. Son ejercicios muy interesantes que te llevan a entrar en ti mismo, a buscar, a buscarte a ti mismo (entrevista del 9 de junio de 2018).

Otros comentarios valoraron la diversidad de los contenidos presentados, lo que hizo que la experiencia fuera muy intensa y dejara el deseo de “querer más”.

Felipe: Creo que el taller fue muy interesante, muy intenso. Me sorprendí mucho con ejercicios que no conocía y con otros que conocía pero que no había podido hacer, y esta vez logré hacerlos. Me gustó que nos calentamos con ejercicios de capoeira. Me pareció muy interesante mezclar ejercicios de otras culturas que sean intensos y funcionales. [...] La variedad y calidad de los ejercicios son buenas; hicimos acrobacias, en otro momento analizamos los estudios de Laban.

Edgardo: Muy intenso, pero con ganas de más. Debería ser más largo [...]. Luego, con los otros ejercicios, el Cubo de Labán, las acrobacias y otros juegos, no sabía cómo sería eso en la calle, pero cuando lo fue, realmente me gustó (entrevista del 9 de junio de 2018).

Un comentario de Ezequiel destacó uno de mis objetivos, que es el de no fragmentar el cuerpo sino trabajar con él como un ser holístico, orgánico y completo.

Muy entusiasmado [...] Es muy interesante el trabajo que viene a partir del hacer, del cuerpo. También trabajar todo integrado, todo junto, el cuerpo, la emoción... Creo que es la punta de un hilo que tenemos que desenrollar. Me quedo con esa punta para continuar desenrollando (entrevista del 9 de junio de 2018).

El trabajo en Tandil fue satisfactorio porque, aunque el comportamiento de las personas en las calles fuera cerrado, este grupo logró transformar eso. A través de la entrega de estos estudiantes, pude observar otros aspectos de la investigación, como la intensidad que puede tener la “exploración de la arquitectura en el espacio público” y la libertad que la clase logró experimentar en esas cinco cuadras, que marcó las otras prácticas, lo que resultó en un relacionamiento

Figura 37 – Gabriela Biedma, Felipe Irigoyen y Edgardo Copa ejecutando su esquema grupal en el centro de Tandil.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

constante con las formas de la ciudad. Otro aspecto es sobre el trabajo de *sí mismo* que también otorga autonomía al trabajo de cada estudiante: esto se sintió, según las declaraciones de los estudiantes, desde mis orientaciones.

Sin embargo, con la experiencia que tuvimos en el espacio público en Tandil, existe una duda sobre la idea de la calle *abyayalera*, porque para mí fue evidente que los espacios de esta ciudad son diametralmente opuestos a los de otras ciudades. Hay algunas circunstancias que percibo y que pueden explicar esta marcada diferencia. Uno es el clima. El frío en el que tuvimos que trabajar en las calles de Tandil complicaba la interacción, ya que es poco probable que un transeúnte disfrute de permanecer en la calle a una temperatura de 6 °C. Otra circunstancia puede tener que ver con la descripción del profesor Martín Rosso de la población de esta región. Él dice que la ascendencia europea es muy fuerte en la ciudad. Todos los residentes tienen abuelos nacidos en algún país europeo, lo que significa que continúan manteniendo las costumbres de aquellas áreas, más que las típicas del trópico. Rosso dice que las relaciones son menos emocionales, más cerradas y discretas en comparación con el comportamiento en otros países del continente. Esto confirma que la diversidad es enorme en Abya

Yala, donde se puede encontrar una encrucijada cultural muy amplia, como en el caso de las calles populares en Santiago de Chile, así como comportamientos que corresponden a una forma más “europea”.

Buenos Aires, Argentina

Junio de 2018

En esta metrópoli, el trabajo fue un poco diferente. Unos meses antes había decidido no hacer el laboratorio en un curso universitario ni hacer la primera parte, que es más del tipo taller en la que paso mis herramientas. Esta decisión fue tomada por varias razones. Una de ellas fue el hecho de que era muy difícil establecer contacto con algún curso de Artes Escénicas en la ciudad. Cuando logré establecer contacto con la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en Buenos Aires, ya había decidido no trabajar más con estudiantes porque, y esta es la segunda razón, en esta ciudad viven dos amigas y colegas actrices que han tenido procesos de formación iguales o similares a los míos. Entonces, ya había planeado con las dos actrices, Paola y Rocío, hacer la experimentación en la calle con ellas. Las dos trabajaban en ese momento con otras dos actrices que también estaban interesadas en la propuesta. Otra razón fue mi cansancio, a esa altura del viaje. Sentí que el laboratorio, realizado casi diez veces, me impedía tener un ojo atento que viera y valorara las contribuciones de personas que comparten un corto período de tiempo conmigo y mi investigación. También sentí que ya me estaba repitiendo y que era necesario hacer un cambio, aplicar otra metodología. Y el escenario presentado en Buenos Aires, donde había dos actrices con las que habíamos compartido desde el escenario hasta los procesos de preparación y formación, fue perfecto para cambiar el rumbo del trabajo de campo.

Dos semanas antes de mi llegada a la ciudad, hablé con Paola. Le expliqué vagamente de qué se trataba mi investigación y rápidamente le dije lo que haríamos. Le pedí a cada una de las actrices que desarrollaran una rutina, secuencia, partitura, serie de ejercicios de entrenamiento. Paola dijo que ya estaban trabajando en partituras para entrenar.

Solo tuvimos una reunión con este grupo. Habíamos planeado hacer dos, pero el clima y las ocupaciones de las actrices impidieron un segundo momento. La reunión fue directamente en la calle, y el punto acordado fue la calle peatonal Florida en la esquina con la calle Corrientes. Lo único que sabían era que tenían que hacer su entrenamiento en ese espacio, nada más. Tan pronto como el grupo estuvo completo, dije que el trabajo era muy simple: tendrían que hacer lo que siempre hacen para prepararse, solo que esta vez lo harían en la calle. Para eso, les pedí dos tareas. Una fue que intentaran, durante el entrenamiento, relacionarse con los transeúntes a partir de cosas muy simples como una mirada, hasta cosas más arriesgadas como invitarlos a entrenar o jugar. La segunda fue que se dejaran influenciar por la calle, que escucharan el espacio y que lo dejaran ingresar a su entrenamiento, sin ninguna regla o prescripción, solo usando su intuición. Les dije que sus *esquemas* de entrenamiento eran una ruta no fija, móvil y flexible, y que, si ocurría algo que les llamara la atención, podrían ir en esa dirección y luego deberían volver a sus *esquemas*. También les pedí que imaginaran que su entrenamiento era como una vara de bambú, que se dobla cuando hay un fuerte viento, pero que después de que pasa el viento vuelve a su posición original. Finalmente les pedí que recordaran que en el espacio había personas y también formas.

Esas fueron todas las indicaciones que di al grupo. Sabiendo que la ejecución de mi *esquema* siempre aclaró muchas dudas y con el deseo de explicar de otra forma lo que quería, comencé mi práctica, que no era muy diferente de lo que había hecho y vivido en otras calles de lugares centrales en grandes ciudades por las que había pasado (Bogotá, Lima, Quito, Santiago de Chile), donde hay transeúntes con comportamientos estandarizados, “amables” pero también indiferentes. Logré llamar la atención de varias miradas que se encontraron con las mías e incluso expresaron algo de sorpresa, gestos que demostraban la ruptura de la cotidianeidad e incluso admiración por algunos de mis movimientos. Aunque el comportamiento de los transeúntes en Buenos Aires no era muy diferente al de otras ciudades, sentí nuevamente ese sentimiento de placidez, libertad y seguridad. Casi siempre siento mucha plenitud cuando hago mi *esquema* y Buenos Aires no fue la excepción. Me pareció muy interesante lo que las actrices (entrevista del 19 de junio de 2018) dijeron sobre mi ejecución y lo que generó:

Paola: Tuvo algo muy bueno, que fue verte ejecutar tu *esquema*, es contagioso. Y como el clima no favorecía, eso ayudó. Es interesante sentirse primero como espectador y después como actriz.

Rocio: Al principio, cuando te vi hacer tu *esquema*, pensé que no quería hacerlo. Porque la calle es muy fuerte, porque todo lo que no corresponde se asocia inmediatamente con la locura. Entonces no quería exponerme a eso. [...] Pero luego, cuando vi el despliegue de eso, de lo que dijiste, de relacionarte con lo que está sucediendo en la calle a partir de tu *esquema*, que es un *esquema* ya hecho, nosotras no teníamos un *esquema* hecho, y nos asustó porque el *esquema* es como tener algo que te protege. Y cuando apareció el texto y cómo rompe el espacio, me gustó, pensé que era genial.

Figura 38 – Paola Ospina ejecutando su *esquema* en un centro comercial de la calle Florida, Buenos Aires.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Después de mi *esquema*, cuando me encontré con las chicas nuevamente, estaban muy conmovidas; de hecho, estaban entre emocionadas y nerviosas. Cuando pregunté quién iba a ir, rápidamente Paola respondió “yo”. Como comenzó a llover, buscamos un pasaje comercial, donde ella pudiera hacer el *esquema*. Paola comenzó a correr, luego hizo estiramientos, posiciones de equilibrio y unas secuencias usando la técnica de Decroux. Mientras corría un hombre

le habló y, para seguir haciendo el ejercicio y al mismo tiempo seguir hablando con él, ella comenzó a correr en círculos a su alrededor. La conversación duró unos dos minutos y luego continuó con su *esquema*. Como ya imaginé que sucedería, un guardia se acercó y, antes de que él interrumpiera el movimiento de la actriz, le dije que era una obra teatral y que no tardaría mucho. Luego tomó un comunicador de radio y dijo que “la mujer que estaba moviendo su cuerpo y haciendo Reiki ya iba a terminar”. Pero del otro lado del aparato respondieron que la mujer tenía que abandonar el espacio. No insistí, me acerqué a Paola y en voz muy baja le dije que continuara su *esquema* fuera del pasaje. Ella completó su *esquema*, y nos fuimos.

El episodio que involucró a la actriz demostró una vez más el control al que están sometidos los espacios de la ciudad, sobre todo los comerciales, así como la idea generalizada sobre el cuerpo como un objeto externo al ser. En la declaración del guardia sobre “una mujer que mueve su cuerpo”, se da a entender que el cuerpo es algo separado de la mujer y que, además, se mueve. En otras palabras, de acuerdo con esta declaración, es posible estar en la calle sin mover el cuerpo y tal vez no generar sobresaltos. Una vez más, advertimos que las acciones en los espacios públicos están restringidas a caminar erguidos. Cualquier otro tipo de movimiento es castigado y prohibido. Esta condición es muy pobre, limitada y encarceladora para nuestras existencias.

Seguía lloviendo, aunque ligeramente. Entonces decidimos ingresar a una estación de metro (Subte) para hacer la siguiente intervención. Era el turno de Rocío, y la estación elegida fue la estación Florida. En la estación, la actriz comenzó su *esquema* con estiramientos y posturas de yoga. Rápidamente comenzó a explorar el espacio, entrando en la dinámica de una estación, es decir, hacer cola para comprar boletos, hacer cola para pasar por la máquina donde se deposita el boleto y caminar por la estación. Fue muy interesante porque no era solo hacer cola, sino estar en la cola mientras ejecutaba sus movimientos de entrenamiento. Además, subvirtió el orden del espacio con una acción tan simple como hacer una cola mientras se estiraba, para finalmente no cumplir con el propósito de la cola, es decir, no comprar el boleto o no pasar por la máquina. Cuando llegaba su turno, simplemente dejaba la fila, tranquilamente, continuando con su *esquema*. Para las pasajeras del metro, eso era un decodificador. Cuando notaron que

la actriz no hacía cola para comprar un boleto o subirse al metro, se quedaron unos segundos tratando de recuperar el orden impuesto. Creo que esos segundos durante los cuales las personas presentes mostraron una enorme incertidumbre, una desconexión con el sistema, un despertar de la alienación, valieron por toda mi investigación. La actriz exploró mucho el espacio, que no era muy grande, con el trabajo de voz y su nueva secuencia de entrenamiento que involucraba un canto en lengua muisca⁹ hecho por ella, llamado *Chutcuaquin*. Ella jugó con el eco producido por el corredor de las escaleras mecánicas y también del espacio. Su relación con los transeúntes fue un poco tímida aunque, sin dejar de entrenar, escuchó a un niño que quería venderle una tarjeta de crédito.

Figura 39 – Rocío Ortiz ejecutando su esquema en la estación de metro Florida, Buenos Aires.



Fotografía: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Quiero agregar que ese hombre ya había estado mirando a su Rocío durante mucho tiempo, pero aun así pensó que esa chica con ropa no muy ordenada y un comportamiento extraño podría ser una compradora. El *esquema* de la actriz duró un buen rato, unos quince minutos, el tiempo suficiente para comenzar a sentir la calle. Pero para las otras actrices del grupo fue mucho. En un deter-

9 Lengua de la cultura indígena Muisca, habitantes de lo que hoy es Bogotá.

minado momento, me miraron expresando la necesidad de detener a la actriz, pero nunca habría hecho eso. Primero, porque estaba disfrutando mucho del *esquema* y de las relaciones que estaba generando en el espacio y cómo este había sido modificado por su presencia y acciones. Después de terminar el *esquema*, habló sobre muchas cosas, las cuales Paola respondía con la emoción de quienes habían pasado por la experiencia. A continuación, transcribo parte de lo que ella dijo.

Esto es muy interesante porque ofrece muchos elementos. Encontré muchas cosas. Me ocurrió que me abstuve de hacer muchas cosas porque me encontraba en mi cotidianidad, es decir, estaba en espacios que son parte de mi vida diaria, como la entrada al Subte. Este espacio en mí genera la imagen del matadero de ganado, y siempre juego mucho con eso, [...] con la imagen de la gente común, [...] siempre vamos al matadero. Y permanecer allí y poder perturbar este espacio, estar en la misma situación en la que estoy todos los días, pero desde otro lugar, me generó un placer absoluto. Estoy en la fila, pero no estoy en la fila. Finalmente estoy en la fila sin estar en la fila (risas). Creo que me haría adicta a eso porque me da mucho placer (entrevista del 19 de junio de 2018).

La reacción de la actriz no fue una excepción en comparación con otras participantes del laboratorio en otras ciudades. La ejecución del *esquema* la hizo sentir muy feliz, además de su presencia transformadora que logró romper con la rigidez de la vida cotidiana y el comportamiento mecanizado y automático con el que vivimos en nuestras ciudades.

Las otras dos actrices, Natasha y Luiza, estaban aterrorizadas y tenían dudas sobre si hacer o no el *esquema*. Dije que no tenían que hacerlo si no querían. Me preguntaron si podían hacerlo juntas y por supuesto les dije que sí. Caminamos a la estación de metro 9 de Julio. Tomaron una respiración profunda y comenzaron su *esquema*, que empezó con algunos movimientos, bailes, cantos y finalmente una secuencia de movimientos de yoga. Ambas mujeres son físicamente atractivas y su dominio sobre los movimientos realizados les hizo ganar presencia y admiración de las personas que pasaban. La entrada de esta estación era mucho más pequeña que la anterior. La recepción de las personas que estaban en el lugar o que pasaban por ahí fue muy moderada. Era posible sentir que querían expresar más, desde un gesto de desaprobación por interrumpir el movimiento diario del espacio hasta sorpresa por ver a dos mujeres bonitas can-

tando y bailando. Varias transeúntes pronunciaron frases tímidas y los hombres que se quedaron parados observando reprimieron cualquier gesto sexista. Esa cordialidad fue rota por un hombre habitante de calle, en estado de mendicidad y con sus sentidos claramente alterados. Se quedó mirando a las actrices a unos tres pies de mí. No había notado su presencia hasta que Rocío Ortiz, que estaba frente a mí, al otro lado de las actrices, cruzó el espacio y habló en voz alta para que ese hombre dejara el lugar. Ella dijo algo como “¡Sal de aquí! No hagas esto aquí ni en ningún otro lado. ¡Fuera, fuera!”.

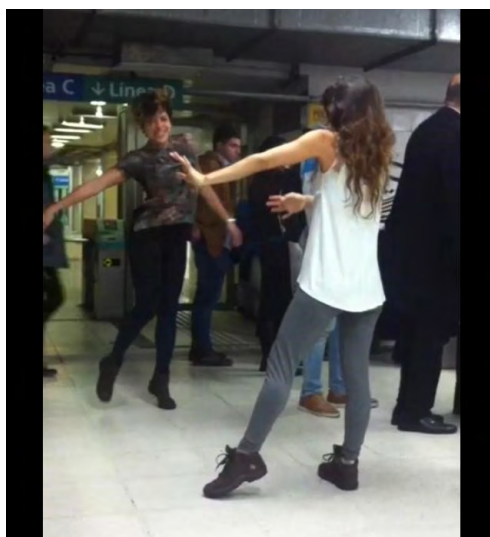
Fue casi como sacar a un perro de un lugar, tanto por las líneas y acciones de la actriz como por la reacción del hombre, que se fue de inmediato. Lo que el hombre había hecho antes era mirar a Natasha y Luiza de manera perversa. Su gesto fue cada vez más sexual hasta que intentó sacar su pene de sus pantalones rotos, una acción que no se logró gracias a la reacción de Rocío. Como casi todas las personas que estábamos mirando a las actrices, teníamos toda nuestra atención dirigida a ellas, y por lo tanto casi nadie notó la perversión de aquel hombre hasta la reacción de Rocío. Ni siquiera las actrices que llevaron a cabo su *esquema* habían notado la actitud del hombre. Después de este episodio, continuaron hasta que terminaron su *esquema* y terminaron la práctica con un fuerte abrazo. En su evaluación, Luiza habló sobre cómo el machismo presente en nuestras calles coacciona las acciones de nosotras, como mujeres artistas, en espacios públicos.

Realmente disfruté la experiencia. Ahora puedo explicar mejor el miedo. No me da vergüenza, no le temo a la locura, creo que he incorporado mucho a la locura. Pero el miedo a la violencia sexual sí, soy muy consciente de eso, y eso es lo que nos pasó. Temo la inseguridad de los hombres al creer que no podemos estar haciendo esto, pero sé que podemos hacerlo. Ese tipo de cosas me da miedo (entrevista del 19 de junio de 2018).

Por quinta vez (Salvador, São Paulo, La Paz y Santiago de Chile), sufrimos una violencia evidente por parte de los hombres y por el machismo impreso en nuestras calles. Esto muestra, nuevamente, que el *esquema dimensional* hecho por las mujeres tiene que ser diferente de lo que los hombres pueden hacer. En el *esquema* realizado por una mujer, es necesario incluir la atención a las violencias de género impuestas en las calles. Esto también me hace afirmar enfáticamente que, para una formación teatral en Abya Yala, necesitamos la comprensión ur-

gente de que el entendimiento del cuerpo no puede abarcar tanto al hombre como a la mujer. Es necesario ubicar estas diferencias en los procesos pedagógicos. Una actriz pasa por un sinnúmero de machismos a lo largo de su vida, desde el principio y dentro de los procesos de formación hasta en su desempeño profesional. Así como la creación del *esquema dimensional* tiene que advertir que la estudiante debe buscar otras atenciones, tensiones y trabajos, del mismo modo la formación en Artes Escénicas de Abya Yala debe enfatizar, especificar y enfocarse en pedagogías que aborden los problemas y la violencia de género que específicamente sufrimos nosotras como actrices. En el caso de esta tesis, este tema se ampliará en el enlace *Bases para una formación en Artes Escénicas con una perspectiva liminal, decolonial y ch'ixi*.

Figura 40 – Natasha y Luiza ejecutando su esquema en la estación de metro 9 de Julio, Buenos Aires.



Fotógrafa: María Fernanda S. Bonilla, 2018.

Después de terminar todas las ejecuciones, fuimos a un café para hablar sobre lo que había sucedido. Desafortunadamente, no pudimos hacer otra salida a un lugar que fuera más popular o más comercialmente popular. Creo que, debido a la fuerte presencia de inmigrantes que también existe en Buenos Aires, estos espacios podrían tener otro tipo de relación con nuestras intervenciones. Las calificaciones de las actrices fueron diferentes de mis impresiones. Creo que

porque no puedo ver el comportamiento de los espacios en cada ciudad sin compararlos con lo que presencié en los anteriores. Pero como no tienen este aspecto, pudieron evaluar de una manera más desprevenida:

Paola: Pensé mucho en los cuerpos. En la calle suceden cosas: la persona que canta, la que pide dinero... Pero este ejercicio en la calle es más teatral que cualquier otra cosa. Las miradas de las personas... Como el cuerpo es muy coercitivo, especialmente el masculino. Vi en los ojos de los hombres un deseo de ver, pero no miraron, pasaron directamente.

Luiza: El contacto con la gente, creo, es muy bueno. Me di cuenta de que tenemos conocimientos que podemos compartir con las personas. Como, por ejemplo, hacer una flor con la mano. Es posible hacer una flor a mano, y esto es algo que la transeúnte toma. Cuando decía esta frase “es posible hacer una flor con la mano”, pasó un niño que sonrió e hizo un gesto de “sí, es cierto, es posible hacer una flor con la mano”. Siento que la gente lo recibió bien, y yo recibí bien a la gente, me sentí conectada con ellos, con los que pasaron y con los que se quedaron, es una experiencia muy positiva. No sé cómo habría tenido éxito si me hubiera puesto en un lugar de queja, porque cuando me quejo de algo, me distancio de las personas. Me conecté con Natasha, que lo hacemos muy bien, y esta conexión generada entre nosotras dos se fue expandiendo a las otras personas, y eso me hizo sentir una gran ternura (entrevista del 19 de junio de 2018).

Un aspecto que quiero mencionar de las declaraciones de las actrices es la percepción que tuvieron sobre el entrenamiento en la calle. Paola vio esto como una forma de dislocar el entrenamiento, lo que evidencia una trayectoria en el oficio y que pone otra forma de estar en el ejercicio teatral:

Paola: Creo que su propuesta de entrenar en la calle es como descotidianizar el entrenamiento. Cuando sale a la calle, se convierte en algo muy extracotidiano, este lugar es muy interesante. Porque no pretende ser escénico, pero fue comunicable, contagioso, alegre, daba ganas de reír, permitía una comunicación, creo que mucho más que si fuera una actuación. [...] Encuentro esta imagen del bambú muy interesante, es muy hermosa, muy comunicativa e interesante.

Luiza: Es como entrar en la energía de la persona...

Paola: Y del espacio. Por ejemplo, me dije “voy a hacer bambú con las escaleras, así que subo, luego bajo y continúo con el mío”. Creo que esto es muy

estimulante. Lo vi en ti y es muy estimulante. Pensé: “Quiero hacer esto” (entrevista del 19 de junio de 2018).

Para Natasha hubo una sensación de humanidad, la misma percibida por las participantes en Quito, Lima, La Paz y Santiago de Chile.

Para mí es esto [...], irrumpir en el espacio, siempre salí a partir de ese lugar. Ya estoy haciendo algo que la gente no pide, por lo que me conecto con la gente, con su mirada, y ese encuentro ya genera otro espacio. Entonces, a partir de ese punto me genera cosas como humanas, además de lo artístico, por eso le tengo miedo a la calle. Cuando hago algo eminentemente artístico, estoy allí mirando al horizonte con una máscara muy grande. [...] Realmente disfruté haciéndolo [el *esquema*], pero el momento antes de hacerlo pensé que no podría hacer nada. Porque es mucha vulnerabilidad... Nunca habría pensado en la calle así si no fuera por esta reunión (entrevista del 19 de junio de 2018).

La percepción de Luiza me pareció muy particular y me trajo otra perspectiva en la que no había pensado hasta entonces. Tiene que ver con lo que piensa el transeúnte, la incomodidad que generamos en él y que puede afectarlo como ser. Ella no ve al transeúnte como una persona enajenada, sino por el contrario como alguien afectado por nuestra acción.

Pero también pone al otro en una vulnerabilidad porque sabemos que cuando un artista viene a interactuar con nosotros en la calle, nos sentimos inseguros... Para mí, esto fue muy importante porque pensé en la incomodidad que estaba generando (entrevista del 19 de junio de 2018).

Por otro lado, Rocío percibió la interacción con los transeúntes como algo que la quita del solipsismo, tanto del entrenamiento como del oficio teatral.

Rocío: Esta consigna del ejercicio me parece interesante, de no tener una barrera entre yo y las personas que pasan por mi lado. Es muy interesante estar entrenando, pero también estar atenta, para poder eliminar esta parte de estar ensimismada y poder hablar con la gente, logré hablar con el chico que vendía la tarjeta y preguntar qué era. Como transeúnte no hubiera hecho eso. Y tuvimos una conversación intensa, [...] me hizo un “interrogatorio” y respondí todo. Entonces, tener esta interacción es muy buena, sin colocar una barrera que a menudo genera lo artístico.

Paola: En términos pedagógicos, pensando en la formación. En el escenario, hay una protección; en la calle, hay una fragilidad que nos pone en alerta, pero

en una alerta de disponibilidad, no en eso de permanecer en el escenario, de quedarse en el aquí y ahora, sordos. En la calle estás aquí y ahora, pero con nosotros, con otros. Me sentí provocada; quería experimentar más con la arquitectura (entrevista del 19 de junio de 2018).

Puedo decir que esta otra forma de relacionarme con el grupo que salió a la calle para colaborar conmigo fue muy satisfactoria para la investigación porque me mostró que puede ser cualquier tipo de entrenamiento, procesos de preparación, secuencia de ejercicios, juegos de improvisación o representación los que pueden ser entrenados en los espacios públicos de nuestras ciudades. Con las poquísimas indicaciones que le di al grupo, las actrices pudieron probar el espacio en Buenos Aires y dejarme ver su comportamiento. También pensé que era importante no decir varias cosas que les digo a los grupos antes de salir a la calle: esto significa que nuestros espacios públicos hablan solos. Que solo es necesario advertir otra forma de relacionarse con él para que los conocimientos que se almacenan en sus transeúntes, violencias, andares, paredes y sentires salgan al encuentro de la actriz y ella pueda aprovecharlos en sus procesos de formación e incluso de creación. Hacer una “política del piso “ (Lepecki, 2010), como se mencionó hace unas páginas.

Con respecto a la forma en que se relacionan los transeúntes que pasan por estas calles del centro de esta ciudad, puedo decir que existe el mismo comportamiento globalizado que existe en otras ciudades en sus espacios turísticos o zonas de oficinas y áreas financieras. Además, los peatones en Buenos Aires son muy tolerantes con cualquier manifestación callejera, ya que hay muchas y muy variadas. Esto hace que exista una especie de indiferencia amable. Los transeúntes no cierran sus gestos ni ponen caras de mala manera, como sucedió en Tandil. Aquí las expresiones eran casi vacías, poco expresivas o con algunas expresiones sutiles de sorpresa, admiración, agrado o duda. Algunas personas esperaban que nuestra acción terminara en algo más concretamente teatral, lo que puede indicar que hay una atención a las manifestaciones escénicas. Sin embargo, esta “pasividad” de los transeúntes en esta ciudad tiene muy poca influencia en el *esquema* de quienes lo ejecutan. A medida que no surgen provocaciones más abiertas, el juego de las actrices termina siendo más pobre, ya que

se espera que otro tipo de interacción motive otras acciones en relación con las mismas transeúntes y el espacio público.

Montevideo, Uruguay

Junio de 2018

Parece que cuanto más avanzaba, menos estructura tenía. En esta ciudad quería hacer el mismo proceso que había hecho en Buenos Aires, pero, aunque traté de relacionarme con actores y actrices profesionales, no pude concertar una reunión con ninguno de los que contactaron. El tiempo no estaba a mi favor, ya que tenía poco, menos de ocho días.

Después de intentarlo y fracasar, decidí hacer mi *esquema* sola. Le pregunté a los amigos que me acompañaban en esta ciudad (que, por supuesto, no eran artistas escénicos), cuál era el espacio más popular y concurrido de la ciudad. Su respuesta fue que, para la época del año en la que estábamos (principios del invierno), el mercado ambulante de la calle Tristán Narvaja los domingos era el lugar donde había más gente y de muchas partes de la ciudad. También me dijeron que no había un ambiente muy popular en Montevideo y que la ciudad era muy tranquila y pacífica. A través de mis paseos por la ciudad, noté una atmósfera de pasividad y tiempo lento, como si fuera lo contrario de las ciudades que tienen un ritmo demasiado rápido, como São Paulo o Bogotá. Pero esa opinión mía cambió el mismo día, por la noche, cuando fui al barrio Palermo a ver un ensayo de candombe, de la cuerda de tambores llamada *Valores de Ansina*. Pensé que, tal vez, mi práctica habría tenido otro resultado si lo hubiera hecho en las calles de esa zona.

Al llegar el domingo a la calle Tristán Narvaja, el panorama me pareció muy interesante. Frente a la Universidad de la República (Udelar), cerca de donde comenzaba la feria, había una milonga¹⁰, que para mí fue encantadora. También había un pequeño escenario donde cantaba Nelson Pino, quien tiene una impor-

10 Espacio donde se bailan tangos y milongas.

tante trayectoria para el tango en Uruguay, acompañado por Guzmán Mendaro en guitarra, reconocido por su trayectoria en el rock del país.

Entramos en las calles del mercado y, efectivamente, como habían dicho mis amigos, había mucha gente y poco espacio. Me pareció muy interesante hacer mi *esquema* en un lugar con estas características; Sería un riesgo emocionante intentar hacer todos mis movimientos en poco espacio. Sin embargo, busqué un lugar que no fuera tan apretado. Durante la búsqueda, recordé las palabras de Luiza sobre su preocupación por molestar a la gente. Sentí angustia por saber que, por supuesto, iba a molestar a esas personas, tanto a las transeúntes como las vendedoras. Pero no tenía ganas de rendirme; quería sentir cómo se comportaban los transeúntes en esa ciudad y, más aún, qué dirían los comerciantes.

Figura 41 – María Fernanda S. Bonilla ejecutando su *esquema* en la Feria de Tristán Narvaja, Montevideo.



Fotógrafo: Germán Ávila, 2018.

Encontré un lugar para ejecutar mi *esquema*, en la intersección de dos calles. El espacio entre un quiosco y otro quiosco no era de más de un metro y medio. Había un flujo intenso de personas en el lugar. Empecé. Mi primer movimiento, que es una rotación del hombro, fue casi imposible. En Bogotá, haciendo el mismo movimiento en una calle con mucho espacio, una vez golpeé a una mujer en la cara. Esa imagen surgió en ese momento y me asusté. Continué con el movi-

miento, pero lo hice muy lentamente, tratando de mirar a todos lados. Este fue el primero de muchos movimientos que se modificaron hasta el punto de casi crear otros para que nadie resulte herido. Me sentí muy pequeña y reducida, tanto en acción como en emoción; Era como si no pudiera ser esa yo poderosa que me gusta tanto cuando hago mi *esquema*. Las únicas acciones que lograron ponerme en un estado de poder fueron los cantos, dichos y onomatopeyas, es decir, el trabajo con la voz, pero no por mucho tiempo.

Algunos cambios fueron interesantes en mi relación con los transeúntes. Uno de ellos fue rodar por el suelo. Esta acción, en mi *esquema* “original”, tiene dos partes: una lenta, en la que hablo un texto de Inés de Ursúa, de la obra *Lope de Aguirre, el traidor*, del autor Sanchís Sinisterra (1997), y otra en la que digo el mismo texto, pero muy rápido, al mismo ritmo que el movimiento. Esta última parte fue imposible de hacer en ese mercado. Mi cuerpo tendido en el suelo apenas cabía en los pasillos entre los quioscos. Entonces, hice ambas partes muy lentamente. La lectora puede imaginar el embotellamiento que yo creé. Mientras realizaba las acciones, con mi mano le indicaba a la gente que me pasara por encima. Era muy fácil, solo tenían que levantar los pies unos veinte centímetros y luego continuar caminando. Para muchas personas fue un esfuerzo muy exigente, pero lograron superarme. Pensaba en las propuestas de Berenstein (2012) de romper la linealidad del transeúnte con pequeñas acciones que lo incomoden, pero nuevamente recordaba a Luiza y su amor por el otro, hasta el punto de no querer molestarlo.

Los vendedores poéticos, con quienes acostumbraba encontrarme, en esta ciudad desaparecieron. Lo que tenía a mi alrededor eran comerciantes que me miraban con recelo y molestia. Entonces supe por las personas que me acompañaban y que se quedaron cerca de mí mientras hacía mi práctica, que los vendedores estaban molestos por mi presencia. Era lógico, estaba obstaculizando sus ventas. Nadie quería estar cerca de ningún quiosco donde yo estaba. Los compradores pasaban por ese lugar muy rápido para no causar aún más congestión y no estar cerca de esa chica *que no es de fiar*.

Ese fue la sensación que tuve de los transeúntes. Con muy pocos logré interactuar: muy pocos me miraron. Me esforcé por hacer contacto, pero la mayoría lo rechazó. Pocas cosas sucedieron que me motivaron: un vendedor que conti-

nuó cantando mi canción; un hombre que, sin preocuparse por el embotellamiento, me estuvo mirando durante mucho tiempo, además de algunos gestos de algunos transeúntes que aplaudieron mi acción con sus ojos.

Figura 42 – María Fernanda S. Bonilla ejecutando su esquema en la Feria de Tristán Narvaja, Montevideo.



Fotógrafo: Germán Ávila, 2018.

La conclusión es que me sentí un verdadero obstáculo durante más de quince minutos de un domingo de mercado montevideano. Ni siquiera sé qué decir sobre esta experiencia. Podría decir que fue muy bueno porque me mostró cómo la cultura se europeiza en Montevideo, donde nadie se divierte con una chica que hace cosas locas, como habría sucedido en otras ciudades del continente. También podría resaltar el hecho de que puedo modificar mis movimientos hasta el punto de no dejar de hacerlos e incluso crear otros nuevos. Y podría estar muy satisfecha con el comentario de mi amigo Germán, quien dijo que, seguramente, sería el tema de las conversaciones de los vendedores del lugar.

Sin embargo, mi sentimiento de frustración fue mayor. Creo que me interpusé demasiado y, entre Berenstein y Luiza, percibo a la actriz amorosa. Tal vez porque me estaba reconciliando con la humanidad en esta parte del viaje y no quería molestar, sino solo amar. Las calles de las ciudades por las que había pasado me habían dado tantas cosas valiosas que era incapaz de quejarme de

nada. Una vez más, las palabras de Luiza fueron más fuertes que todos los libros sobre alienación e imposición de comportamientos que había leído. “No sé si podría ponerme en un lugar de queja porque, cuando me quejo de algo, alejo a las personas”.

Esta experiencia coloca una característica del oficio artístico que no fue muy enfatizada en laboratorios anteriores. Para nuestra educación basada en la fantasía del éxito, del eterno vencedor y de ganar como el único hecho valioso en nuestras vidas, la frustración, la pérdida, el equívoco y el fracaso destruyen nuestras vidas. No tenemos estas condiciones como espacios para la reflexión, la transformación y el aprendizaje, sino como espacios de castigo, reprensión y reprobación. A fin de cuentas, como dice la insistente frase popular “no sabemos perder”, y esto no es solo una pena sino una atrocidad, una crueldad, una inhumanidad. La frustración, el engaño, el error son necesarios para la vida. Es por eso que debe haber un espacio para ellos en los procesos pedagógicos, creativos y formativos. Sí, necesitamos estar llenas, satisfechas, felices, saludables, pero, como dice el cantante y compositor uruguayo Jorge Drexler (continuando con las inspiraciones que esta tierra ha dejado), “tu corazón va a sanar / va a sanar / y va a volver a quebrarse / mientras le toque pulsar”.

En Montevideo fracasé. La calle emocionante en otras ciudades, que me estimulaba a luchar, debido a sus innumerables violencias, que me llenaba de placer por su diversidad, que me hacía reír con cada frase disparatada que escuchaba o que se dejaba sorprender cuando lográbamos sacarla de la automatización, en la capital uruguaya no apareció. Y no solo no apareció, sino que tuve que soportar sola su frialdad e indiferencia. En Tandil, las transeúntes tampoco eran del tipo “emocionante” pero, debido a la persistencia del grupo, esas calles lograron “desautomatizarse” el último día, e incluso logramos que las personas interactuaran con los estudiantes.

La soledad y la frustración que sentí en la última ciudad donde realicé mis laboratorios no fueron en vano. Sirvieron para confirmar que puedo tener procesos de plenitud y satisfacción plena, como en el caso del proceso creativo y el estreno de *¡Qué chimba!*¹¹ También puedo tener espacios donde el fracaso, el vacío, son parte de la experiencia, en este caso, pedagógica e investigativa. Es-

11 Proceso analizado en el enlace llamado “Yo artista en la experiencia callejera”.

tas curvas, estos descensos y ascensos, enriquecen la percepción necesaria para esta investigación y, por supuesto, para la vida.

Figura 43 – María Fernanda S. Bonilla ejecutando su esquema en la Feria de Tristán Narvaja, Montevideo.



Fotógrafo: Germán Ávila, 2018.

Sobre el aporte de las transeúntes

A partir de las conversaciones que tuve con las profesoras que forman parte del comité de evaluación de esta tesis, nos dimos cuenta, mi orientador y yo, de que las declaraciones de los transeúntes no se explicaron durante la redacción de la experiencia de los laboratorios. Creemos que, debido a la posición política, filosófica y pedagógica que yo asumo como investigadora, es un vacío que debe llenarse.

A partir de esta provocación, en dos ciudades, Buenos Aires y Bogotá, realizamos nuevas prácticas con los *esquemas dimensionales*, ya después de la redacción de este enlace. En estas prácticas, buscamos a los transeúntes y les hicimos las siguientes preguntas:

- a. ¿Qué piensas de lo que estaba haciendo?

- b. ¿Crees que esto tiene que ver con el arte? ¿Por qué?
- c. ¿Cómo podría ser mejor, más impactante, lo que ella/él hizo?
- d. ¿Qué sentiste cuando viste lo que se estaba haciendo?

En el intento de realizar estas entrevistas, encontramos dos dificultades. La primera fue que, debido a la temporada de fin de año, en la que se desarrolló esta iniciativa, solo las actrices de Buenos Aires respondieron al llamado que hice para salir nuevamente al espacio público y hacer tanto los *esquemas* como las entrevistas. El segundo fue el tránsito. Solo pudimos hacer que un transeúnte se detuviera para responder las preguntas. El resto de las entrevistas se realizaron con vendedores. El siguiente es un breve análisis de las respuestas obtenidas:

En cuanto a la primera pregunta, cuyo objetivo era obtener una visión general de la práctica, las respuestas fueron muy variadas. Algunos coincidieron en que tenía que ver con el arte y específicamente, con el teatro. Otros señalaron que eran ejercicios de yoga o gimnasia, y algunos dijeron que eran pruebas para perder el miedo a hablar en público. Algunas eran opuestas entre sí. En Bogotá, una vendedora llamada Sandra Gil respondió que era algo muy difícil de hacer, algo que no se ve en el día a día (entrevista del 23 de noviembre de 2018). En la misma plaza, el vendedor Sebastián Cornejo declaró que era algo muy normal, que no encontraba nada extraño en esa práctica (entrevista del 27 de noviembre de 2018). En Buenos Aires, el transeúnte Ricardo Camisani dijo que no entendía nada (entrevista del 23 de noviembre de 2018).

Con la segunda pregunta, queríamos saber si nuestras acciones eran identificadas como artísticas. Por las respuestas de las personas entrevistadas, los *esquemas dimensionales* son, sí, identificados como arte. Todas las respuestas fueron afirmativas. Nadie dudó al responder “sí”. En el desarrollo de la pregunta, cuando solicitamos la ampliación, varias personas respondieron que era arte porque no era cualquier persona quien hace lo que hicimos y completaron argumentando que era arte porque no había miedo ni vergüenza por parte de la practicante. Algunas respuestas fueron muy sintéticas: dos mujeres en Bogotá, Claudia Araque y Gloria Soacha, respondieron que era teatro porque la gente que hace estas cosas es la gente que hace teatro (entrevista del 23 de noviembre de 2018).

A partir de las respuestas a estas dos preguntas, me doy cuenta de que hay cierta tranquilidad con el desarrollo de los *esquemas dimensionales*. Los esque-

mas practicados tuvieron una duración aproximada de diez minutos. Si fueran demasiado cortos, las personas podrían no ser capaces de explicarlos, pero solo les llevará diez minutos identificar que existe un comportamiento elaborado, lo que hace que en las respuestas aparezcan palabras como profesional, artista, talento, habilidad, experiencia.

Otra conclusión está relacionada con el hecho de que quien ve esta práctica la relaciona rápidamente con algo artístico, aunque a menudo, en los primeros momentos, hay un asombro que desaparece con el paso de los minutos. Después de concluir que es una expresión artística, la preocupación y la sospecha desaparecen.

Con la tercera pregunta, queríamos extraer opiniones sobre lo que se había hecho, escuchar recomendaciones sobre la práctica. La mayoría de las respuestas pedían elementos que anunciaran algo más teatral, como disfraces, objetos más coloridos, música, un escenario, lugares con un mayor flujo de personas, para que más espectadores pudieran mirar e incluso un compañero en escena (porque los *esquemas* practicados eran individuales). Dos respuestas me sorprendieron. Una fue la de un transeúnte argentino que paseaba a su perro, llamado Matías Cabré. Él respondió que no sabía sobre el tema y que, por lo tanto, no podía responder, pero que, si se le preguntaba sobre fútbol, tendría todas las respuestas (entrevista del 27 de noviembre de 2018). Otra respuesta fue dada por la vendedora bogotana Consuelo Campos, quien enfáticamente dijo que no necesitaba nada más, que era perfecto como era porque sorprendía a la gente (entrevista del 23 de noviembre de 2018).

Además de la respuesta motivadora de doña Consuelo y la sinceridad de Matías Cabré, estaba claro que otras personas querían que el acto tuviera una lógica más espectacular y discursiva. Después de dar por sentado que la práctica era artística, lo que la gente esperaba era el arte que venden los medios de comunicación, es decir, el que está lleno de artefactos, objetos, colores y, además, con una historia que contar, que ojalá sea cómica. Me doy cuenta de que esta pregunta no permite ver la contribución que los transeúntes o los habitantes de las calles pueden aportar a la práctica de los *esquemas*, ya que los ubica en un espacio racional, a través del cual lo que aparece es el discurso impuesto por la alienante

“industria cultural y artística”. Esto empobrece la relación que es mucho más rica en la interacción durante la ejecución de los *esquemas dimensionales*.

Con la última pregunta, buscamos un conocimiento más sensible, más alejado de la racionalidad y más cercano a la emotividad. Las respuestas no fueron muy variadas. La mayoría de las personas confesó (tres, antes de responder, preguntaron si podían “decir la verdad”) que al principio pensaban que los practicantes estaban locos o borrachos, y por lo tanto se preocuparon o tuvieron miedo. Solo después de unos minutos se calmaron cuando se dieron cuenta de que la primera impresión no correspondía con la realidad. Robinson Ospina, un vendedor de Bogotá, explicó por qué sus colegas tenían miedo y dijo que la gente de la zona (San Victorino) no entendía que era un acto artístico porque lo que están acostumbrados a observar en las calles, de otra manera, son peleas o robos. Y como nunca tuvieron la oportunidad de ver un espectáculo, no sabían cómo era (entrevista del 23 de noviembre de 2018).

Robinson también dio una respuesta a esta pregunta que confirma el poder que tiene la voz en el espacio público. Dijo que sintió un gran impacto cuando escuchó la voz del practicante: “el texto me impactó mucho, el texto, el texto, el texto llamó la atención de otras personas, hasta de los policías” (entrevista del 23 de noviembre de 2018).

Las respuestas a esta pregunta confirman lo analizado con la primera y segunda pregunta. La primera percepción que tienen las personas es que algo no está bien con quienes ejecutan el *esquema dimensional*. Justifican que no es posible que alguien, consciente, haga cosas diferentes. También existe la opinión de que quien hace algo diferente a lo dictado debe ser alguien con problemas psicológicos. Pero estas impresiones pronto desaparecen cuando la persona que ejecuta el *esquema* persiste en su práctica y muestra experiencia en sus acciones. Así, las personas pueden clasificar la práctica como artística, en la que, sí, hay muchos comportamientos *extracotidianos*.

Al revisar la respuesta del vendedor Robinson Ospina, podría decir que, si se hicieran esfuerzos para invertir en la formación de audiencias para el teatro, realizados por escuelas como las de Chile, Argentina y Perú, nuestros transeúntes tendrían más placer a la hora de ver un *esquema dimensional*, como fue el caso del vendedor bogotano, que estaba muy satisfecho con la experiencia. Pero si

el acto se inserta como artístico, es posible que nuestra intención de “desautomatizar” los espacios públicos sea imposible, ya que los transeúntes ya no se identificarían con el practicante en el mismo nivel, tanto como ciudadanos, sino que se ubicarían en el lugar de espectadores, con la respectiva pasividad con la que se asume este papel. Una vez finalizada la ejecución, él o ella volvería a ser el autómatas entrenado para habitar la ciudad.

Partiendo de las respuestas anteriores, me permito concluir que la interacción con los transeúntes y el intercambio de conocimiento son mucho más ricas durante la acción. En otras palabras, que la sabiduría de las personas que interactúan con las actrices no surge a través de un diálogo completamente racional que intenta, con la frialdad de la razón, contribuir con algo a esta experiencia. Esta sabiduría es mucho más poderosa y pertinente cuando aparece esporádica y auténticamente en la ejecución de la actriz.

Cuando un transeúnte le dice algo a la estudiante mientras realiza su *esquema*, ese discurso la hace reaccionar, deconstruir, responder, en resumen, modificar su ejecución y por lo tanto valorar, tanto pedagógica como creativamente, la interlocución con los transeúntes. El valor de este intercambio no se sustenta en un ejercicio racional de preguntas y respuestas sino en un ejercicio relacional en el que acciones, interacciones, gestos, sonidos, etc. influyen en el devenir de la actriz. Es a partir de estas efímeras manifestaciones de las personas en la calle que quien practica el *esquema* tiene material para trabajar.

La contribución cognitiva de los transeúntes a la práctica de los *esquemas dimensionales* abre un nuevo camino de aprendizaje, que no se rige por un debate sobre ideas, conceptos o diálogos, sino por las sensibilidades expresadas a través de una sonrisa, una mala palabra, una frase directa sobre la ejecución o un gesto machista. Nuevamente, el concepto de Jorge Larrosa (2006) sobre la experiencia tiene un valor pedagógico inconmensurable para esta propuesta/práctica. La actriz aprende a partir de “*lo que me pasa*”, de esta relación con el exterior que *pasa* a través de su cuerpo, a través de su ser y deja algo que, inevitablemente, cambiará su forma de caminar, le dará otra percepción sobre lo que hace, le dará nuevos conocimientos.

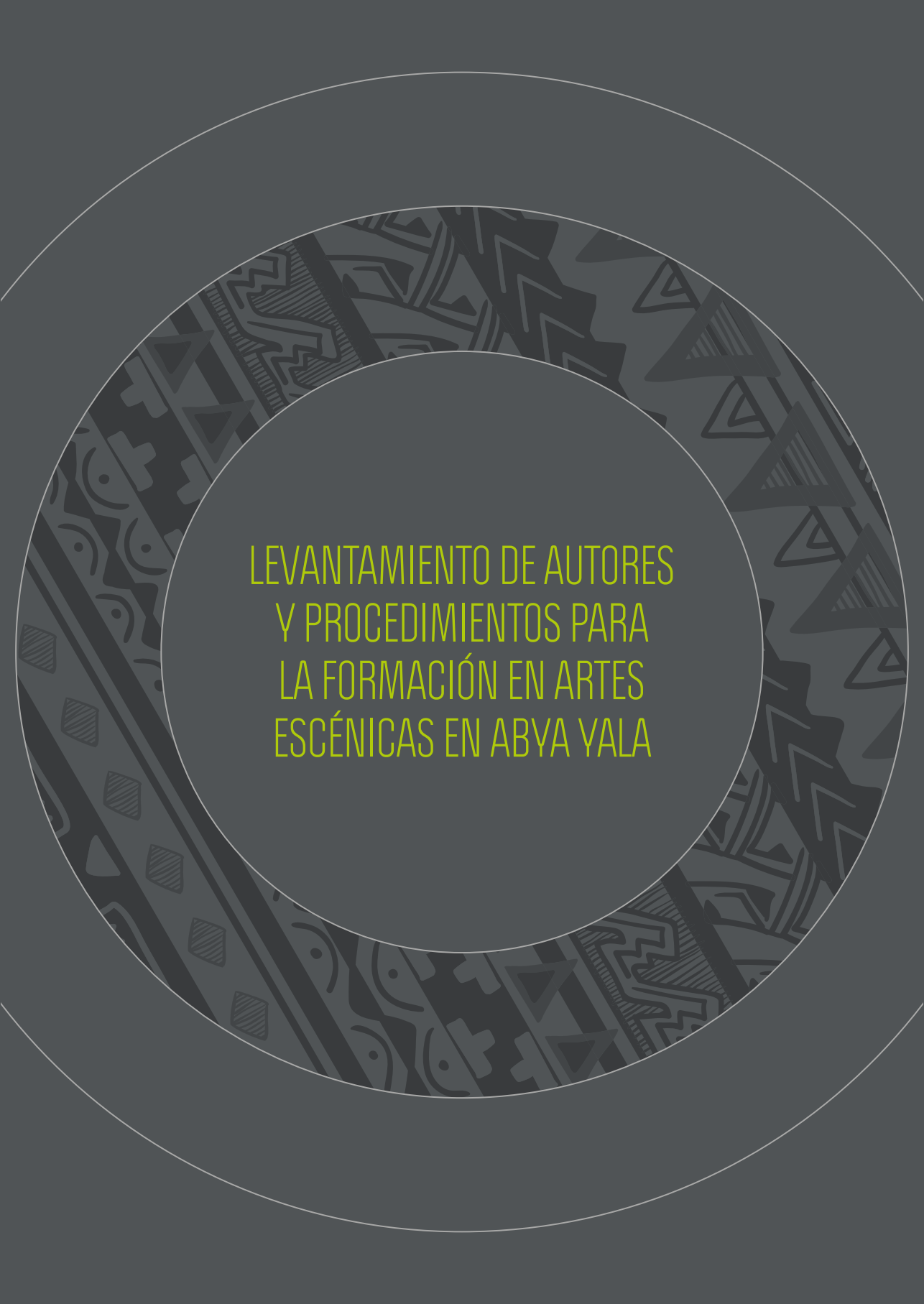
Ese otro conocimiento es otro cuando proviene de un canal diferente que no comienza con lo racional. Obtener el conocimiento a partir de otras sensibilida-

des del cuerpo es todo un descubrimiento, ya que la estructura moderno-eurocéntrica privilegió/privilegia los ojos y las palabras en el ejercicio cognitivo. Todo lo que pasa a través de los otros sentidos ha sido extirpado del entendimiento humano. Por esta razón, volver a aprender para abrir todas las percepciones en las que se basa nuestra humanidad es un trabajo duro pero poderoso, que ayuda a obtener conocimientos de otras fuentes, como las transeúntes que habitan nuestras calles.

En las páginas anteriores, logramos traer algunas de estas palabras auténticas que nos proporcionaron muchas reflexiones y nuevas apuestas. En todas las ciudades, escuchamos frases como “esta está loca, borracha o fumada”. Pero las relaciones con aquellos que hablaron tales cosas cambiaron poco después, tan pronto como los transeúntes pudieron ver un “profesionalismo” en la práctica. Pero esta transformación se produjo como resultado de la insistencia de la actriz en comunicarse con quienes hablaron de que ella tenía un problema mental. En otras palabras, los cambios que ocurrieron en la práctica de los *esquemas* fueron producto de la relación, de la persistencia y construcción de esta.

En São Paulo, frases religiosas como “sangre de Cristo” sirvieron de estímulo para la actriz. En Guadalajara, la admiración por el virtuosismo de las actrices se percibía en frases simples como “qué voz tan hermosa”. En Quito, los diálogos que una de las actrices logró establecer con un grupo de jóvenes fueron tan fuertes que, en cierto momento, tanto ella como los jóvenes comenzaron a gritar juntos “¡Abajo los bancos!”. La Plaza de San Victorino, en Bogotá, fue una lección completa de bromas. La diversión generada por los vendedores, a partir de nuestras ejecuciones, fue un espectáculo de comedia. Lima, en contra de mi deseo de valorar más las interacciones durante la acción, impuso una necesidad de reflexión, al final de la ejecución de dos de las actrices, cuando hicimos una rica evaluación de su talento y la necesidad de más manifestaciones como estas en espacios públicos, todo esto mientras bebíamos *chicha morada*. Los susurros de las transeúntes de La Paz llevaban impresiones que, aunque no podíamos escucharlas adecuadamente, daban motivos para transformar la práctica, porque los gestos de empatía, sorpresa, admiración o disgusto sí eran perceptibles. En Santiago de Chile, las expresiones fueron muchas y muy diversas. Tuvimos desde aplausos y personas defendiendo nuestra práctica ante la policía, pasan-

do por malas palabras, hasta frases machistas. En Tandil, escuchar a los transeúntes continuar con el juego del teléfono fue más que un regalo de esta ciudad fría y silenciosa. Buenos Aires será difícil de ser olvidada por la aterradora violencia machista que sufrimos, pero las palabras de acogimiento y protección que recibimos alivian nuestra herida. Y finalmente, los múltiples discursos de desaprobación que recibí en Montevideo me permiten demostrar que la voz de los vendedores, habitantes y transeúntes son más que una contribución a esta investigación, son una presencia que habla más allá de las palabras.



LEVANTAMIENTO DE AUTORES
Y PROCEDIMIENTOS PARA
LA FORMACIÓN EN ARTES
ESCÉNICAS EN ABYA YALA

DURANTE EL TRABAJO DE CAMPO REALIZADO ENTRE 2017 Y 2018, busqué cursos de formación en Artes Escénicas en las diferentes ciudades visitadas, con el propósito de hacer un levantamiento de autores y procedimientos utilizados en la formación de actores y actrices en Abya Yala y una visión general de la formación universitaria en esa área. De las ciudades donde he estado, solo en La Paz, Bolivia, no hay cursos de pregrado en Artes Escénicas, pero me informaron que el gobierno local estaba en proceso de abrir estos cursos. Obtuve del Ministerio de Educación del país información sobre la formulación y los planes de estos cursos. En el resto de las ciudades logré entrevistar a profesores, coordinadores o directores de diferentes cursos de pregrado en Artes Escénicas. En todas ellas, realicé entrevistas guiadas por siete preguntas abiertas con el fin de obtener información general sobre las características principales de los procesos de formación, la estructura de los cursos y la relación que estos tienen con el conocimiento producido por las artistas y académicas en las Artes Escénicas o áreas similares que nutren los procesos teatrales en Abya Yala.

En el presente enlace, me propongo analizar las respuestas dadas por las personas entrevistadas, tratando de buscar tanto aspectos en común como réplicas contradictorias. Al final, ofrezco a la lectora una visión general de los procesos de formación universitaria en el continente y sus particularidades.

En el cuadro 1, presento las ciudades, las instituciones que visité, las personas que fueron entrevistadas y sus respectivos cargos dentro de las instituciones.

El cuestionario se aplicó a cada una de las personas mencionadas anteriormente. Solo en el caso de las entrevistas realizadas en Santiago de Chile, las preguntas se hicieron al mismo tiempo a las dos personas entrevistadas: el director y el subdirector del curso. A continuación, presento el guion que seguí en cada uno de los diez lugares. Le pedí a cada persona entrevistada que se presentara, diciendo su nombre y cargo que tenía en la institución. Luego hice las siguientes preguntas:

1. Por favor, ¿podría describir cómo es el proceso de formación en artes escénicas de esta institución?
2. ¿Cuáles son las principales referencias (teóricas) presentes en la formación en artes escénicas en este curso?

Cuadro 1 - Caracterización de los entrevistados por localidad, institución y cargos.

Ciudad y país	Fecha de la entrevista	Institución	Entrevistada(o)	Cargo
São Paulo, Brasil	9 de febrero de 2017	Universidad de São Paulo (USP). Escuela de Comunicaciones y Artes (ECA)	Eduardo Tessari Coutinho	Profesor Doctor del curso de pregrado y de posgrado de Artes Escénicas
Quito, Ecuador	20 de junio de 2017	Universidad Central del Ecuador. Facultad de Artes	Santiago Rodríguez Mera	Director y profesor del curso de Teatro
Lima, Perú	13 de abril de 2018	Pontificia Universidad Católica del Perú. Facultad de Artes Escénicas	Rodrigo Benza Guerra	Coordinador y profesor de la especialidad de Creación y Producción Escénica
Guadalajara, México	22 de abril de 2018	Universidad de Guadalajara. Departamento de Artes Escénicas	Carlos Manuel Vasquez Lomelí	Jefe y profesor doctor del departamento de Artes Escénicas
La Paz, Bolivia	16 de mayo de 2018	Ministerio de Educación del Estado Plurinacional de Bolivia	Verónica Armaza	Coordinadora de Formación Artística
Santiago, Chile	30 de mayo de 2018	Pontificia Universidad Católica de Chile. Escuela de Teatro	Alexei Vergara	Director
			Mario Costa	Subdirector académico
Tandil, Argentina	10 de junio de 2018	Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Facultad de Artes	Martín Rosso	Profesor titular del Departamento de Teatro
Buenos Aires, Argentina	16 de junio de 2018	Universidad Nacional de las Artes de Argentina (UNA)	Veronica Corizzo	Docente del curso de Artes Dramáticas
Montevideo, Uruguay	26 de junio de 2018	Escuela de Teatro Margarita Xirgú	Fernando Rodríguez Compare	Coordinador del curso de Artes Escénicas
Bogotá, Colombia	14 de agosto de 2018	Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Facultad de Artes (ASAB)	Luisa Fernanda Vargas	Profesora e coordinadora del área de interpretación teatral

Fuente: Elaborado por la autora

3. En su opinión, ¿por qué estos son los principales autores trabajados en la formación escénica?
4. ¿Considera que esta formación es adecuada? ¿Por qué?
5. ¿Qué tipo de participación tienen las referencias producidas en América Latina sobre teatro o áreas relacionadas sobre la formación teatral en su curso?
6. En su opinión, ¿por qué el curso tiene esa relación con las referencias latinoamericanas?
7. En su opinión, ¿qué implicaciones puede haber, en la formación en Artes Escénicas, de la selección y uso de estas referencias, como ocurre en este curso?

A continuación, presento el análisis del conjunto de respuestas.

Sobre los procesos de formación en Artes Escénicas

Como se mencionó anteriormente, comenzamos las entrevistas con la siguiente pregunta: *Por favor, ¿podría describir cómo es el proceso de formación en artes escénicas de esta institución?* Para una mejor exposición del contenido, presento en el cuadro 2 las informaciones generales que ofreció cada uno de los entrevistados. Es necesario recordar a la lectora que, en el caso de la entrevista realizada en La Paz, esta no puede analizarse dentro de este conjunto, ya que los planes de estudio aún no han alcanzado la especialidad de los cursos. En este caso, el análisis solo se podrá hacer cuando el Ministerio de Educación de Bolivia termine de formular las pautas nacionales y cada universidad las aplique en los cursos ofrecidos al público. Veamos los resultados preliminares.

Inicialmente, se puede ver en la tabla anterior que los cursos duran entre cuatro y cinco años. En cuatro de las nueve instituciones, los cursos duran cinco años. Esta duración corresponde al patrón temporal de los cursos de pregrado que predomina en prácticamente todas las áreas del conocimiento.

Es de destacar que todos los cursos se caracterizan por presentar una división en dos momentos durante el proceso de formación. El primero corresponde a una formación más técnica, en su mayoría enfocada en la interpretación y

Cuadro 2 - Síntesis de las respuestas de la pregunta 1.

Institución	Información general del curso	Titulación	Posibilidades optativas	Reformas curriculares	Duración de los cursos
USP-ECA	El primer semestre ofrece asignaturas con conocimientos básicos, designados por la institución. En los siete semestres restantes, se aplica la metodología por proyectos. Cada alumno elige el suyo.	Profesional en Dirección, Interpretación, Teoría del Teatro o Escenografía.	A partir del segundo semestre, el estudiante elige un proyecto formulado por dos profesores y asignaturas optativas.	Plan de estudios reformado en 2016.	4 años
Universidad de Guadalajara	En los primeros dos años, se estudia el método de Stanislavski. En el tercer año, se estudian vanguardias (Bertolt Brecht, de Tadeusz Kantor a Romeo Castellucci). En el cuarto año, comienzan los procesos de puesta en escena libres.	Profesional en Artes Escénicas para la Expresión Teatral.	A partir del segundo año, el estudiante elige asignaturas para enfatizar su formación en Interpretación, Puesta en Escena o Producción.	Plan de estudios reformado en 2006.	4 años
Universidad Central de Quito	En los primeros dos años, se estudia principalmente el método de construcción de personajes de acuerdo con Stanislavski, además de otras tendencias derivadas, como las propuestas de Lee Strasberg. En el tercer y cuarto año, se estudian otras tendencias de la interpretación.	Profesional en Interpretación.	Asignaturas optativas que no forman parte del cuerpo principal del curso.	Plan de estudios reformado a ser implementado a partir de 2018.1	4 años
Universidad Católica de Chile	En el primer y segundo año, se enfatizan los procedimientos técnicos, llamados cursos mínimos. En el tercer y cuarto año, el alumno elige asignaturas de una oferta dividida en cuatro módulos.	Profesional y Licenciatura en Actuación (con especialización en Dirección, Dramaturgia o Estudios Teatrales).	A partir del tercer año, todas las asignaturas son optativas.	Plan de estudios reformado e implementado en 2015.	4 años
Universidad de la Provincia de Buenos Aires (Tandil)	En la licenciatura, hasta el tercer año, la formación está dirigida a la interpretación teatral. En el cuarto y quinto año, se ofrecen otras informaciones relacionadas con la dirección y la escenografía, además de la profundización en las informaciones sobre interpretación.	Profesional y licenciatura (hasta el quinto año). Técnico en Interpretación (solo con los primeros tres años).	No aparece nada optativo.	Última reforma fue realizada en 1996.	5 años

Institución	Información general del curso	Titulación	Posibilidades optativas	Reformas curriculares	Duración de los cursos
Universidad Católica del Perú	Hasta el cuarto año, se ofrecen diversas disciplinas y vanguardias. En el quinto año, el énfasis es en teoría y puesta en escena.	Profesional o Licenciatura en Teatro. Licenciatura en Producción y Creación Escénica.	Asignaturas optativas que no forman parte del cuerpo principal del curso.	Plan de estudios reformado en 2016.1	5 años
Universidad de las Artes (Buenos Aires)	Los primeros dos años son de formación técnica y teórica. El tercero y cuarto son de formación técnica, teórica y de puesta en escena opcional. El quinto año está dedicado a la puesta en escena y a un trabajo escrito.	Profesional en Interpretación, Dirección o Iluminación.	A partir del tercer año, más de la mitad de las asignaturas son optativas.	Plan de estudios reformado en 2014.1	5 años
Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgú (Montevideo)	Los dos primeros años son de formación técnica y teórica y una oferta de asignaturas optativas. El tercer y cuarto año son iguales a los primeros, pero con una mayor oferta de asignaturas optativas y prácticas de puesta en escena.	Profesional en Interpretación o Diseño (iluminación, vestuario y escenografía). Técnico en dramaturgia.	Desde el primer año, los estudiantes deben elegir asignaturas optativas.	Versión corregida en 2018 del plan de estudios de 2013.	4 años 2 años (técnico)
Universidad Distrital (Bogotá)	Formación técnica y teórica hasta el cuarto año. Después de eso, mayor énfasis en los procesos de puesta en escena. En el quinto año, enfoque total en estos procesos.	Profesional en Interpretación o Dirección.	Asignaturas optativas que no forman parte del cuerpo principal del curso.	Plan de estudios modificado en 2014 y reformado en 2017.	5 años

Fuente: Elaborado por la autora.

el método de acciones físicas de Konstantin Stanislavski, y también en teoría e historia. Una segunda parte está dedicada a los procesos de puesta en escena y formación en dirección, producción, teoría del teatro, dramaturgia, iluminación, escenografía o vestuario. Estos procesos tienen diferentes duraciones en cada uno de los cursos.

La mayoría de los cursos ofrece un bachillerato y solo tres tienen una licenciatura. Entre los enfoques de formación, todos los cursos ofrecen interpretación; seis proporcionan formación, especialidad o diploma en dirección; cuatro tienen especialización en iluminación, escenografía y producción, de los cuales, de este conjunto, uno otorga diploma en diseño, que engloba escenografía, iluminación y vestuario, y otro en producción que, además de incluir los elementos anteriores, proporciona formación en producción y gestión para las artes escénicas. Dos cursos ofrecen diploma en teoría teatral; y dos, especialización en dramaturgia.

Con respecto a las materias opcionales, solo uno de los nueve cursos no ofrece opciones para que las estudiantes elijan; tres ofrecen asignaturas opcionales que no forman parte del tronco principal del curso; cinco ofrecen materias que las estudiantes deben elegir durante su formación y que son parte del núcleo común del curso.

Entre las reformas curriculares, hay una gran diversidad de fechas: de los nueve cursos, dos se sometieron a reformas antes de 2006; uno en 2014; uno en 2015; dos, en 2016; uno en 2017; y dos, en 2018.

Me interesa enfatizar, a partir de la información presentada anteriormente, tres aspectos con respecto a las asignaturas optativas, las prácticas en puesta en escena y la estructura disciplinaria.

Con respecto a las asignaturas optativas, observo que la mayoría de los cursos ofrecen a las estudiantes la posibilidad de decidir qué contenidos quieren estudiar. De los nueve cursos, cinco tienen una grilla de opciones para que las estudiantes hagan sus elecciones de acuerdo con sus intereses. Esto demuestra que existe un interés en darle al estudiante cierta autonomía, para que pueda personalizar su proceso de formación. Esta es una respuesta a una tensión que existe entre la pretensión universalista de los cursos, que se esfuerzan por ofrecer una amplia gama de conocimientos y un interés en poner en manos de la

estudiante la decisión de elegir a qué tipo de conocimiento quiere tener acceso. Esto requiere, por parte de cada curso, una gran cantidad de trabajo en la elaboración de planes y programas de estudios. Hubo que recorrer un camino para pasar de una estructura unívoca, en la que el grupo de estudiantes no tenía posibilidad de elegir lo que quería aprender, a una estructura polivalente, que tiene una mayor oferta, en términos de contenidos, en la que el estudiante tiene más posibilidades de decidir en qué área desea profundizar. En muchos casos, la complejidad de los planes de estudio es alta, como resultado de lo que se dijo anteriormente. Se puede ver que los cursos que no tienen una estructura que permite una mayor autonomía a los estudiantes son programas que no han experimentado una reforma curricular en los últimos diez años, o son cursos muy jóvenes, o son cursos que, como en el caso de Bogotá, eligen centrarse en un teatro dramático, que tiene poco diálogo con las manifestaciones nuevas o contemporáneas de las artes escénicas.

El segundo aspecto que me interesa para profundizar el análisis es sobre las prácticas de puesta en escena que tienen todos los cursos. No hay duda de que la puesta en escena es de gran importancia en los procesos de formación en Artes Escénicas. Sin embargo, en la mayoría de los cursos, estas prácticas solo ocurren después de la mitad del curso o hasta el final. La paradoja es que, siendo esta práctica tan relevante en la formación, no se ofrece desde el comienzo de los cursos. La separación entre práctica y teoría es evidente en este tipo de decisiones. Se observa que, al interior de los cursos, todavía se cree que la práctica, en su totalidad, no puede venir antes de la acumulación de ciertos conocimientos. La necesidad de acumular conocimiento para que solo entonces venga la parte práctica corresponde a las jerarquías que el modelo modernista y científicista imprime en nuestras universidades, según lo analizado por Boaventura de Sousa Santos (2013: 387) en el siguiente párrafo:

La marca ideológica del desinterés y de la autonomía de la búsqueda de la verdad hizo que el prestigio se centrara en la investigación pura, fundamental o básica e incluyera en esta a las humanidades y las ciencias sociales. De ahí la dicotomía entre teoría y práctica y la prioridad absoluta de la primera.

El Departamento de Artes Escénicas de la USP-ECA es una excepción a la regla anterior. Allí hay un interés de que las estudiantes experimenten el “hecho

teatral” y para eso es necesario que los procesos de puesta en escena lleguen al comienzo de la experiencia pedagógica. Según las palabras del profesor Eduardo Coutinho¹² (entrevista del 9 de febrero de 2017), esto se debe a que:

[...] queremos un actor que tenga una visión amplia del hecho teatral, así que independientemente de lo que va a hacer, de la habilidad que va a formar, hizo actividades del otro. [...] Independientemente de querer ser profesor, o ser director, o ser actor, o ser teórico. Todos experimentan las diversas facetas del teatro. Para que cuando elija, haya experimentado estas diversas facetas.

Este ejemplo nos muestra que es posible combatir el descrédito que existe en relación a la práctica. La falta de prioridad por el hacer es un comportamiento heredado de la formación científicista de nuestras universidades, que distancia los procesos de formación de la propia práctica de la profesión, aunque esta misma práctica sea esencial, como en nuestro caso del oficio teatral. Pedagógicamente, la experiencia está restringida cuando el conocimiento está fragmentado y no se experimenta en su integridad y complejidad. Por lo tanto, los procesos de puesta en escena son aquellos que brindan a los estudiantes una visión general de la práctica teatral y, por este motivo, tenerlos desde el comienzo del proceso de formación puede acrecentar la experiencia pedagógica.

Por último, y vinculado al análisis anterior, me parece importante subrayar la estructura disciplinaria de la mayoría de los cursos, en las que se observa una división entre el cuerpo y la voz, entre la teoría y la práctica, entre lo universal y lo local. En los programas de los cursos, el cuerpo y la voz se estudian por separado. Así, aparecen disciplinas llamadas *Entrenamiento corporal y vocal*, *Técnica vocal*, *Cuerpo expresivo*, *Voz hablada* o *Expresión verbal*. Esto nos hace reflexionar sobre una división del ser, que no se entiende como una persona en su totalidad, que tanto hace movimientos como produce sonidos, que son vistos como dos procesos diferentes, que se distancian del comportamiento orgánico, humano, natural, en el que no es posible el sonido sin movimiento y que el movimiento sin sonido se empobrece. A fin de cuentas, la estudiante es quien tiene la responsabilidad de integrar el ser, es decir, unir la voz y el cuerpo, la razón y el sentimiento, en caso de que logre advertir la inhumana división.

12 Todas las informaciones verbales se encuentran disponibles en el enlace Apéndice de esta tesis.

Esta forma de educación fragmentaria y dicotómica ignora los procesos que permiten una integración completa del cuerpo, del ser, apenas dando continuidad a una filosofía cartesiana que mira a la persona como una máquina, llena de partes que pueden estudiarse por separado, como si fueran piezas de un solo aparato que representa a toda la especie humana.

Investigaciones recientes proponen otras formas de visitar el ser. Desde diferentes metodologías que no colocan divisiones al interior de la persona, sino que son capaces de entender la experiencia humana como una complejidad completa que se puede comprender desde esta perspectiva. Los estudios de la profesora Ciane Fernandes (2015: 10) presentan la *somática* como un campo epistemológico que pretende abandonar las divisiones y fracturas impuestas:

La somática viene precisamente a resolver la fragmentación entre diferentes formas y áreas del conocimiento, entre práctica y teoría, educación y contexto, estética y curación, técnica, creación y performance, experiencia y reflexión, etc., permitiendo un campo conectivo entre micro y macropolíticas a diferentes niveles.

Con divisiones que fracturan la formación, en los casos analizados existe un espacio exclusivo para el estudio teórico que no se mezcla con los procesos prácticos. En la mayoría de los cursos, estos estudios teóricos no tienen nada que ver o no están relacionados con las actividades prácticas, creativas o de puesta en escena que los estudiantes realizan muchas veces en el mismo semestre. La práctica no tiene que ver con la teoría y viceversa. Los contenidos teóricos se estudian desde una perspectiva racional y moderna que separa el cuerpo de la mente y el pensamiento de la acción, del contexto de la práctica.

Esta división entre teoría y práctica evidencia una geopolítica del conocimiento, en la que las teorías y “la Historia” estudiadas corresponden a una concepción de la universalidad eurocéntrica y hegemónica. En la mayoría de los cursos, se estudian dos tipos de historias: primero la universal u occidental (los griegos, el renacimiento, el clásico) y luego la local (teatro peruano, teatro argentino, seminario de artes escénicas colombianas). Esto refuerza un tipo de conocimiento colonial, que estudia las historias locales bajo los parámetros de la modernidad y la colonialidad. Por esta razón, se puede ver en los planes de estudio que las historias de cada país se estudian después de las historias oc-

cidentales, después de, como lo llama Arturo Escobar (2003: 61), el “mito de la modernidad”, que entiende “[...] imputación de superioridad de la civilización europea articulada con el supuesto de que el desarrollo europeo debe ser unilateralmente seguido por toda otra cultura”.

Una vez más, el curso de la USP-ECA parece apartarse de las conclusiones hechas en los párrafos anteriores. Debido al interés en hacer que el estudiante experimente el *hecho teatral* completo, este curso, además de comenzar temprano los procesos de puesta en escena, no presenta una división entre el estudio del cuerpo y la voz, o entre la teoría y la práctica. Dado que el aprendizaje se basa en la experiencia del montaje teatral, todos los demás conocimientos están relacionados con el tema, la técnica o la vanguardia que se presentará. Incluso se ha propuesto una relación pedagógica (de lo que se puede aprender/enseñar) y social (responsabilidad política hacia sus contextos) en esa misma experiencia creativa. El profesor Coutinho (entrevista del 9 de febrero de 2017) explica este tipo de organización:

Como nosotros, los profesores, somos contratados por ser los mejores en un concurso en particular (sic), usted tiene muchas ideas dentro del departamento, muchas formas diferentes de ver el teatro. Lo que algunos piensan que eso es la universidad (sic). La universidad tiene que ser así. No tenemos que llevar al estudiante a un solo proyecto, de principio a fin. Ese sería un curso técnico. Tú eliges si vas a hacer clown, Stanislavski... Esto es para explorar. Es para tener estudiantes con cierto bagaje. Cada semestre, las clases organizan un montaje diferente, unas veces más dramático, otras veces más épico, otras más cómico. En el siguiente semestre, todo comienza de nuevo. [...] Allí queremos desarrollar el ojo crítico de nuestros estudiantes. Qué es lo que eligen ellos.

[...] en el primer semestre, habría un núcleo de tres o cuatro profesores, dependiendo del proyecto, que darán clases. Pero no tenemos esta división por áreas, de voz, de cuerpo, de interpretación. [...] En el segundo semestre, hay más estructura por proyecto. [...] Hay disciplinas que son complementarias al proyecto. Por ejemplo, si el proyecto necesita una técnica de mímica, daré un taller grupal sobre mímica. Pero no voy a participar en el montaje, solo les doy este instrumento.

Todos experimentan las diversas facetas del teatro. [...] Incluyendo el área pedagógica. [...] Lo pedagógico entendido como la relación humana. Desde el contexto social, lo pedagógico no es solo cómo o qué enseñar. Definimos

que el actor que hace esta universidad debería ser consciente del proceso, que también es un aspecto pedagógico. Pero no solo eso, una conciencia que desarrolla como artista. Es un proceso de búsqueda de uno mismo. Definimos que era un actor pedagogo e investigador. Tendrían los principios de la pedagogía y los principios de la investigación. Se alienta a los estudiantes a reflexionar sobre el proceso que están experimentando en ese momento.

En el resto de los cursos, las personas entrevistadas refuerzan esta división entre disciplinas que separan la teoría de la práctica, el cuerpo de la mente y lo universal de lo local. Esto también fue evidente en los materiales adicionales que se me entregaron, como planes de estudio y documentos que estructuran los cursos. El discurso de la profesora Verónica Corizzo (entrevista del 16 de junio de 2018), de la UNA de Buenos Aires, representa lo general de las respuestas dadas y que van en esa misma dirección:

Está dividido en dos partes, la primera que se llama de materias troncales, que son las materias que son de la formación específica de interpretación, que son actuación, entrenamiento vocal del actor, entrenamiento corporal y rítmica, que las solemos llamar materias prácticas, y después están las teóricas, que son todas aquellas que acompañan y que le dan un marco teórico a la carrera y dentro de las que se encuentra todas las historias que ahora se ha llamado “panoramas”, “panorama universal, nacional”, filosofías, semióticas, semiótica del teatro, historia de la cultura.

De las entrevistas y materiales adicionales, puedo concluir que los cursos de Artes Escénicas visitados tienen, en su mayor parte, una estructura que corresponde a la concepción de la universidad moderna, eurocéntrica, cientificista, dicotómica y fragmentaria y que impone conocimientos del tipo universal y global, como explica Boaventura de Sousa Santos (2002: 248) cuando habla de la lógica de la “escala dominante”:

En la modernidad occidental, la escala dominante aparece en dos formas principales: lo universal y lo global. El universalismo es la escala de las entidades o realidades que están vigentes independientemente de contextos específicos. [...] [La globalización] Se trata de la escala que privilegia a entidades o realidades que extienden su alcance a todo el mundo y que, al hacerlo, adquieren la prerrogativa de designar entidades o realidades rivales como locales. [...] Las entidades o realidades definidas como particulares o locales están atrapadas

en escalas que les impiden ser alternativas creíbles a lo que existe de manera universal o global.

Incluso si en los programas de varios cursos existe la intención de que el proceso de formación sea más autónomo, dando a los estudiantes la posibilidad de elegir los contenidos, estos están en línea con un tipo de conocimiento y además están encuadrados en categorías que no permiten una formación holística, pero refuerzan una división del conocimiento y la práctica teatral.

En vista de lo anterior, puedo decir que los cursos de Artes Escénicas no son la excepción dentro de una universidad que “impone sus valores locales como única verdad para todo el orbe, de allí la lógica del poder imperial y colonial” (Palermo, 2014: 80). Por esa misma razón, los cursos de Artes Escénicas pierden las características de su propio hacer teatral por el esfuerzo de responder a las lógicas de la institucionalidad universitaria.

Sobre las referencias teóricas en la formación en Artes Escénicas

La segunda pregunta que se hizo a las personas entrevistadas pretendía conocer las referencias que orbitan los procesos de formación. La pregunta fue la siguiente: *¿Cuáles son las principales referencias (teóricas) presentes en la formación en Artes Escénicas en este curso?* A continuación, presento las conclusiones que saqué en base a las respuestas que obtuve.

Todas las personas entrevistadas coincidieron en que no hay referencias generales para los cursos y que estas dependen de los maestros, de las áreas e incluso del momento histórico experimentado. Pero, en ninguno de los casos, hay referencias obligatorias para los cursos.

Sin embargo, a medida que avanzaban las entrevistas, comenzaron a surgir nombres de autores que pueden considerarse cánones para la formación teórica de esta área de conocimiento. Por ejemplo, en todas las respuestas, se mencionó el nombre de Stanislavski. Bertold Brecht y Eugenio Barba fueron mencionados en cinco entrevistas, Anne Bogart en cuatro, Grotowski en tres y Raúl Serrano, María Knebel, Cicely Berry, Peter Brook, Moshé Feldenkrais y Vsévolod

Meierhold, en dos. Varios otros autores tuvieron sus nombres indicados una vez. La mayoría de estos eran europeos o estadounidenses y hombres. En cuatro respuestas, ninguna mujer fue nombrada. Y solo en tres respuestas se habló de autores *abyayaleros*. En estas, los entrevistados señalaron los nombres de dos autoras de Abya Yala, las argentinas Patricia Estocolmo y Marta Sánchez.

Aunque sea obvio, no puedo dejar de subrayar tres aspectos del párrafo anterior. No es difícil concluir que las referencias teóricas de los programas analizados tienen una fuerte marca colonial, siendo los principales autores de origen y experiencia europea y norteamericana. También surge la tendencia machista ya que son pocas las teóricas, actrices, directoras o dramaturgas, incluso europeas o norteamericanas, que aparecen en las respuestas. La presencia de autoras mujeres no alcanza ni a una cuarta parte del total de autores mencionados. En el peor de los casos, se encuentran los autores y las autoras del continente, es decir, hay muy pocas autoras en las referencias y casi ninguna del continente. Y, por supuesto, no existe entre las respuestas ningún conocimiento ancestral o de origen no académico como las prácticas populares, por ejemplo, ni del continente ni de otras culturas del mundo.

En el párrafo anterior, mencioné tres características que están incrustadas en nuestras universidades: la imposición del mito de la modernidad, el machismo y la negación de los saberes locales y ancestrales.

Con respecto al mito de la modernidad, es pertinente la investigación que el Grupo Modernidad/Colonialidad (G-M/C)¹³ realiza sobre el tema. Este patrón de organización mundial marca nuestras existencias y, en consecuencia, la estructura de nuestras universidades. El hecho de que solo se mencionen como referencias teóricas a autores norteamericanos y europeos se debe a la creencia de que ellos son los que saben lo que es importante y lo que no. Aníbal Quijano (2010: 86) define esta relación como “subordinación colonial”:

El eurocentrismo no es exclusivamente, por lo tanto, la perspectiva cognitiva de los europeos, o apenas de los dominantes del capitalismo mundial, sino también del conjunto de los educados bajo su hegemonía. [...] Desde el siglo XVIII, especialmente con la Ilustración, en el eurocentrismo se fue afirmando la idea mitológica de que Europa preexistía a este patrón de poder, que ya era

13 Este tema es tratado en el enlace llamado *Lo de(s)colonial como potencia*.

un centro mundial de capitalismo que colonizó el resto del mundo, elaborado por su cuenta, desde el corazón de la modernidad y la racionalidad. Y en esa capacidad, Europa y los europeos fueron el momento y el nivel más avanzados en el camino lineal, unidireccional y continuo de la especie.

Esta idea, impuesta en la colonización de nuestros territorios, sustenta nuestra existencia (colonialidad del ser), nuestra estructura social (colonialidad del poder) y nuestros procesos de formación y aprendizaje (colonialidad del saber). Con respecto a esto último, y teniendo como punto de referencia el mito de la modernidad, los conocimientos en los que se basan nuestros cursos solo pueden ser los respaldados por la hegemonía capitalista mundial (Europa y América del Norte).

En relación con el machismo imperante en nuestras universidades, las feministas han denunciado la invisibilidad de las producciones realizadas por mujeres. Específicamente en el caso de la historia del arte y el reconocimiento de las artistas en esta área, Julia Antivilo (2015: 15) reflexiona lo siguiente:

Linda Nochlin con su ensayo *¿Por qué no han existido artistas mujeres?* fundó un hito pionero de la crítica e historia del arte feminista. Con esta pregunta demostró el androcentrismo con que se escribía la historia del arte, afirmando que la ausencia de la producción artística de mujeres no se debía a que ellas carecieran por naturaleza de talento artístico. A lo largo de la historia, los factores sociales e institucionales han sido los responsables de que tal talento fuese frenado, además del franco silenciamiento.

La producción intelectual en las artes escénicas tiene una marcada veta machista. Como explica Julia en la cita anterior, la poca literatura teatral hecha por mujeres no se debe al hecho de que no hay actrices, directoras, dramaturgas y teóricas en el campo, sino a que no son consideradas por las editoras y, cuando logran publicar obras, estas no son apreciadas por la comunidad académica, lo que hace que sean olvidadas e incluso borradas.

Finalmente, las respuestas a la pregunta analizada muestran que no hay ninguna referencia a saberes populares, ancestrales o locales. Esto demuestra que se subestiman otros conocimientos que no son los eurocéntricos y que también se pretende enseñar una alta cultura que se aleje de los conocimientos de las culturas populares o locales. Sousa Santos (2013: 379) analiza este fenómeno de

la supremacía de una alta cultura, que es la adecuada para que haga parte de los cursos en las universidades, cuando compara la dicotomía alta cultura - cultura popular, definiéndola de la siguiente manera:

La alta cultura es una cultura-sujeto, mientras que la cultura popular es una cultura-objeto, objeto de las ciencias emergentes, la etnología, el folklore y la antropología cultural que se convirtieron rápidamente en ciencias universitarias.

La centralidad de la universidad proviene de ser el centro de la cultura-sujeto.

Los cursos de Artes Escénicas se consolidan y estructuran en base a los principios de una universidad nacida de las mismas entrañas que el colonialismo, el capitalismo y los machismos neoliberales. Cada entrevista demostró, a niveles sutiles, la fuerza del mito de la modernidad, el androcentrismo y la negación, la subestimación y la ignorancia de otro tipo de conocimientos que no son los del sistema-mundo colonial.

Sobre los principales autores presentes en la formación escénica

Para tener una visión más subjetiva de las principales referencias de los cursos, hice la tercera pregunta: *En su opinión, ¿por qué estos son los principales autores trabajados en la formación escénica?* Con esta pregunta, quería observar la relación que los planes de estudio tienen en la práctica, en el desarrollo de la formación y su relación con quienes ponen en funcionamiento estas estructuras.

Al analizar las preguntas, me encontré con un problema relacionado con las respuestas a la pregunta anterior, ya que todas las personas entrevistadas respondieron que los cursos no tenían referencias generales. Entonces, cuando se les preguntó qué pensaban al respecto, las respuestas fueron muy diferentes y se mantuvieron en la línea de la “diversidad referencial”.

Las respuestas dadas por la profesora Luisa Vargas, de Bogotá, y por el director del curso Santiago Rodríguez, de Quito, fueron similares. Ambos justificaron que es importante que los procesos de formación utilicen el método de acciones físicas propuesto por Stanislavski y desarrollado por otras autoras como María Osipovna Knebel.

Martín Rosso, de Tandil, y Mario Costa, de Santiago de Chile, coincidieron en que el hecho de que hubiera muchos casos de docentes que fueron a otros países con el objetivo de realizar estudios de posgrado alimentó las referencias trabajadas en los programas. En ambos casos, este grupo de docentes, en su mayor parte, tomó estos cursos en países europeos. Esto justificaría los autores utilizados por ellos y sus colegas.

Me llamó la atención el énfasis dado por Mario Costa y Alexei Vergara (entrevista del 30 de mayo de 2018) sobre la influencia de Eugenio Barba tanto en el curso como en el teatro en Chile. Afirmaron que este autor no influye en el teatro chileno, pero, al mismo tiempo, afirmaron que Barba sí influye en los procesos de formación:

Vergara: [...] Así, como te decía lo de Barba, estuvo muy vigente porque Barba vino mucho a Chile, también a Latinoamérica, pero vino mucho a Chile, en una época muy difícil en donde los chilenos no viajábamos mucho. [...] Y nuestra voluntad nunca ha sido la de seguir a uno o dos maestros, [...].

Costa: [...] Barba permeó la formación de actores, no el teatro chileno. Hubo muy pocas influencias en el teatro por causa de Barba.

Vergara: Hubo, pero pocas.

Costa: La mayor cantidad de su trabajo permeó gran parte de escuelas de teatro, en el entrenamiento. Yo no recuerdo tantas compañías, recuerdo como tres o cuatro que se dedicaron a investigar esa línea.

Las teorías de Eugenio Barba, su trabajo con el grupo Odim Theatret¹⁴, la creación del campo de la *Antropología Teatral* y las reuniones de la International School of Theatrical Anthropology (ISTA) tienen una influencia notable en la historia del teatro de Abya Yala en los años setenta y ochenta del siglo XX. Esta influencia aún genera muchas controversias. Una de ellas es el énfasis que los estudios del director italiano tuvieron en el trabajo de la actriz con respecto al entrenamiento, preparación y formación. Las teorías de Barba se encontraron con un teatro *abyayalero* que estaba enfocado completamente en la demanda social, la protesta y lo teatral como una herramienta de uso social, político y be-

14 El Odim Theatret es un grupo de teatro creado en Oslo, Noruega, en 1964, y se mudó a Holstebro (Dinamarca) en 1966, cambiando su nombre para Odin Teatret/Nordisk Teaterlaboratorium.

ligerante. Las propuestas del director europeo indujeron un cambio en las prioridades de los grupos, según lo narrado por el investigador André Carreira (s.d.):

Varios procedimientos que caracterizan el pensamiento de Barba [...] comenzaron a [...] influir en la formulación de formas de trabajo y organización colectiva. [...] Hoy en día, casi veinte años después de esta visita, podemos decir que la difusión de las ideas de Barba representó una ruptura, aunque no central, con la línea histórica del movimiento de los grupos brasileños. El contacto con los principios de la Antropología Teatral contribuyó a instalar en el ambiente de los grupos una serie de procedimientos técnicos que se caracterizan por el énfasis en el entrenamiento del actor y en las prácticas interculturales, así como en el uso de las demostraciones de trabajo y prácticas pedagógicas.

El enfoque en la preparación de actores, impulsado por Barba, incidió en los programas de formación porque coincide con las pretensiones de una universidad tecnicista que no tiene relación con la sociedad pero que pretende formar operarios de la máquina capitalista (Freitas, 1998). Esta ruptura entre la academia y la sociedad es una marca distinguible en la universidad moderna que se implanta en nuestro continente y que comprende la producción de conocimiento como “operación cerrada sobre sí misma, sin articulación con las problemáticas sociales” (Palermo, 2014: 82). En el mismo sentido, aparece la propuesta formativa de Eugenio Barba, en la que el foco del teatro es la preparación del actor. Esta preparación requiere un arduo trabajo sobre el propio comportamiento, lo que implica muchas horas de trabajo en una especie de aislamiento que mantiene al mundo fuera del proceso pedagógico. En este sentido, es interesante la investigación de Andrea Paula Justino dos Santos (2011), que analiza la influencia que algunos grupos de Abya Yala tuvieron a partir del Tercer Teatro¹⁵, impulsado por Barba. Con respecto a este alejamiento producido por el marcado enfoque en el entrenamiento, Andrea Paula concluyó que el resultado es “sacar al actor de la escena y, en consecuencia, llevarlo a una situación de aislamiento en relación con su entorno” (p. 155). El testimonio del actor Robert Mallet, colocado en la investigación de la autora brasileña, reafirma la conclusión anterior, cuando sentencia que “los muchachos permanecen ocho horas encerrados entrenando.

15 El concepto de Tercer Teatro fue desarrollado por Eugenio Barba en la década de 1970, pero podríamos decir que sus raíces se encuentran en dos eventos distintos: primero, en la propia experiencia del director con su grupo, Odin Teatret, y, segundo, en su posterior contacto con diferentes artistas de América Latina, desde 1976 (Santos, 2013, p. 42).

Creo que esto es pernicioso, el chico pierde contacto con el mundo, con el mundo real” (p. 154).

La reflexión realizada por Mario Costa y Alexei Vergara sobre la incidencia de las teorías del autor, director y dramaturgo Eugenio Barba revela cómo fueron determinantes en el teatro de Abya Yala, tanto en el funcionamiento, la organización y los objetivos de los grupos de teatro, como en los procesos de formación en Artes escénicas en el continente.

Otra respuesta a la tercera pregunta, que me parece interesante, fue dada por el profesor Rodrigo Benza. Él es el único que critica la selección de referencias utilizadas en su universidad. La reflexión hecha por Benza (entrevista del 13 de abril de 2018) es en relación al comportamiento colonial que tienen nuestros cursos:

No podemos escapar de la colonización de la educación. Nuestro teatro se forma a partir de las investigaciones de estos autores, en gran medida. [...] Nuestro teatro está formado por esas teorías, porque influyeron en nuestros maestros y, por lo tanto, en nosotros. Una cosa que estaba discutiendo en mi clase de puesta en escena, mis alumnos tienen que hacer presentaciones sobre algún director, ahí hubo una que no sabía si quería hacerla sobre Ariane Mushkine, y la animé, “vamos, hazlo, hazlo”. Luego le dije que no conocía mucho a Ariane Mushkine, aun así, veo que su práctica es muy importante, pero no me la enseñaron con el mismo nivel de importancia que otros directores de escena o teóricos, porque ella es mujer. [...] El hecho de que sean europeos no disminuye el hecho de que pueden dialogar y enriquecer el trabajo de las personas. Ahora, enseñé la asignatura de Teoría del Teatro, les digo a mis alumnos que deberíamos llamarla Teorías Occidentales del Teatro, por dos razones. Primero, porque estas son las teorías que realmente influyen en la práctica teatral en el Perú. Y la otra razón es porque son las que conozco. No puedo enseñarte lo que no conozco. [...] Así que expongo las limitaciones para que sepan que no es algo que es así y que tiene que ser así. Hay dos cosas que me propuse colocar en la asignatura de Teoría del Teatro, que fue la Creación Colectiva Latinoamericana, que normalmente no estaría en una disciplina de Teoría. Y también el Teatro del Oprimido y la Teatralidad Andina, que son aquellas experiencias que se tienen en las fiestas y bailes en los Andes peruanos.

Ciertamente, el análisis del profesor es muy pertinente para revisar quiénes son los autores utilizados en los procesos de formación del área. Debido a las pocas críticas que aparecen en las entrevistas, sobre la fuerte presencia de auto-

res europeos y norteamericanos, el discurso de Benza no solo se presenta como una alternativa posible para la transformación de las referencias utilizadas en los cursos, sino que también es un comportamiento valiente, aunque desafortunadamente aislado. Este cambio de enfoque propuesto por el profesor Benza es parte de una iniciativa particular que no rompe directamente un sistema académico viciado por la colonialidad y el modernismo. Sin embargo, es la acumulación de muchos gestos localizados como este lo que puede lograr una transformación, en este caso curricular y, por lo tanto, universitaria.

Consideraciones sobre la calidad de la formación académica en Artes Escénicas

Con la cuarta pregunta *¿Considera esta formación adecuada? ¿Por qué?*, las respuestas permiten ver el contexto en el que se encuentra cada una de las personas entrevistadas y la relación que cada una tiene con el programa. Entendiendo esto, no se puede hacer un análisis general porque esta pregunta en particular conlleva una fuerte subjetividad. Sin embargo, por medio de las respuestas dadas puedo observar ciertos aspectos de los cursos que amplían la visión sobre ellos.

Quiero comenzar con las respuestas que fueron positivas, es decir, aquellas que incluyeron un “sí” de inmediato. En ese sentido, fueron cuatro: Eduardo Coutinho, Mario Costa y Alexei Vergara, Martín Rosso y Fernando Rodríguez.

El profesor Eduardo Coutinho (entrevista del 9 de febrero de 2017) considera que el proceso de formación ofrecido en USP-ECA es apropiado, debido al campo de acción en el que ingresan las personas que terminaron el curso. Para él, es importante darse cuenta de que las personas que han pasado por este curso pueden actuar en las Artes Escénicas:

Vemos en los estudiantes egresados una parte que va a las universidades para hacer una maestría, otra que va (sic) a la licenciatura, que está como profesor, promotor cultural, otros que se ganan la vida como actores, en teatro, en televisión.

Pero parece que lo más importante en el testimonio de Coutinho es la mirada crítica que se desarrolla en el programa: “Creo que es apropiado por lo que veo

en los graduados, tienen una mirada crítica de la sociedad”. Y esto se puede ver en dos de las cinco disciplinas que ofrece este curso, llamadas *Acción Cultural en Teatro y Actividades -científico- aculturales*. En sus menús, existe el propósito de alentar un ojo crítico en las estudiantes:

- Este curso tiene como objetivo proporcionar al alumno un aprendizaje teórico de las diversas formas de actuación cultural en teatro, llevándolo al conocimiento de diferentes actividades de formación y sus métodos específicos de aproximación al arte teatral. Estimulando y permitiendo al alumno reflexionar sobre las posibilidades estético-pedagógicas del teatro en sus diferentes manifestaciones.

- Acompañar, orientar y compartir experiencias sobre el proceso de cada alumno en sus elecciones de participación en actividades de carácter formativo, que permitan la ampliación de su universo cultural. (USP, 2018).

Al leer los programas de estas asignaturas y las declaraciones del profesor Coutinho, es posible suponer que este curso tiene una perspectiva centrada en la posición del egresado en relación con la sociedad. En otras palabras, la distancia entre la academia y la comunidad, criticada hace unas páginas, parece ser menor en este curso. En ambas disciplinas se puede observar que existe la intención de sacar al estudiante de la universidad y estimular el contacto con su sociedad, con el objetivo de expandir la acción teatral más allá del ámbito puramente académico.

En el caso de Alexei Vergara y Mario Costa la respuesta es afirmativa, y justifican el gran trabajo que ellos, junto con otros maestros, hicieron para actualizar el curso. Durante trece años han revisado, actualizado y modificado el programa del curso actual. También se encuentran entre los autores del plan de estudios que actualmente está vigente para ese curso. En sus respuestas no critican el trabajo que han realizado; por el contrario, valoran explícitamente los resultados obtenidos.

La respuesta de Fernando Rodríguez es similar a la dada por los directores de Santiago de Chile. Esto se debe a que, tanto en Montevideo como en la capital chilena, las personas entrevistadas tienen puestos directivos y además lideraron los procesos de cambio curricular. En otras palabras, ellos fueron los que desarrollaron los planes de estudio que actualmente se siguen en esos cursos. Rodrí-

guez agrega a su respuesta que en la escuela uruguaya existe la posibilidad de observar el camino tomado por cada estudiante para satisfacer sus necesidades particulares. Este es un hecho que él considera importante para la formación en Artes Escénicas.

La respuesta de Martín Rosso también es afirmativa, explica que se debe al hecho de que tiene una amplia experiencia dentro del curso en Tandil. Rosso fue parte de la primera clase de pregrado del curso. Rápidamente se unió al equipo docente. Además, ha participado en la última reforma del curso. Considera importante el énfasis que el curso da en el área de investigación, lo que marca una diferencia en relación con los otros cursos ofrecidos por otras universidades en Argentina. Rosso también subraya la evaluación permanente a la que deben someterse tanto los docentes como los contenidos que se enseñan. Esto garantiza, en su opinión, una revisión continua de las repercusiones que está teniendo el curso, tanto en estudiantes como en egresados.

Del conjunto de respuestas a la cuarta pregunta, tres no fueron “sí” ni “no”: fueron las de Santiago Rodríguez, Verónica Corizzo y Luisa Vargas. Tanto Vargas como Rodríguez cuestionaron qué significa “adecuado”. Ambos dijeron que los procesos de formación no pueden cerrarse, ni pueden tener un final. Creen que no puede ser “adecuado” porque es necesario actualizar constantemente los procesos, apuntando a los contextos en los que se desarrollan estos procesos.

[...] hablar de una formación correcta me parece como muy aventado. Pero lo que sí te puedo decir es que estamos escuchando cada vez más el contexto. De ser un poco más generosos. [...]. Entonces, ¿correcto, adecuado?... Lo que creo es que tenemos una obligación de escuchar al estudiante que llega, y escuchar al entorno. [...]. Y el contexto actual del estudiante que sale y egresa no es el mismo del que tú o yo nos egresamos, es muy distinto. Si uno escucha eso, da mayor consciencia, por lo menos (entrevista a Luisa Vargas, 14 de agosto de 2018).

La relación con el contexto, que la profesora Vargas valora, debe ser una constante en los procesos de formación, sea cual sea, desde la escuela básica hasta los procesos de posgrado en las universidades. El contexto debe marcar, influir y esbozar contenidos, metodologías y prácticas, generando así una interacción que “modifica tanto a la sociedad como a la academia pues los grupos se benefician en la concreción de sus proyectos y la universidad modifica su forma

de investigar”, según lo que afirma Zulma Palermo (2014: 86) cuando describe la importancia de la relación entre la universidad y la comunidad que se puede hacer desde el “diálogo de saberes” o la inserción de otros tipos de conocimientos *pluriversales*.

Sin embargo, la respuesta dada por la profesora Vargas a la pregunta anterior parece contradecir este interés expresado por ella. En respuesta a la pregunta número tres, ella (en la entrevista del 14 de agosto de 2018) afirma que el curso al que pertenece se basa eminentemente en el teatro dramático:

La característica de nuestra escuela es el teatro dramático. [...] queremos trabajar sobre el teatro dramático, como si fuera *ballet*, no al nivel de conservatorio, pero sí con mucho juicio. [...] sin entender a María Osipovna, sin entender a una pedagoga de la voz, como Cicely Berry, sin entender al mismo Stanislavski, [...] Sin entender lo que ellos han lograda años antes, tiempo atrás, quizás en otros hemisferios, no tendría sentido.

Me pregunto si es tan importante para la sociedad de Bogotá, que está entrando en la tercera década del siglo XXI, tener profesionales en Artes Escénicas que solo tengan conocimientos en teatro dramático. ¿Qué utilidad tienen para una joven colombiana los estudios realizados por Stanislavski, en una Rusia de hace casi dos siglos, frente a una Colombia cada vez más globalizada y neoliberal? ¿Es cierto que no tiene sentido un proceso de formación en Artes Escénicas que no pase por el autor ruso? ¿Dónde está la relación con el contexto, el “diálogo de saberes” o la entrada de otros *pluriversos* cuando se mantiene la supremacía cognitiva en ciertos autores de sociedades europeas y modernistas? Dejo estas preguntas sin respuesta, esperando que en el curso del enlace podamos volver a ellas.

Volviendo a las otras respuestas, Verónica Corizzo estuvo entre el “sí” y el “no”. Ella habló desde su experiencia como maestra y también como estudiante del curso. Ella dijo que consideraba adecuada la formación ya que las estudiantes pueden seleccionar los contenidos que atienden sus necesidades. Pero también cree que el conocimiento puede estar muy disperso y que podrían perderse contenidos que sean necesarios más tarde en el proceso de formación.

El único caso de respuesta negativa es el de Carlos Vásquez. En el momento en que lo entrevisté, parecía tener muchas divergencias con su curso debido a

los últimos cambios que atravesó. El argumento del profesor (en entrevista del 22 de abril de 2018) es interesante cuando critica el curso por la falta de contenidos contextuales.

[...] Pero no hay una profunda reflexión ni un compromiso de los docentes para hacer una relación dialéctica o dialógica entre lo que vive una sociedad, lo que está viviendo, la desaparición forzada, los feminicidios, la pobreza, el desempleo, la falta de alimentación, el bombardeo de ideología norteamericana, las elecciones, cosas apremiantes para una sociedad, y presentarle, tal vez un programa artístico, cultural. [...] ¿Qué es lo que necesita una sociedad? Y una sociedad necesita establecer, desde el currículo, prácticas de profesionalización o prácticas fuertes en las cuales la sociedad esté pidiendo qué tipo de teatro es el que conlleva a un cambio mental, a un cambio de conciencia para una transformación, para que existan menos feminicidios, menos violencia intrafamiliar, menos niños en la calle. Yo creo que, si el arte tiene una función, primordialmente debe ser una función social y no una función individualista, de arte por el arte. Es una postura muy burguesa.

Es importante recordar que cada entrevistada respondió la cuarta pregunta de acuerdo con el espacio que ocupa en sus respectivos cursos. Esto hace que sus argumentos sean poco objetivos y respondan a las apuestas que cada profesor hace desde su lugar de trabajo. Sin embargo, es interesante escuchar cómo cada uno se relaciona de manera diferente con el espacio de trabajo y su actividad dentro del curso. Otro aspecto para destacar es que, debido a las modificaciones recientes en los planes de estudio de los cursos en las ciudades de São Paulo, Santiago de Chile y Bogotá, es más difícil que se hagan muchas críticas, ya que las reformas aún están en fase de prueba. Ante esto no debería sorprendernos que el nivel de crítica sea muy bajo. Pero, por otro lado, las respuestas de Luisa Vargas y Carlos Vázquez, aunque opuestas, permiten una reflexión crítica de los cursos, relacionándolos con sus propios contextos.

Sobre las influencias de Abya Yala en la formación teatral

Para enfatizar o demostrar el carácter colonialista y modernista de nuestros programas, les hice a los entrevistados la siguiente pregunta: *¿Qué tipo de partici-*

pación tienen las referencias producidas en América Latina sobre teatro o áreas relacionadas en la formación teatral en su curso?

En la mayoría de las respuestas, se evidenció que las producciones teóricas e incluso dramáticas no tienen ninguna participación en los cursos. Esto es bastante explícito en las declaraciones de algunos entrevistados, como por ejemplo en la del profesor Martín Rosso, quien comenzó su respuesta con la frase “la nada misma”. En la misma línea, el profesor Carlos Vásquez respondió que “casi no tienen participación”. Alexei Vergara afirmó, con preocupación “ahí tenemos debilidades”. Rodrigo Benza reconoció la debilidad y criticó: “existe muy poco conocimiento sobre la producción teórica teatral latinoamericana”.

Al confirmar esta sensación de ausencia de referencias de Abya Yala en los cursos de Artes Escénicas de la región, algunos entrevistados reafirmaron que las principales referencias son europeas y norteamericanas, como declararon los profesores Santiago Rodríguez, Alexei Vergara y Martín Rosso:

Santiago Rodríguez: Creo que, de alguna manera, hemos tenido más influencia del teatro stanislavskiano, strasberiano, creo que por ahí ha sido (entrevista del 20 de junio de 2017).

Alexei Vergara: Tenemos mucha influencia en todos los sentidos más bien por Europa y Estados Unidos (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Martín Rosso: La verdad es que no hay una relación formativa con Latinoamérica; nuestros referentes, en su gran mayoría, son locales o europeos (entrevista del 10 de junio de 2018).

Otras respuestas mostraron que algunas producciones del continente aparecen a lo largo de los procesos de formación, pero no son parte de la estructura del curso, ya que se trabajan en el aula por iniciativa de algunos profesores, como lo afirma Eduardo Coutinho (entrevista del 9 de febrero de 2017) “[...] pero siento que se trae así, no está en la estructura”.

Alexei Vergara y Mario Costa (entrevista del 30 de mayo de 2018) tuvieron un interesante debate sobre el tema, en el que concluyeron que las producciones teatrales del continente solo ingresan a los cursos como un contenido circunstancial y no fundamental o estructurante. La discusión me parece importante porque deja en evidencia una postura que pretende ocultar lo subestimado que está el conocimiento producido en el continente. Mientras Vergara admitió el

vacío de producción realizada en Abya Yala en su programa, Costa trató de neutralizar esta preocupación con argumentos que solo confirmaron la brecha:

Vergara: Ahí tenemos debilidades.

Costa: Pero lo argentino, yo lo uso mucho.

Vergara: Pero tú, particularmente. Cómo viste tú, en la bibliografía no aparecen mucho. [...] Entonces, lo que dice Mario es cierto, él aplica porque en sus cursos le sirve, pero yo diría que eso no ha permeado la malla. Y no tenemos muchos referentes latinoamericanos.

Costa: Por ejemplo, en el área de realismo, sí. Lo que hay en Latinoamérica en Uruguay, en Argentina. Más que la presencia de teóricos latinoamericanos, la presencia de la dramaturgia si hay influencia, si nos llega. O sea, Uruguay, Colombia.

Vergara: Pero la dramaturgia, para trabajar con los estudiantes. Pero no la teoría, ni los maestros de actuación. Por ejemplo, Santiago García, no. Nada de eso nos ha llegado.

Costa: De la metodología colombiana, por ejemplo, Buenaventura...

Vergara: Pero tampoco nos ocupamos mucho.

Costa: No. Pero lo colaborativo es un eje.

Vergara: Es un eje, pero no nos ocupamos de sus textos.

En este diálogo, subyacen dos temas que fueron recurrentes en otras respuestas. El primero es un intercambio importante que hay entre los países del sur del continente. Entre Chile, Argentina y Uruguay, hay una circulación de dramaturgos, teóricos y teóricas (muy pocas, pero aparecen) que se utilizan en los procesos de formación. Las personas entrevistadas en estos países mencionan autores como Jorge Dubatti, Mauricio Kartun, Alejandro Catalán, Ricardo Bartís, Lola Arias o Ricardo Ponce de León.

Este mismo movimiento también ocurre en los países del norte del continente. Ecuador y Perú estuvieron muy influenciados por el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano, principalmente por los dos grupos teatrales más significativos en este país y sus directores: el Teatro de la Candelaria, y su director Santiago García, y el Teatro Experimental de Cali, dirigido por Enrique Buenaventura.

Los textos de estos dos autores circularon en los tres países, marcando mucho algunos procesos de formación y, aún más, el movimiento teatral en esa región.

Algunos encuestados dejaron claro en sus respuestas que existe una conciencia del conocimiento producido en sus respectivos países, siempre apareciendo una referencia nacional con un mayor nivel de importancia. Por ejemplo, el curso de la Católica de Chile todavía está respaldado por los estudios del profesor Ramón Núñez, quien fue quien tomó la metodología de la John School de Londres y de Yat Malgrem. En Argentina, tanto en Tandil como en Buenos Aires, y en Uruguay, las personas entrevistadas hablaron de la importancia de las propuestas metodológicas de Raúl Serrano, actor y director argentino. En el caso del teatro uruguayo, que tiene una fuerte conexión con la producción argentina, Fernando Rodríguez (entrevista del 26 de junio de 2018) explicó que:

En el caso de nuestro país, aquí se trabaja un poco la historia del teatro nacional, hablamos del teatro Rioplatense porque hay muchas similitudes entre el teatro argentino y el nuestro. Seguramente estamos divididos por fronteras políticas, pero desde el punto de vista de los orígenes es casi lo mismo.

Las conclusiones anteriores pueden interpretarse como consecuencia de la “europeización” existente en estos tres países. El reconocimiento de las producciones locales se debe a un imaginario que se ocupa de la identificación de estos países con Europa y no con Abya Yala. Como resultado de la fuerte inmigración europea registrada en estos territorios entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las poblaciones recibieron una marcada influencia de las culturas procedentes del “viejo continente”. Debido a esto, hay una apreciación en sus producciones de los conocimientos desarrollados en Europa que, aunque se han adaptado a los contextos locales, mantienen similitudes con el teatro europeo.

El segundo punto que extraigo de la conversación entre Vergara y Costa es el uso de las dramaturgias producidas en Abya Yala dentro de los cursos. Este tema aparece en los discursos de varias de las personas entrevistadas. Pero, nuevamente, estos usos son el resultado de propuestas aisladas de los docentes de los cursos. Además, los autores ingresan a los procesos de formación desde una relación subordinada o “dentro de la perspectiva de la mirada de la colonialidad que entiende a su ‘afuera’ solo como objeto de conocimiento, pero nunca como sujeto productor de este” (Palermo, 2014: 82). La mayoría de los autores que represen-

tan al teatro *abyayalero* son artistas que no fueron (ni son) parte de la academia y, por esta razón, se subestiman porque, como dice Zulma Palermo (p. 83), “lo que se construye por fuera del aparato académico no es convalidado por éste”.

No hay ninguna exigencia o requisito para que los autores escenificados sean de Abya Yala. Luisa Vargas (entrevista del 14 de agosto de 2018) es contundente al afirmar que el uso de las dramaturgias del continente no es algo necesario y solo aparece por alguna “intención”, a diferencia de los autores “clásicos” que, sí, son obligatorios.

Pues nosotros, en los espacios que se puede, como en algunos talleres, o algunos profesores, toman dramaturgias contemporáneas chilenas, ecuatorianas. Hay una intención. En una época no salíamos de los clásicos, un estudiante de actuación que no pase por Shakespeare..., no se puede, es como por cultura general, o por lo menos así lo concebimos todos en el programa. Hay que pasar por Shakespeare, hay que pasar.

La concepción de una cultura general, que no es otra cosa que la fijación en la cultura eurocéntrica y de corte moderno como única e importante, no solo se manifiesta por la respuesta de la profesora Luisa Vargas, sino que también aparece, entre líneas, en las respuestas de los otros entrevistados. En algunos programas, como el de Bogotá o Guadalajara, es más que necesario pasar por los conocimientos producidos en Europa, pero no se considera importante estudiar el conocimiento generado en el continente, y en muchos casos, ni siquiera el del país mismo. Esto enfatiza una *monocultura del saber* y un *rigor del saber* que, según Sousa Santos (2002: 247):

Consiste en transformar la ciencia moderna y la alta cultura en criterios únicos de verdad y calidad estética, respectivamente. La complicidad que une a las “dos culturas” radica en el hecho de que ambas son arrogan ser, cada una en su propio campo, los cánones exclusivos para la producción de conocimiento o creación artística. Todo lo que el canon no legitima o reconoce se declara inexistente. La no existencia aquí toma la forma de ignorancia o incultura.

El profesor Rodrigo Benza (entrevista del 13 de abril de 2018) cuestiona este comportamiento, que reduce nuestros conocimientos y le da demasiado valor a los saberes que vienen de los países hegemónicos.

[...] es difícil hablar con un alumno y que no sepa quién es Stanislavski, Grotowski o Brecht. Nuestros alumnos tienen que saber quiénes son, qué dijeron. Pero un estudiante en Londres no necesita saber quién era Augusto Boal, Enrique Buenaventura, porque no son importantes para él. Eso solo indica una posición, una jerarquía que no debería existir. Para nosotros debería ser tan importante conocer Brecht como para ellos conocer a Enrique Buenaventura.

En varias respuestas, se narraron experiencias que, aunque no están directamente relacionadas con los procesos de formación, intentan hacer un intercambio regional de metodologías y creaciones. Varios cursos participan en reuniones, encuentros, festivales, seminarios que reúnen a docentes y estudiantes de Artes Escénicas del continente, como el Festival de Teatro Universitario de Blumenau, la Red de Creación e Investigación Teatral Universitaria (CITU), el Encuentro Internacional de Escuelas de Teatro, llamado DELTA, o el IX Congreso de la Asociación Brasileña de Investigación y Estudios de Posgrado en Artes Escénicas (ABRACE), que promovió un espacio de encuentro para investigadores del continente. Han aparecido otros espacios con características similares, pero, debido al escaso apoyo estatal, no han podido continuar con sus actividades. Sin embargo, estos encuentros, reuniones, asociaciones pueden contribuir para que las críticas decoloniales tengan más espacio dentro de los cursos, en sus formulaciones y estructuras.

Consideraciones sobre la presencia de las referencias producidas en Abya Yala

Con la pregunta número seis, *en su opinión, ¿por qué el curso tiene esta relación con las referencias latinoamericanas?* tenía la intención de buscar una conciencia crítica sobre el vacío o la negación que existe en los programas sobre el conocimiento producido en Artes Escénicas en Abya Yala. En algunas respuestas, encontré más que una conciencia.

Comienzo a analizar las respuestas que, inicialmente, reafirmaron que no existe una relación con las referencias producidas en Abya Yala, y sí hay una identificación y preponderancia de las europeas, y fueron las siguientes:

Santiago Rodríguez: Porque ha respondido a un imaginario, a una pretensión de un teatro más clásico, más europeizado (entrevista del 20 de junio de 2017).

Mario Costa: Más bien, por qué no las tiene (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Martín Rosso: Bueno pues no las tiene (entrevista del 10 de junio de 2018).

Fernando Rodríguez: No es que no las tenga [...] Siempre todo depende de lo que el cuerpo docente crea necesario desarrollar con cada uno de los grupos (entrevista del 26 de junio de 2018).

Nuevamente, podemos verificar que la aparición de las producciones de teatro *abyayalero* en los cursos se debe a la voluntad de algún profesor y no a las demandas de los planes de estudio.

En la conversación con Alexei Vergara y Mario Costa (entrevista del 30 de mayo de 2018), se hizo evidente la negación, la subestimación y el rechazo de los conocimientos, las prácticas y las estéticas creadas en el continente y una identificación con lo producido en Europa.

Vergara: [...] nunca hemos tenido empatía estética con el teatro de otros países latinoamericanos. [...] Si tú te fijas en la cultura argentina, por ejemplo, o en la nuestra, tendemos a mirar harto a Europa ¿sí? [...] hay una mirada un poco más desde las relaciones humanas desde un lugar de la posmodernidad. Eso es lo que ha permeado más. A lo mejor que tiene que ver con el desarrollo económico chileno.

Costa: [...] Lo que pasa es que a mí esa experiencia de teatro popular... No tenemos mucho acercamiento. [...] son experiencias muy políticas, muy, muy políticas. [...] Entonces, me pasa que cuando yo logro ver trabajos latinoamericanos, que a mí me cuesta mucho, tiene que ver sobre todo con lo originario, lo ritual, la leyenda. [...] Hay una sensación de actuar como de otra época, como se actuaba en Chile en los 70. A mí me pasa que hablan de una vanguardia que se entiende en lo conceptual pero no se entiende sobre el escenario.

Vergara: Estamos sonando muy pedantes, todo lo que hemos dicho ha sido muy pedante. [...]

En sus discursos, no aparece la necesidad de valorar las teatralidades producidas en el continente, ni de comprenderlas con una perspectiva diferente a la del modernismo, que enseñó lo que es bello y lo que es feo, lo que es erudito y lo que es popular, lo que debe ser estimado y lo que debe ser rechazado. En

las declaraciones de Costa y Vergara, se puede ver que no aceptan el contexto en el que se encuentran y tratan de negarlo de cualquier manera. No pueden, ni quieren dejar el ojo colonizador que se cree blanco en piel negra. El complejo de inferioridad opera de una manera tan fuerte que impone una negación de quiénes somos. Frantz Fanon (2008: 94) describe este comportamiento como el proceso de blanqueamiento, en el cual

[...] el hombre blanco me impone una discriminación, hace de mí un colonizado, me quita cualquier valor, cualquier originalidad, quiere que sea un parásito en el mundo, que necesito acompañar al mundo blanco lo más rápidamente posible “que soy una bestia salvaje, que mi gente y yo somos un estiércol andante, repugnantemente un proveedor de caña blanda y algodón sedoso, que no tengo nada que hacer en el mundo”. Entonces simplemente trataré de hacerme blanco, es decir, obligaré al blanco a reconocer mi humanidad.

Siguiendo esta línea de pensamiento, hay una repulsión por nuestras estéticas, comportamientos, discursos, teatralidades. Y además de la negación de lo propio, de lo que también vive en nuestros contextos, hay una falsa superioridad, una que hace que Vergara diga “estamos sonando muy pedantes”, porque es siendo mayor que el otro que nos sentimos superiores. “Como el negro siempre ha sido inferior, trata de reaccionar a través de un complejo de superioridad” (Fanon, 2008: 177).

En nuestras academias, estos *blanqueamientos* y *complejos de superioridad* son constantes y profundos, difíciles de percibir y, por lo tanto, de transformar. Esta dificultad se destaca en el discurso de Rodrigo Benza (13 de abril de 2018), quien continúa con su reflexión y crítica de la universidad colonizada, colonizadora y colonizante:

Porque todavía percibimos que las cosas que suceden en Europa son mejores, básicamente. E incluso si somos conscientes de ello, no es fácil de eliminar porque está en nuestra célula. [...] Está, no sé si en el ADN, pero está... en el aire, en nuestra educación, en los medios. Es un estímulo tan fuerte que ni siquiera nos damos cuenta de que lo tenemos (sic). Y en la academia sucede esto. La gran mayoría de las personas que salen de la universidad tienen la expectativa de hacer una maestría en Europa. Tenemos una disciplina, Corrientes Escénicas Contemporáneas, y hablan de Europa. Entonces, lo que se hace allá es lo contemporáneo. Lo que tengo que decirle al profesor es “está bien, habla sobre lo que sucede en Europa, pero también trae lo que sucede en América Latina”.

No fue solo el profesor Benza quien criticó nuestro comportamiento colonizado; los otros, para mi alegría, también. En sus discursos, Santiago Rodríguez, Martín Rosso, Verónica Corizzo y Luisa Vargas, además de resaltar el problema, proponen estrategias y consideran importante cambiar estos comportamientos, con el fin de reconocer las otras sabidurías del continente y las similitudes que atraviesan a Abya Yala y eso puede generar lazos de unidad:

Rosso: [...] mi descendencia poco tiene que ver con raíces latinoamericanas. [...] Somos muy europeos en nuestra mirada, la forma de vestir, la forma de hablar, tenemos muchas referencias europeas. Y es un trabajo que debemos hacer, reconocernos como latinoamericanos. Obviamente hoy, es un proceso en el que se está yendo en retroceso. Estamos militando y luchando para eso, para conseguir una unión latinoamericana, ojalá que se pueda lograr la Patria Grande (entrevista del 10 de junio de 2018).

Corizzo: Yo creo que hemos entendido. Hasta hace 15 años atrás, de parte nuestra, de los argentinos, había una cuestión medio pedante de no sentirnos integrantes del resto de América, y me parece que el laburo cultural del gobierno pasado ha hecho que logremos una identidad latinoamericana y que necesitemos hermanarnos y relacionarnos con el resto de Latinoamérica. Y empezar a entender que hay problemáticas comunes, que hay desde todos los ámbitos, y el ámbito de la cultura siempre es un espacio muy interesante para el análisis. Para todo (entrevista del 16 de junio de 2018).

Rodríguez: [...] El nuevo currículo pretende romper con esa forma y permitir la entrada a otros conocimientos que no son solo latinoamericanos, sino mundiales y nuestros. [...] Yo puedo bailar el San Juanito y puedo bailar salsa y puedo bailar vals y hasta un rock and roll. Y eso es lo que hay que rescatar, hay que abrir el conocimiento a nuestro teatro, sin dejar de abrirnos a lo internacional, mundial, y lo regional, lo latinoamericano. [...] necesitamos nosotros producir conocimiento. Porque creo que hemos estado durante mucho tiempo solo recibiendo, y es hora de producir (entrevista del 26 de junio de 2018).

En algunos programas, como el de la UNA, en Buenos Aires, el de la UCE, en Quito, el de la ECA-USP, en São Paulo, se puede ver una mayor intención de los programas en el sentido de valorar los conocimientos producidos en Abya Yala. Esta intención no marca notoriamente los planes de los cursos, pero al menos tienen una presencia que puede ser una esperanza para que estos contenidos ganen cada vez más espacio.

Implicaciones en los procesos de formación del uso de las referencias seleccionadas

Para concluir las entrevistas y con la intención de saber cuáles fueron las repercusiones de los análisis realizados por las personas entrevistadas sobre los procesos de formación, ya no dentro de los cursos, sino desde una perspectiva del campo laboral de las estudiantes que se forman, hice la siguiente pregunta: *En su opinión, ¿qué implicaciones puede tener en la formación en Artes Escénicas la selección y el uso de referencias tales como ocurre en este curso? Quería alentar una reflexión sobre el vacío que existe en los cursos de conocimientos producidos en el continente.*

En las respuestas, encontré varios aspectos que me parecen reveladores sobre la formación en Artes Escénicas, a nivel universitario, en Abya Yala.

Uno de ellos es la conciencia de las muchas posibilidades que el campo de acción en las Artes Escénicas ofrece al estudiante que sale de estos cursos. Varias de las personas entrevistadas son conscientes de que los procesos de formación deben proporcionar herramientas para que la estudiante sepa cómo responder a las innumerables demandas de la sociedad, y piensan que sus cursos brindan estas herramientas que permiten al estudiante enfrentar su vida con autonomía ya en la esfera profesional.

Eduardo Coutinho: Y los graduados son los que toman las decisiones de sus vidas. Hay quienes usan lo que han aprendido para otros contextos. Decidimos que estamos formando actores para el teatro, nuestra formación es para el hacer teatral. Pero hay personas que van a hacer cine y saben cómo usar las herramientas aprendidas (entrevista del 9 de febrero de 2017).

Martín Rosso: [...] Aunque nosotros intentamos formar artistas con autonomía en su quehacer artístico, o sea, darle herramientas para que este alumno sea formado, elegir las técnicas que a él le sirvan en su hacer artístico. Aunque uno puede ver en los egresados que cada uno toma diferentes caminos, pero tiene que ver también con cómo ellos en su práctica también se van formando en otros ámbitos, en otras búsquedas (entrevista del 10 de junio de 2018).

Fernando Rodríguez: La escuela tiene como norma dar todas las herramientas que nosotros creemos que un artista debería tener, un diseñador, un actor.

Después qué hacen los chicos con la información que les dimos acá, a nosotros ya, definitivamente, no nos debería preocupar, porque si nosotros estamos convencidos que lo que hicimos es lo que deberíamos hacer, ellos sabrán el uso que le deben tener (entrevista del 26 de junio de 2018).

Pero también hubo voces que saben que la universidad no puede o no tiene la función de dar todo el conocimiento que existe sobre el campo, que hay una imposibilidad de un conocimiento universal. Sobre esto, Sousa Santos (2002: 264) habla de un universalismo negativo, que sería “una teoría residual general: una teoría general sobre la imposibilidad de una teoría general”. De acuerdo con él, algunos de los profesores argumentaron que la formación nunca termina y que el verdadero aprendizaje tiene lugar en la vida, fuera de las facultades.

Martín Rosso: [...] nunca termina la formación, pero terminan asentándose en una búsqueda propia (entrevista del 10 de junio de 2018).

Eduardo Coutinho: La universidad te da los primeros instrumentos, pero el oficio se aprende en la vida (entrevista del 9 de febrero de 2017).

Carlos Vásquez: [...] los licenciados o los profesionales de artes escénicas que salen de nuestras universidades comienzan a formarse en la realidad social, cuando salen y tienen que ver que todo lo que aprendieron en la universidad no les sirve tanto, solo ciertos referentes (entrevista del 22 de abril de 2018).

La inconformidad expresada por el profesor Vásquez (entrevista del 22 de abril de 2018) se profundizó en su discurso. Critica la pertinencia de los conocimientos ofrecido en los cursos en relación con los contextos que los estudiantes deben enfrentar al abandonar las universidades.

[...] no hay una conciencia del marco teórico o una epistemología que fortalezca la conciencia del actor con su realidad, [...] como un sujeto de cambio, [...] no hay una lógica en el comportamiento en el escenario con la realidad que está sucediendo en su entorno o el impacto que puede tener realmente su cuerpo, su palabra, su conciencia y toda la cuestión estética implícita en un cuerpo, en una historia, en una situación teatral.

Esta crítica parece haber sido (y es) un tema muy importante en el curso de la USP-ECA, que reconoce su responsabilidad social como institución pública. En el relato de Eduardo Coutinho (entrevista del 9 de febrero de 2017), es evidente la necesidad de formar un profesional que no solo tenga herramientas para tra-

bajar en el campo de acción que ofrece la sociedad, sino que también tenga un ojo crítico que sepa cuestionar su entorno. Por lo tanto, este curso busca que sus estudiantes se gradúen no solo con conocimientos técnicos, sino también éticos, políticos y con un posicionamiento consciente en el mundo. Esto para generar las transformaciones necesarias para cada contexto. Transformaciones que van desde el papel de las artes en nuestras sociedades y el espacio que este mundo les ha dado, hasta la necesidad de cambiar el pensamiento cultural, político y social.

El intento de implicar a los alumnos en una visión más amplia del hacer artístico, que este hacer artístico tiene una ética (sic), tiene un discurso político, político de izquierda o de derecha, político de ser o no ser, de cómo nos colocamos frente al mundo. [...] La universidad no tiene la función de enseñar el oficio, nosotros tenemos la función de dar elementos del oficio, generando una mirada crítica. La función de la universidad no es ofrecer al profesional que el mercado necesita, sino ofrecer a la sociedad un profesional que sepa cómo actuar ante una necesidad. Pero eso, además, tiene que ser un profesional que altere el mercado. Principalmente la escuela pública, quizás no la escuela privada. Esta llena la demanda. Hay demanda, hay personas que quieren hacerlo, ellas abren (sic). La escuela pública, en Brasil, tiene que entrenar a un tipo que va al mercado bien formado y que pueda mirar y decir “pero esto no funciona”. La innovación es más en ese sentido. Como que, estando dentro, entiendes cómo funciona, cómo puedes hacer que aquello sea lo mejor para la sociedad. La universidad tiene esta función. Y no solo formar un buen actor que tenga un buen empleo.

Algunas otras respuestas ven con entusiasmo las implicaciones que hasta ahora los cursos de Artes Escénicas han tenido en sus contextos. Estas respuestas hablan de cómo la entrada de las artes en la academia proporcionó un fortalecimiento del sector teatral y lo influye continuamente, como es el caso del relato hecho por Santiago Rodríguez y Alexei Vergara.

Santiago Rodríguez: [...] Entonces, ha cumplido un papel muy importante. De gestar, de multiplicar de alguna manera, el interés por el teatro, de darle un nivel al teatro, también, de darle herramientas. Y cumplió un cometido muy importante en mí y en las generaciones de actores que estudiamos acá y que ahora forman todo el ejército [...], pero lo digo con cariño, porque somos el ejército de actores que más hace teatro en este país [...] (entrevista del 20 de junio de 2017).

Alexei Vergara: Nosotros tenemos un teatro muy profesional. Los teatros universitarios en Chile son muy influyentes (entrevista del 30 de mayo de 2018).

En esa misma línea, de encontrar en los cursos implicaciones positivas en sus contextos, están las respuestas dadas por Luisa Vargas y Rodrigo Benza, aunque ambos piensan que sus programas aún son demasiado jóvenes para tener un mayor impacto en sus sociedades.

Benza: No hay una lucha formal contra una posición, del tipo colonial. Pero hay, sí, una relativización de los discursos dominantes. [...] La relación entre la academia y las Artes Escénicas en Perú es muy reciente. El primer curso de Artes Escénicas creado por una universidad peruana es nuestro y tiene seis años. No hay una revista académica en Perú, ninguna. Todavía tenemos mucho trabajo en la producción de conocimiento. Esto es algo que se está haciendo (entrevista del 13 de abril de 2018).

Vargas: No sé, porque es tan incipiente. El programa tiene hasta ahora 26 años, aproximadamente. Hasta ahora estamos viendo algo. [...] [los estudiantes] trabajan o van a otro lugar, y eso les da la posibilidad de tocar otros textos, otras formaciones, y la consecuencia de eso creo que todavía no la sabemos. Hay una generación de docentes que les tocó ser docentes sin un título. Yo logré una titulación, pero no logré cosas que mis estudiantes, que ya están titulados, pueden transitar, les dan apoyos, tiene intercambios. Entonces, yo creo que la cosa sí va avanzando, sí está cambiando, se está moviendo (entrevista del 14 de agosto de 2018).

Para concluir el análisis de la séptima pregunta, quiero citar las respuestas de Veronica Corizzo y de Mario Costa y Alexei Vergara. Enumero estas dos declaraciones porque me parece que mi interés en detectar el vacío existente en los cursos de conocimientos producidos en la región influyó en los testimonios en estas dos entrevistas. De esta forma, tanto Corizzo como Costa y Vergara se sintieron dirigidos a relacionar sus respuestas a la necesidad de observar más de cerca la producción *abyayalera*. En el caso de los dos directores chilenos, parece que la entrevista influyó en un cambio de posición con respecto a Abya Yala, porque percibí insistentemente en ellos una cierta necesidad de mostrar que estaban interesados en el continente.

Corizzo: Yo creo que son herramientas, lo de los referentes latinoamericanos, que han ampliado y han completado, han cerrado algunos agujeros que había

por ahí, que no teníamos de dónde agarrarnos, me parece que la incorporación de los referentes latinoamericanos [...] ha podido completar nuestra identidad cultural y que para los estudiantes es muy interesante poder tomar voces cercanas y completar así su identidad cultural. [...] hemos entendido que hace parte de un todo de un mismo sistema, de una misma evolución y de la misma necesidad cultural que tenemos acá en la Argentina. Acá también hay movimientos barriales, entonces, eso amplió el marco de referencia y nos incluyó (entrevista del 16 de junio de 2018).

Costa: Quiero dejar en claro que Latinoamérica nos interesa mucho.

Vergara: Ahh sí.

Costa: Mucho más de lo que tú crees. Latinoamérica nos interesa mucho por la experiencia [...] nos interesan los temas de Latinoamérica, nos interesa la cultura latinoamericana, de verdad nos interesa Latinoamérica. [...] Por ejemplo, yo no recomiendo [a los estudiantes] que vayan a Europa [...]. Si quieren ir a aprender inglés, para ir a ver teatro, para estudiar a Shakespeare en Londres, vayan. Pero yo prefiero que vayan a Latinoamérica.

Vergara: Por otro lado, la planificación curricular y estratégica de nuestra escuela es que queremos trabajar con Latinoamérica (sic), la internacionalización para nosotros es fundamental que sea a través de Latinoamérica, y queremos conocer mucho más, y queremos dialogar más y queremos hacer congresos a nivel latinoamericano (entrevista del 30 de mayo de 2018).

Espero que en este interés en Abya Yala expresado por Vergara y Costa no vean a «Latinoamérica» como un objeto de estudio –a diferencia de los «estudios latinoamericanos» de los Estados Unidos–, hacia un entendimiento de Latinoamérica como una locación geo-histórica con y en una distinta genealogía crítica del pensamiento” (Escobar, 2003: 68).

Sobre el caso boliviano

Decidí dejar para un análisis por separado la entrevista con la persona a cargo de la formación artística del Ministerio de Educación del Estado Plurinacional de Bolivia, Verónica Armaza. Esto tiene que ver con la contundente particularidad que los procesos de educación superior han estado teniendo en ese país

y que nos pueden dar alternativas para transformar los procesos de formación universitaria en las artes. Por esta razón, creo que es importante considerar esta entrevista dentro de este análisis porque representa una propuesta única en el continente y tiene como objetivo escapar de los problemas de nuestras universidades, además de proponer un reconocimiento, diálogo, valorización y priorización de los saberes y conocimientos producidos en el sector.

Como dije al comienzo de este enlace, en Bolivia todavía no hay cursos de formación artística en las universidades porque no habían sido reglamentados por el Estado. En otras palabras, en Bolivia, las artes no eran reconocidas como un área en la que podía haber formación profesional. Las artes se enseñaban en academias que no otorgaban un título profesional a quienes pasaban por el proceso de formación. El gobierno del presidente Evo Morales comenzó en 2010 un trabajo para formalizar y legalizar las artes dentro de las universidades, en el marco de la ley educativa Avelino Siñani y Elizardo Pérez.

Esta ley no solo formalizó la educación en las artes, sino que también determinó cambios en las políticas educativas. En la revisión que hice de la ley, me llamó la atención el esfuerzo por incluir tanto un pensamiento decolonial como las cosmogonías de las civilizaciones originarias de ese país.

Es descolonizadora, liberadora, revolucionaria, anti-imperialista, despatriarcalizadora y transformadora de las estructuras económicas y sociales. (Gaceta oficial del Estado Plurinacional de Bolivia, 2010: 3)

Es educación de la vida y en la vida, para Vivir Bien. Desarrolla una formación integral que promueve la realización de la identidad, afectividad, espiritualidad y subjetividad de las personas y comunidades; es vivir en armonía con la Madre Tierra y en comunidad entre los seres humanos.

La educación asume y promueve como principios éticos y morales de la sociedad plural el *ama qhilla*, *ama llulla*, *ama suwa* (no seas flojo, no seas mentiroso ni seas ladrón), *suma qamaña* (vivir bien), *ñandereko* (vida armoniosa), *teko kavi* (vida buena), *ivi maraei* (tierra sin mal) y *qhapaj ñan* (camino o vida noble), y los principios de otros pueblos (p. 5).

La oficina de Formación Artística del ministerio ha promovido encuentros, reuniones, comités, asambleas con los diferentes sectores de las artes del país, con el fin de establecer las líneas generales de capacitación artística en cinco áreas: Música, Danza, Artes Plásticas y Visuales, Teatro y Cine.

Estas líneas generales tienen como bases filosóficas y epistémicas la sabiduría de los pueblos aymara y quechua, específicamente el pensamiento del *suma qamaña* o el *buen vivir*. En palabras de Verónica Armaza (entrevista del 16 de mayo de 2018), esto entra en los procesos de formación artística de la siguiente manera:

El *suma qamaña* entra en estos planes desde cuatro pilares que son el ser, hacer, saber y decidir. Ellos fundamentan el modelo. Nosotros hemos incluido en la parte de la formación artística un eje articulador de esos cuatro pilares que sería el sentir, eso sería la parte artística. ¿Cómo yo siento al saber, al decidir, al hacer? Casi como un quinto elemento que articula a los otros cuatro. Es un paradigma, que es una filosofía que viene de los pueblos originarios de este sector, pero que se pone como el eje fundamental dentro de la Constitución Política del Estado, y entra con la descolonización, con la interculturalidad, pluriculturalidad, con todos estos elementos. Es el vivir bien.

El desafío para las personas que están creando las líneas generales y los planes de estudio para la formación artística es partir de estos principios aymaras y quechuas. El ministerio espera que estos sean el eje principal.

El objetivo de planificar la educación a partir de las filosofías y cosmovisiones de las civilizaciones indígenas en ese sector responde a la necesidad de reconocerse, valorarse, sentirse y pensarse como pueblos diversos que tienen una acumulación de conocimientos ancestrales que superan a la sociedad establecida actual. Armaza dice que es necesario que el ministerio sistematice estas sabidurías: “Somos un país muy rico en la diversidad cultural, pero no la tenemos sistematizada. Entonces, en una primera etapa, todas las mallas curriculares responden a un proceso de investigación y sistematización de nuestra historia”.

Esta necesidad se coloca después de la reflexión de que, aunque sea un territorio muy rico y diverso en conocimientos, culturas, prácticas y saberes, no era parte de los procesos académicos y, a veces, ni de los artísticos. “Cuando comenzamos a desarrollar estos procesos de formación artística, nos hemos dado cuenta de que no teníamos algo propio. Había copias de otras metodologías, técnicas, diseños de otros países”. Armaza critica la sobrevaloración del conocimiento extranjero y, al mismo tiempo, valora el trabajo de los artistas teatrales en la escena boliviana. También fomenta que estas experiencias se incluyan en los procesos de formación.

Si bien, puedes ver que, en la historia del teatro boliviano, muchos te van a contar que los que tienen posibilidad de publicar son personas extranjeras, no es que tenga nada contra los extranjeros, pero necesitamos nosotros recuperar nuestra identidad. Te van a hablar de personas argentinas, o de otros países que ya han dejado de venir acá. Y para mí, lo más importante, es la gente que ha estado haciendo teatro acá. ¿Cómo ha podido luchar por todos los medios? Tal vez no es tan conocido como otros que sí los han tenido. Lastimosamente en Bolivia el extranjero tiene muchas aperturas y la ha tenido durante muchos años (entrevista del 16 de mayo de 2018).

Sin embargo, Armaza también reconoce que somos una cultura con una visión universal que ha influido en nuestro ser y que no tendría que negarse. “Yo creo que hay que recuperar lo que es la identidad, no entrando al folclorismo, por ejemplo, yo soy boliviana y hago Hamlet, pero soy boliviana”. Esta recuperación de la identidad, sin perder de vista lo que vino y viene del exterior, está contemplada en la ley de educación basada en dos movimientos, *Intraculturalidad* e *Interculturalidad*, que, en mi opinión, para los procesos de formación, son importantes porque alimentan y proponen formas de relacionarse con otros conocimientos y experiencias:

Intraculturalidad: La intraculturalidad promueve la recuperación, fortalecimiento, desarrollo y cohesión al interior de las culturas de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, comunidades interculturales y afrobolivianas para la consolidación del Estado Plurinacional, basado en la equidad, solidaridad, complementariedad, reciprocidad y justicia. En el currículo del Sistema Educativo Plurinacional se incorporan los saberes y conocimientos de las cosmovisiones de las naciones y pueblos indígena originario campesinos, comunidades interculturales y afrobolivianas.

Interculturalidad: El desarrollo de la interrelación e interacción de conocimientos, saberes, ciencia y tecnología propios de cada cultura con otras culturas, que fortalece la identidad propia y la interacción en igualdad de condiciones entre todas las culturas bolivianas con las del resto del mundo. Se promueven prácticas de interacción entre diferentes pueblos y culturas desarrollando actitudes de valoración, convivencia y diálogo entre distintas visiones del mundo para proyectar y universalizar la sabiduría propia. (Bolivia, 2010: 9)

En la perspectiva de un trabajo *intracultural*, Armaza expresa interés en que las experiencias y formas de operar de los grupos de teatro bolivianos tengan

un impacto directo en los procesos de formación. Uno de los aspectos de esta perspectiva es una formación más holística, un poco como es narrada por el profesor Eduardo Coutinho (entrevista del 9 de febrero de 2017), que ocurre no por especialidades, sino con una visión del *hecho teatral*.

Las materias que componen la malla curricular están enfocadas al mercado laboral y hacia una mirada de cómo nosotros, como teatreros, nos hemos formado. Nosotros hacemos de todo, dirección, actuación, escenografía, vestuario, etc. [...]. Creo que los que estamos en teatro tenemos como esa formación, así “completa”. La malla curricular responde a eso. No está enfocada a cubrir especialidades, como decir, solo actuación, solo dirección, solo la parte técnica, sino tener un conocimiento de todo, para que después con todo eso, ya hagas lo que desees hacer. Si quieres seguir en dramaturgia o en actuación o dirección, producción.

El análisis del campo de acción de las personas que salen de estos procesos de formación, en la exposición de Armaza, tiene dos enfoques. Uno que tiene como objetivo estimular el consumo artístico en las sociedades bolivianas. Este esfuerzo se haría, nuevamente, desde el reconocimiento de quién y cuáles son los públicos. Lo que implica una búsqueda de estéticas que correspondan a los sentimientos, percepciones y símbolos de las realidades bolivianas. Para eso, es necesario mirar más hacia adentro que hacia afuera, como ella dice:

Sin embargo, nosotros hemos querido adoptar uno que responda a nuestras necesidades. Pues cuando hablas de una profesión, hablas también de un mercado laboral que tal vez no existe, que tal vez se va a generar a partir de que haya profesionales. Pero nuestra realidad es muy diferente a la que hay en otros países, nosotros podríamos tener una simple copia de lo que se hace en otros países que después no responda a nuestras realidades (entrevista del 16 de mayo de 2018).

Una segunda apuesta para los futuros profesionales es la transformación de la visión que el país tiene sobre las artes, que sufrió la subestimación propia de las sociedades modernas de principios de siglo y que hasta ahora todos tenemos que sufrir en cada uno de nuestros países. Por supuesto, esta negación de las artes en el ámbito académico y público es producto del desprecio y la ocultación del papel transformador de lo sensible y lo estético. Armaza habla del poder que tienen las artes y del peligro que pueden representar para los gobiernos, que,

por lo tanto, no prestan atención a esta área que es indispensable para la humanidad. “Hay gobiernos que les temen mucho a las artes, porque con las artes hay mucha evolución. Precisamente esas experiencias han servido para que nosotros podamos aprender de los errores de los otros”.

La intención de dignificar el oficio artístico es, entonces, un propósito para estos procesos de formación. “Yo creo que la mirada de las personas se va a abrir, va a cambiar. Eso es muy importante, porque ahora no somos parte de la sociedad. Si tú le dices a cualquier persona ‘soy actor’, te va a mirar extrañamente. Es como si no has estudiado”. Esta intención ampliará el campo de acción de las futuras artistas que se gradúen de estos programas, y los profesionales, además de crear espacios para las artes, tendrán que realizar un proceso de formación de audiencias, lo que ayudará tanto a la escena laboral y de circulación como al reconocimiento y valorización del trabajo artístico.

Dado lo expuesto anteriormente, puedo afirmar que la propuesta pedagógica boliviana tiene un carácter innovador dentro del contexto continental. Incluso si las personas que lideran estos procesos aún no saben cómo se traducirá en un plan de estudio con contenidos, tiempos y disciplinas, la decisión de partir de la sabiduría aymara y quechua, de sistematizar sus propios conocimientos y ampliar un campo de acción artística que se basa tanto en las estéticas, poéticas y símbolos, como en las necesidades específicas de estas sociedades, es un acto complejo, poderoso y revolucionario para las artes en el continente y, por qué no, en el mundo.

Sobre mi caso en la formación en Artes Escénicas

A partir de mi proceso de formación como actriz y de la experiencia con las entrevistas que realicé, quiero discutir dos componentes de la formación en Artes Escénicas de Abya Yala. Uno reflexiona sobre las referencias teóricas y los contenidos que se estudian en los cursos y el otro sobre la visión filosófica y ética de estos programas.

El abismo: entre la academia y la producción teatral

En mi formación como actriz en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASA-B)¹⁶, de 2002 a 2007, se privilegiaban los estudios stanislavskianos dentro de las artes dramáticas. Así, en mis cinco años en la universidad conocí el arte de la interpretación a partir del estudio de obras dramáticas que correspondían a los siete géneros clasificados por Virgilio Ariel Rivera, en su libro *La Composición Dramática* (1989). Recuerdo la mayoría de los módulos-géneros: Tragedia y Comedia eran los primeros géneros estudiados, con sus representantes clásicos Esquilo, Sófocles, Eurípides y Aristófanes, sin dejar de lado a Molière y Racine y una buena porción de Shakespeare; en el módulo Drama, realizamos obras de Anton Tchekhov y August Strindberg; de obra didáctica, Bertold Brecht y Michael Ende; de tragicomedia, Henrik Ibsen y Federico García Lorca; de Farsa, Luigi Pirandello, Ramón del Valle-Inclán y Enrique Buenaventura; de Teatro del Absurdo, Samuel Beckett y Eugène Ionesco; de Melodrama, Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Friedrich Schiller y Jorge Isaacs; y de Teatro de Oro español, Lope de Vega, Calderón de la Barca y Tirso de Molina.

Paralelamente al estudio de interpretación a partir de géneros dramáticos, tuvimos clases de expresión corporal que estudiaban técnicas como Tadashi Suzuki, la Biomecánica de Meyerhold, preparación guerrera de los antiguos griegos según el director de teatro Theodoros Terzopoulos, la plasticidad descrita por Jerzy Grotowski, los principios de Antropología teatral según Eugenio Barba, entre otros. También tuvimos clases de gimnasia olímpica, voz cantada y voz hablada. Cada una de ellas con sus respectivas referencias europeas y en algunos casos norteamericanas. Con respecto al contenido más teórico, recuerdo las clases de Historia del Teatro que comenzaron en la antigua Grecia, pasaron por toda la historia europea y terminaron con contemporáneos norteamericanos. Esta disciplina duró seis semestres. En el último semestre del curso, tuvimos que estudiar la historia del teatro colombiano. Recuerdo a Enrique Buenaventura (Teatro Experimental de Cali - TEC) y Santiago García (Teatro La Candelaria). También recuerdo la disciplina de Historia del Arte que se estudió según Ernest Gombrich. Y para terminar con los recuerdos, cómo olvidar nuestros dos mon-

16 Hoy Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.

tajes de fin de curso, de Bertold Brecht y *Morir: un instante antes de morir*, del español Sergi Belbel.

No es difícil ver que hubo una gran ausencia de teóricos y autores de Abya Yala en mi proceso de formación académica inicial, a pesar de que el vacío se percibió a través de las entrevistas realizadas y analizadas en las páginas anteriores. Entre más de veinticinco dramaturgos estudiados y representados, solo dos eran del continente y, precisamente, colombianos. Durante todos los semestres y horas de formación en “Historias”, solo se dedicó un semestre a la historia del teatro colombiano, sin considerar, sin embargo, los grupos teatrales más relevantes de Abya Yala. Además, vale la pena señalar que no se ha estudiado ninguna dramaturga, teórica, directora o actriz. Esto refuerza una negación e invalidación del arte teatral y de la teoría escénica de y en el continente, de la misma manera que una marcada línea machista que no reconoce las producciones de mujeres en el área. Lo cual, por supuesto, descuida los procesos históricos, políticos y sociales que producen un tipo de memoria que solo guarda y reflexiona sobre una parte de la historia de la humanidad.

Durante los cinco años que duró mi curso, no tuve ningún contacto con el territorio donde vivo. Todo el tiempo, tanto las teorías como los universos estudiados y escenificados, me llevaron a realidades distintas a la mía. Entendí, a partir de la interpretación de los personajes, el mundo griego antiguo, los dilemas ingleses, el fracaso de los zares en Rusia, el fascismo alemán y español, el posmodernismo (desilusión europea) y la innovadora ética (¿o antiética?) estadounidense. También entendí que el papel que la mujer, de acuerdo con la mirada masculina, representó en todas estas etapas a la que opina, propone, habla e incluso discute, y siempre necesita esperar la aprobación masculina¹⁷. Además, aquellos contextos históricos, estudiados superficialmente, que intentaban explicar el porqué de estos autores, personajes, situaciones y acciones, no importaban tanto como la interpretación y la técnica con la que debían ser representados.

Mi interés en esta primera parte es destacar dos puntos. Primero, la ausencia del conocimiento producido en Abya Yala dentro de los procesos de formación en Artes Escénicas. Segundo, la marcada tendencia machista que negó la entrada del conocimiento producido por mujeres en el mundo teatral, que no le

17 Debo destacar solo dos excepciones: el estudio de la obra de Kleist *Zusammenfassung* y de Aristófanes.

permitió ocupar las mismas actividades masculinas, dejándole preferentemente el trabajo de la actriz. Fue triste para mí ser una estudiante graduada con muy pocos conocimientos sobre la producción teatral de mi continente y es aún más decepcionante tener muy pocas referencias de dramaturgas y directoras. Estos sentimientos se recrudecen sabiendo que la historia del teatro de Abya Yala es muy rica e inspiradora. Desde la década de 1960, el fenómeno de los teatros independientes, el teatro universitario y el movimiento de teatro de grupos han formado redes que han mejorado la creación de dramaturgias nacionales y la búsqueda de símbolos propios de nuestras culturas, así como el mantenimiento y la circulación de obras originales, configurando así estéticas, poéticas y dramaturgias que reflejan nuestras culturas de Abya Yala.

Grupos como La Candelaria, Teatro Experimental de Cali (TEC), Yuyachkani, Cuatro Tablas, Teatro de los Andes, Malayerva, El Galpón, entre otros, no se ven en la formación en Artes Escénicas de los estudiantes de programas universitarios en el continente, ni como referencia histórica, ni como propuestas dramáticas y metodologías de creación factibles de estudio a partir de la práctica. Sin embargo, cada uno de estos grupos desarrolló metodologías para la creación de los personajes y las obras de teatro. Aquí es importante tener en cuenta que estas mismas propuestas se inspiraron principalmente en las tendencias teatrales en Europa y los Estados Unidos. Sin embargo, todas ellas pasaron por un proceso de apropiación y antropofagia que se impregnó en la práctica de cada grupo, que le dio un sentido y una forma singular y arraigada en su espacio social. Un buen ejemplo es la metodología de creación colectiva que, aunque fue utilizada al principio por grupos teatrales estadounidenses, en Abya Yala recibió una dimensión tan poderosa que sus procedimientos y técnicas son mucho más decantados y sofisticados que los iniciales.

Esta falta de incorporación de los conocimientos creados en los contextos que rodean las universidades de Abya Yala no es un descuido de la academia, pero es parte del proyecto del colonialismo que persiste en nuestras sociedades, donde la universidad, tanto pública como privada, es un escenario poderoso para su práctica. En este sentido, el sociólogo peruano Aníbal Quijano (2010: 84) presenta dos conceptos: el colonialismo, que, al principio, se refiere a una estructura de dominación/explotación sobre la política, la tierra y la producción; y la colonialidad, que según él:

[...] es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial del poder capitalista. Se basa en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como la piedra angular de ese patrón de poder y opera en cada uno de los planos, medios y dimensiones, materiales y subjetivos, de la existencia social cotidiana y de la escala social. Se origina y se mundializa a partir de América.

Esta colonialidad, que opera en un complejo sistema de relaciones humanas, se basa en cuatro abordajes que permiten, después de nuestras independencias limitadas, que continuemos bajo el dominio del poder europeo y estadounidense. Estos abordajes¹⁸ fueron propuestos por el grupo Modernidad/Colonialidad (G-M/C), del cual forman parte intelectuales de Abya Yala, quienes, desde la década de 1980, vienen trabajando tanto en la crítica como en las propuestas para construir una comprensión de nuestra historia como colonias y las relaciones de opresión que formaron nuestras identidades.

Las feministas Yuderkys Espinosa Miñoso, Diana Gómez Correal e Karina Ochoa Muñoz explican los cuatro postulados propuestos por el grupo, que son la colonialidad del saber, del ser, del poder y del género.

Me interesa profundizar, en el campo de las Artes Escénicas, las críticas a los procesos de formación bajo los enfoques de la colonialidad del saber y la colonialidad del género. Sin embargo, las otras categorías no pueden excluirse porque, por el complejo sistema de relaciones, una se entrelaza con otra, lo que impide una separación total.

El conocimiento producido tanto por grupos de teatro como por mujeres del continente no aparece en los procesos de formación en interpretación, ya que existe un consenso en la academia que clasifica estos conocimientos como menores o, incluso más a menudo, como no susceptibles de entrar a la universidad. Según lo relatado por el coordinador del curso de Creación y Producción Escénica de la Universidad Católica del Perú, Rodrigo Benza, páginas atrás, que afirma: “Ariane Mushkine, [...] no me fue enseñada con el mismo nivel de importancia que otros directores de escena o teóricos, porque ella es mujer”.

Esta imposición, que clasifica nuestros conocimientos como menores, hace que los responsables de desarrollar los planes de estudio para los cursos de Ar-

18 Tema ampliado en el enlace [Lo De\(s\)colonial como potencia](#).

tes Escénicas crean que las investigaciones y los descubrimientos realizados por los movimientos artísticos del continente son irrelevantes. En este caso, me llaman la atención los discursos del director, Alexei Vergara, y el subdirector, Mario Costa, del curso de Teatro de la Universidad Católica de Chile, que afirmaron que nunca tuvieron empatía con la estética del teatro de los países de Abya Yala, al responder la pregunta número seis de la entrevista realizada y analizada en el ítem de este enlace titulado *Consideraciones sobre la presencia de referencias producidas en Abya Yala*.

Así, en el ámbito académico, operan los mecanismos que producen y refuerzan la invisibilidad de las construcciones artísticas de estos grupos que no se encuentran dentro de la academia y que no figuran en los procesos de formación de los estudiantes. El desprecio de los “doctores de las artes” por el saber elaborado en el continente y fuera de la universidad se institucionaliza, en este caso, a través de la negativa a reconocer cualquier posibilidad de contribución significativa a la construcción de un conocimiento escénico, incluso cuando la actividad de estos grupos pueda revelarse compleja, vasta y profunda debido a la proximidad que tienen con la práctica teatral.

Consideremos como un ejemplo hipotético un grupo de teatro con una trayectoria de más de veinte años. Ciertamente, sus procesos de creación dan lugar a prácticas que pueden llegar a ser experimentos de laboratorio para la formación escénica debido a la relación que el grupo tiene por estar inserto en el mismo contexto en el que se está formando la estudiante. Me parece que estos procesos pueden ser más pertinentes para la formación de la actriz que otros procesos creativos que son “transferidos” (Freire, 1987: 34) de otras sociedades, tiempos y contextos. En efecto, lo que tenemos es una experiencia formativa que favorece las teorías de tercer orden, como es el caso, por ejemplo, de las propuestas de Stanislavski, que conocemos y practicamos a través de literatura que es interpretada y reinterpretada, evidenciando así la reproducción de un conocimiento teatral. Evidentemente, no se trata de negar la importancia de conocer a los autores paradigmáticos, sino de afirmar la necesidad de abrir e incorporar procesos de formación que nuestros propios movimientos teatrales desarrollan en sus reflexiones y prácticas durante décadas de trabajo escénico.

Por lo tanto, estamos en el “escenario abismal” (Santos, 2010) que no quiere reconocer lo que es diferente a lo ya impuesto. Boaventura de Sousa Santos (2010: 32) propone que el tratamiento del pensamiento occidental frente a los pensamientos no occidentales es abismal al imposibilitar la co-presencia del “otro lado de la línea”:

La división es tal que “el otro lado de la línea” desaparece como una realidad, se vuelve inexistente e incluso se produce como inexistente. Inexistente significa no existir bajo cualquier forma de ser relevante o comprensible. Todo lo que se produce como inexistente se excluye radicalmente porque sigue siendo lo Otro.

En ese sentido, las experiencias teatrales en Abya Yala siguen siendo inexistentes como conocimiento válido, desconocidas e incluso censuradas en el contexto de una universidad predominantemente blanca, machista y eurocéntrica, que niega a los estudiantes el otro lado de la línea que “comprende una amplia gama de experiencias desperdiciadas, invisibles, al igual que sus autores, y sin una ubicación territorial fija” (p. 34).

Esta inexistencia de los conocimientos producidos en el continente es parte de la colonialidad impuesta y naturalizada en nuestras sociedades. No quiero decir que los procedimientos de formación en el oficio de la interpretación teatral sean incorrectos, que no se pueda capacitar a una actriz solo con referencias europeas o que los principios del arte teatral sean incorrectos o completamente diferentes de los utilizados en Abya Yala. Además, quiero decir que el uso excesivo de referencias occidentales refuerza la monopolización del conocimiento hecho en Europa, formando un tipo de actriz que concibe el mundo de manera hegemónica y que forma parte de una dominación capitalista. Aunque los autores estudiados puedan tener pensamientos antihegemónicos, no contemplan las realidades de Abya Yala que como artistas tenemos en nuestro territorio. Por lo tanto, es común ver profesionales de las artes que solo ven, crean y sienten de acuerdo con la vanguardia europea o estadounidense del momento. Cultivan un sentimiento colonial de sumisión a estas hegemonías. Por lo tanto, desconocen los procesos, creaciones y nociones que se elaboran sin referencias occidentales, pero con influencias de nuestras culturas y tradiciones populares. Como resultado, tenemos enormes diferencias entre los festivales internacionales de teatro

(en cada una de nuestras ciudades) y los festivales *abyayaleros*, regionales o locales en el continente, por ejemplo. En los primeros, la inversión financiera, artística y publicitaria es mayor debido al número de grupos que provienen de los continentes del norte, mientras que en el segundo caso vemos menos inversión, una reducción en el número de grupos y ofertas presentadas al público. A menudo, nuestros compañeros artistas-docentes no se dan cuenta de su admiración excesiva por Europa. Según Aníbal Quijano, esto corresponde a la idea impuesta desde el siglo XVIII de que Europa es el modelo a seguir.

Por lo tanto, nuestra formación está distante de nuestras sociedades y subestima nuestros contextos e historias. Es evidente cómo esta colonialidad del saber opera entre mis colegas, haciendo que sus procesos artísticos respondan, en la mayoría de los casos, a los estándares eurocéntricos y norteamericanos. La negación constante de nuestras propias referencias se manifiesta en la necesidad de presentar autores no *abyayaleros*, privilegiando a los de los continentes del norte, o imitando/copiando formas escénicas que tienen éxito en estos países y que funcionan como filiales de globalización de mercancías desprovistas de posiciones políticas y/o socioculturales. Este es el caso de la comedia de *stand up*, el *match de improvisación* o el *teatro comercial* que privilegia al famoso actor de televisión sobre el contenido de la obra, por ejemplo.

La colonialidad del género es evidente tanto en los procesos de formación, que es mi interés, como en los procesos de producción y circulación artística. En las academias existe una preocupante falta de interés por la falta de referencias femeninas en la producción teórica, historiográfica y dramaturgica. Las mujeres en el ámbito teatral han sufrido varias opresiones que les impiden realizar otras actividades. En la mayoría de los grupos de teatro, el papel de director lo asumen los hombres, y las mujeres, casi siempre, desempeñan funciones de gestión y logística del grupo. Estas actividades no son asumidas por los hombres porque tienen poco o ningún reconocimiento artístico, además de ser actividades que tienen más que ver con un sentido de cuidado y protección del grupo, características que la sociedad le ha dado a las mujeres. Incluso con los impedimentos sociales que excluyen a las mujeres de ciertos tipos de roles, tenemos dramaturgas, directoras, historiadoras de teatro y teóricas que han reflexionado sobre estos roles en el oficio teatral.

Hay una paradoja en el hecho de que un movimiento teatral muy comprometido políticamente, que lucha por una sociedad más justa y menos desigual, mantenga dentro de los grupos teatrales las jerarquías de poder y opresión basadas en el género. La declaración de la feminista argentina María Lugones (2014: 57) llama la atención sobre el desinterés de los hombres ante las violencias que se infringen sistemáticamente contra las mujeres negras. Este comportamiento que muestran los hombres en relación con las diferentes violencias que sufren las mujeres, no solo en el caso de la raza o en el caso físico, es de la naturaleza de los representantes de los Estados machistas, los opresores e incluso de los colegas más cercanos, compañeros del mismo grupo. Por lo tanto, es común que no haya ningún incentivo para que las actrices sean directoras, dramaturgas o asuman otras funciones más representativas y públicamente visibles. La investigadora hondureña Breny Mendoza interpreta la denuncia de Lugones, ampliando la lectura, y coloca esta indiferencia de los hombres como una negociación entre la clase dominante y los oprimidos, pero sin mujeres. Mendoza, según los estudios de Lugones (2014: 94), afirma que los hombres colonizados solo pueden tener cierto control sobre sus sociedades al mantener la subordinación de las mujeres y, de esta forma, se presentaban a los colonizadores como iguales y con quienes podían negociar. Esta dinámica continúa hoy con nuestros colegas de izquierda, incluso con nuestros propios compañeros en grupos de teatro, con el silencio que ellos mismos guardan ante la violencia que las mujeres tenemos que soportar.

Este silencio del que habla Mendoza se vive en las actitudes cotidianas y en las actividades laborales y artísticas. Esta es la explicación para que hoy no se tenga una referencia amplia y bien conocida sobre el trabajo de las mujeres en la esfera teatral. Es evidente que en nuestro campo hay muchas mujeres, pero rara vez asumen un papel que no sea el de actriz, especialmente si son bonitas. Esta negación de lo femenino es el resultado de la sumatoria del silencio, la indiferencia y el machismo que aún vivimos incluso en ambientes de izquierda. Podemos ver que la mayoría de los reconocidos grupos de teatro de Abya Yala están dirigidos por hombres¹⁹. Ninguno de ellos quiere dejar la silla del director para dejar espacio a una mujer, aunque a menudo son las mujeres en los grupos

19 Como ejemplo, podemos mencionar los grupos emblemáticos de Yuyachkani, Teatro de los Andes, El Galpón, Teatro Escambray, Grupo Galpão, Teatro La Candelaria y Teatro Experimental de Cali (TEC). Los dos últimos, debido a la muerte del director, están bajo la dirección de mujeres.

de teatro quienes realmente coordinan las actividades del grupo, desde lo administrativo hasta lo creativo.

A pesar de esto, hay trabajos de mujeres que merecen ser reconocidos y puestos en circulación, como el trabajo que la actriz, dramaturga, directora y líder social Patricia Ariza hace en Colombia. Su trabajo para lograr un espacio más amplio para las mujeres en el teatro dio origen a diversas actividades, como el *Festival de Mujeres en Escena por la Paz*, que se realiza todos los años en Bogotá y que prioriza el trabajo de las mujeres en los procesos de creación, ya sea como actriz, dramaturga, directora o iluminadora, papeles que, en la mayoría de los casos, están en manos de hombres. También es digno de mención el trabajo de la investigadora Marina Lamus Obregón (2010) que ha estado estudiando los procesos de conformación del teatro en Colombia y en Abya Yala. Sin embargo, su trabajo no ingresa a las academias, ni como información para las estudiantes, a pesar de que son mujeres reconocidas por su trayectoria a nivel mundial. La academia no se preocupa por la circulación del conocimiento producido por mujeres o producido dentro del continente. Los dos casos citados anteriormente son solo ejemplos de Colombia, pero existen ocultamientos similares en el resto del continente.

Gran parte de los graduados en Artes Escénicas desconocen el potencial de las culturas de Abya Yala, la trayectoria del teatro en el continente y ni siquiera se preocupan por la acción de las mujeres en el teatro. Además de operar una alienación sistemática y una colonialidad intrínseca, producto no solo de la formación, sino también de nuestras sociedades modernas y capitalistas, los cursos de Artes Escénicas, en su mayor parte, carecen de una visión ética y filosófica emancipada y antihegemónica que promueva otra postura frente a la producción artística del Sur.

El reduccionismo en la técnica: la necesidad de mano de obra

Recuerdo bien que, en mi proceso de formación, la técnica interpretativa era importante por encima de cualquier otra cosa. Hubo un cierto abandono del contexto del autor o de la posible conexión entre la puesta en escena y la realidad vivida por los estudiantes. Un buen ejemplo de esta tendencia es mi trabajo en el cuarto año del curso con la puesta en escena de mi monólogo, un proceso obligatorio

dentro del programa. Organicé el monólogo *Santa Cecilia* del autor cubano Abilio Estevez (2004), que presenta a una anciana muerta en el fondo del mar que narra su vida como hija de una familia noble y su posterior ingreso a la prostitución en la ciudad de La Habana. Lo que me atrajo del monólogo fue su riqueza de músicas populares cubanas y la gran exigencia para construir el personaje.

En la última parte del proceso (que dura dos semestres), unas semanas antes del estreno, llamé a otro profesor, diferente al que dirigió el monólogo, para que me orientara. Este profesor explicó el contexto histórico de la obra. Parecía claro: una mujer vieja cubana se lamenta, todo el tiempo, nostálgica de tiempos pasados, y se enfrenta a la imposibilidad de salir del fondo del mar. La referencia a la situación política en Cuba era obvia, pero yo, durante los siete meses del proceso, nunca vi el texto como una crítica política y reaccionaria de la revolución cubana. Me dejé llevar por la emotiva historia de *Santa Cecilia*, tratando de crear una personaje vieja, seductora, histriónica, melancólica y caribeña, actuando de manera verosímil ante el hecho de que tenía cinco veces mi edad, además de estar ahogada y hablando bajo el agua, porque esas fueron las exigencias del profesor-director y fueron mis mayores problemas a resolver. Lamentablemente, cuestioné estos requisitos solo al final del proceso cuando decidí pedirle consejo a otro profesor. Mi trasfondo político era muy pobre hasta ese momento. Todavía estaba comenzando a definir mis posiciones ideológicas y sociales, con la participación en el movimiento estudiantil en la universidad y adhesión a las ideas y partidos de izquierda de mi país. A medida que mis nuevos paradigmas políticos se consolidaron, fue frustrante para mí representar una obra con estas características. Traté de reinterpretar la obra, reivindicando la importancia de la revolución cubana con algunos símbolos e imágenes, pero era demasiado tarde y el texto era mucho más fuerte que mi voluntad de no despreciar a la Cuba socialista.

Este proceso muestra cómo nuestra universidad, además de tener una total referencia europea y norteamericana, se esfuerza por descontextualizar los procesos de formación, despojando las referencias históricas, sociales y políticas de los temas tratados en clase. El enfoque principal de nuestra graduación es la incorporación de una técnica que permita trabajar en cualquier espacio que demande profesionales, independientemente de sus preferencias o filosofías de vida. Por lo tanto, los estudiantes y los docentes se centran en mejorar la forma

o los procedimientos para el uso de herramientas para el oficio de la interpretación, sin ninguna perspectiva ética y política anclada en Abya Yala. Este tipo de formación promueve procesos educativos en los cuales profesores y estudiantes no se preocupan por el contenido a abordar, sino por las formas y técnicas que se utilizan. En otras palabras, los hechos que rodean a una obra de teatro no son tan importantes como el nivel de creación del personaje, el vestuario, la escenografía y la música en escena. Este tipo de procesos valoran a los estudiantes que pueden crear personajes y situaciones creíbles y desarrollar empatía con el espectador. Para generar esta empatía, parece que no es necesario que la estudiante-actriz entienda con amplitud geopolítica el universo al que se refiere. Es como una forma agradable y atractiva que llama la atención del público por la forma en que se relaciona y no por la comprensión de su lugar en la historia. Esta actriz se convertirá en el títere deseado por Craig (1963), que está llena de los deseos y las proyecciones de los demás y que lo único que tiene para aportar es una forma técnicamente correcta, bien utilizada y colocada. Esta profesional será valorada siempre que sea sumisa a las demandas del director y el dramaturgo, recreando sus deseos donde ya se colocaron posturas políticas. Ella no necesita pensar en las críticas o la dirección de los temas que se abordarán.

Varias veces, en mi proceso de formación, escuché frases como “el actor no piensa; lo hace, siente”. La tarea de reflexión estaba destinada a directores y dramaturgos. Pero el trabajo de la actriz incluye pensamiento, emoción, acción, combinados entre sí. Sin embargo, debido al cartesianismo de nuestras academias, no podemos combinar la emoción con la razón. Esto no es productivo para el oficio de actuar, porque podemos, sí, pensar y sentir, razonar e interactuar en la escena durante el trabajo de creación. Por esta razón, creo que frases como “la actriz no tiene que pensar, solo sentir” hacen un daño profundo a los procesos de formación. Quizás para los hombres es muy difícil mantener el trabajo creativo con más de una atención (sentir, pensar, actuar), pero para nosotras las mujeres, debido a las múltiples tareas que esta sociedad nos da –pero no reconoce– es más natural sentir al mismo tiempo en que analizamos, interactuar en el mismo momento en que reflexionamos.

Esta concepción utilitaria del trabajo de actrices y actores fomenta un profesional sumiso o recipiente de lo que otros piensan y proponen. En este sentido,

la descripción de la universidad brasileña realizada por Marilena Chauí (1980: 34) revela muy bien esta orientación:

Creo que la universidad hoy tiene un papel que algunos no quieren desempeñar, pero que es decisivo para la existencia de la propia universidad: crear incompetentes sociales y políticos, hacer con la cultura lo que la empresa hace con el trabajo, es decir, parcelar, fragmentar, limitar el conocimiento y evitar el pensamiento, para bloquear cualquier intento concreto de decisión, control y participación, tanto en términos de producción material como de producción intelectual. Si la universidad brasileña está en crisis, es simplemente porque la reforma educativa ha invertido su sentido y propósito; en lugar de crear élites dirigentes, está destinada a capacitar a mano de obra dócil para un mercado siempre incierto.

La formación en interpretación, en esta tradición utilitarista del actor, encaja perfectamente en esta perspectiva neoliberal. Los cursos de Artes Escénicas, en busca de alinearse con una educación *express*, carecen de puntos de vista éticos, políticos y filosóficos, y no son la excepción de este demérito pedagógico. Este fenómeno se refleja en los cursos de teatro en Brasil en la investigación del profesor Paulo Luís de Freitas (1998: 159), que demuestra cómo las visiones filosóficas de las escuelas y los cursos de teatro favorecen la preparación técnica sobre la preparación ética:

Es lamentable que la enseñanza del teatro no haya sido inmune a la *concepción tecnicista* implantada a finales de los años sesenta. La mayor prueba de sumisión a esta concepción es la formación del artista/ciudadano. Esto significa que la pedagogía que guía la formación del actor brasileño, en general, no tiene ningún compromiso con la idea de que el hombre y la mujer artista también deben ser sujetos de Historia, de relaciones sociales y políticas, por lo tanto, *artistas y ciudadanos*.

La despolitización de la educación en los cursos de Artes Escénicas ocurre de la misma manera que en los procesos de formación en otras áreas. En nuestro caso, se enfatizó un perfil de artista que no se compromete con su sociedad ni con procesos históricos, lo que se justifica por la falsa idea de que el acto de creación artística puede contaminarse. La academia se aleja cada vez más de los procesos populares, mientras que los grupos de teatro de Abya Yala buscan forjar símbolos que ayuden, a nivel estético, a consolidar los procesos emancipatorios.

Los cursos de Artes Escénicas, por otro lado, privilegian posturas que preparan a la actriz para realizar su oficio en el escenario, lejos de sus realidades sociales.

Según la lectura que nuestros profesores de artes escénicas hacen de la propuesta del *actor santo* de Grotowski (2006), es importante que el intérprete se dedique completamente a la investigación de sí mismo, hasta el punto de borrar todos esos comportamientos que, incluso si son estereotipados, hablan sobre de dónde viene el actor y qué fue lo que configuró o configura su personalidad. El actor santo tiene que alejarse de las realidades que lo rodean para encontrar un “yo propio” que revela su potencia creativa. Este “yo propio” se configura desde el vaciamiento, posible con el uso de la técnica *inductiva*, que es una técnica de eliminación (Grotowski, 2006: 29). Los profesores entienden que el autor advierte que la santidad no se refiere a un acto religioso, sino a un sacrificio, a una rendición total al oficio, que tiene propósitos exclusivamente funcionales dirigidos al perfeccionamiento de una técnica, por lo tanto, lejos están de ser políticos o sociales. La siguiente cita termina siendo utilizada para alejarnos de nuestras raíces:

Estamos convencidos de que las condiciones esenciales para el arte de la actuación son las siguientes y su estudio debe ser objeto de investigación metodológica:

- a) estimular el proceso de autorrevelación, llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida;
- b) Ser capaz de articular el proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos. En términos concretos esto significa construir una partitura cuyas notas sirvan como elementos tenues de contacto, como reacciones a los estímulos del mundo externo: a aquello que llamamos “dar y recibir”;
- c) eliminar del proceso creativo las resistencias y los obstáculos causados por el propio organismo, tanto físico como psíquico (ya que ambos constituyen la totalidad) (Grotowski, 2006: 89).

Si el arte de la interpretación solo pasa por la sacralización de una técnica, los procesos de formación se concentrarán completamente en el marco, en la forma. Por lo tanto, una visión crítica de nuestro mundo solo desviaría el foco de la “búsqueda indispensable de santidad”.

A su vez, en el caso de Eugenio Barba y su propuesta de una Antropología teatral (2007), es aún mayor la posibilidad de no concebir una formación que incluya el contexto de la actriz en su preparación. Una conclusión general sobre el enfoque de Barba para tratar el conocimiento es la descontextualización total que hace de los conocimientos y las tradiciones en el arte de la interpretación. En su libro *El Arte Secreto del Actor* (2007), tenemos una clasificación de muchos procesos de formación escénica, vemos innumerables culturas recorrer esas páginas llenas de fotos, colores, formas y gestos deslumbrantes, pero sin ninguna referencia social, histórica o política. Barba invita a extraer de esas culturas sus secretos más profundos y milenarios, sin comprender de dónde provienen ni la pertenencia inherente a cada una de sus sociedades. Su comportamiento es del tipo de colonizador extractivista, que solo utiliza a otros pueblos para explorar sus manifestaciones con la intención de tomar la forma y vaciar su contenido. Una vez más, estamos presenciando un tipo de formación despolitizada, ahora con el agravamiento ético de la explotación del conocimiento de las culturas como método para formar actores.

En nuestra academia, las técnicas se utilizan con un principio evidente basado en la transmisión y la despolitización del conocimiento. Freitas (1998: 60) señala este comportamiento en los procesos de formación en interpretación en Brasil:

La idea mecanicista de *profesionalizar la juventud favorece*, en el caso específico de la enseñanza de la interpretación, la “transmisión”, casi siempre apresurada, de algunas técnicas y conceptos sobre el arte de representar, sin establecer un compromiso real con la formación de futuros artistas del escenario brasileño, de los futuros hombres y mujeres de teatro, de los futuros artistas responsables de la difusión del arte y la cultura. De hecho, la formación del actor brasileño otorga, en general, más importancia a su función legal de profesionalizar al actor que a su papel como agente de una educación, tanto estética como ética, para formar el futuro *artista-ciudadano*.

En el proceso de investigación realizado por Freitas, se realizaron entrevistas con los coordinadores y directores de algunas escuelas de teatro en Brasil. Con respecto a la formación de las futuras actrices, se hizo la siguiente pregunta: *¿Cuáles son los principios rectores de la enseñanza en esta escuela?* (1998: 160). Llamaban la atención las respuestas muy frecuentes sobre la importancia del oficio de la interpretación como aquel que puede satisfacer cualquier demanda en el

campo de las artes escénicas (teatro, cine, televisión), sin necesariamente tener una postura ética o política por parte de la profesional. Aunque aparecen expresiones como “actor crítico” o “conciencia social”, éstas, en el curso de entrevistas e investigaciones, carecen de una base filosófica y de sugerencias concretas en los procesos pedagógicos.

Consideraciones

Del análisis de las entrevistas, quiero subrayar algunos aspectos generales como conclusión.

Desde la primera hasta la sexta pregunta, fue evidente que en todos los cursos universitarios de Artes Escénicas que formaron parte de la investigación existe una subestimación de los conocimientos que la academia hegemónica no valora ni acepta. Edgardo Lander (2014: 83) describe este comportamiento de la universidad de Abya Yala:

La formación profesional, la investigación, los textos que circulan, las revistas que se reciben, los lugares donde se realizan los posgrados, los regímenes de evaluación y reconocimiento del personal académico, todo apunta hacia la sistemática reproducción de una mirada al mundo y al continente desde las perspectivas hegemónicas del Norte o de lo que Fernando Coronil ha llamado el *globocentrismo*. El intercambio intelectual con el resto del Sur, en especial con otros continentes, desde el cual, a partir de experiencias compartidas podría profundizarse la búsqueda de alternativas es, en nuestras universidades, escaso o nulo.

Los cursos que integraron el presente estudio se insertan en este *globocentrismo*, porque no existe ningún propósito estructural de buscar alternativas para el intercambio, reproducción y circulación de los conocimientos producidos en la región. Aunque hay espacios donde los cursos del continente comparten sus experiencias, no son elementos que influyan en los planes de los cursos en cada programa.

Algunos cursos han realizado cambios interesantes con el objetivo de combatir un tipo de conocimiento cartesiano, fragmentario y dicotómico. Por lo tan-

to, se abren las posibilidades para que las estudiantes exploren contenidos no fragmentados. Como es el caso de la ECA-USP, que, a partir del trabajo basado en la metodología por proyectos, evita la división entre teoría y práctica, cuerpo y mente, cuerpo y voz, entrenamiento y creación. Esto pone una alternativa interesante en la perspectiva de volver a juntar los conocimientos en la misma práctica teatral, el *hecho teatral* que permite conocer el oficio en su misma naturaleza y complejidad.

Este tipo de modificación es la más evidente entre los cursos, pero, reitero, no hay necesidad ni intención de cambiar los órdenes universales, modernos y globalizadores de este sistema-mundo desde el seno de la academia, como explica el profesor Arturo Escobar (2003: 57):

El triunfo de lo moderno subyace precisamente en haber devenido universal. Esto podría denominarse el «efecto Giddens»: *desde ahora mismo, es la modernidad todo el camino, en todas partes, hasta el final de los tiempos*. No sólo la alteridad radical es expulsada por siempre del ámbito de posibilidades, sino que todas las culturas y sociedades del mundo son reducidas a ser la manifestación de la historia y cultura europea.

Los comportamientos actuales que observé en nuestros cursos de formación en Artes Escénicas, según las entrevistas realizadas, no son muy diferentes de los descritos por Freitas (1998) hace veinte años. Con base en las entrevistas realizadas con los responsables de once cursos en nueve países del continente, en mi experiencia en la graduación y en mi experiencia con otros profesionales de las Artes Escénicas graduados en otros programas de Abya Yala, puedo afirmar que no solo en Brasil existe una filosofía pedagógica que forma artistas sumisos a un sistema, acrílicos frente a las políticas hegemónicas, pasivos frente a la opresión sufrida por sus sociedades, sirvientes de narrativas y estéticas alienantes que adormecen y distraen las desigualdades experimentadas en la vida cotidiana, cultivadores de un arte enfermo por la imitación de estereotipos europeos y estadounidenses, distantes de sus propias culturas, constituyéndose como objetos y no como sujetos de la historia.

Queda la esperanza, a partir de las reflexiones de la última pregunta y del caso boliviano, que en los programas el giro decolonial pueda abrir más críticas en torno a los procesos de formación en Artes Escénicas. Nuestro continente tie-

ne un rico bagaje de teatralidades que se nutren de las particularidades de cada parte del continente a partir de las culturas, las estéticas, las luchas, las reivindicaciones que potencian poéticas y procesos *poiéticos* auténticos de estos territorios, que, por ser así, podrían hablar más puntualmente con cada comunidad y desde allí conversar con muchas otras que puedan reutilizar esas palabras para sus particularidades. El conocimiento universitario se expandiría y podríamos transformarlo en *pluriversitario* (Palermo, 2014: 80).



YO ARTISTA EN
LA EXPERIENCIA
URBANA

<i>Mi novio me besó.</i>
<i>Me tocó.</i>
<i>Me apretó.</i>
<i>Me obligó.</i>
<i>Me violó.</i>
<i>Mi novio me violó.</i>
<i>¿Vio?</i>
<i>¿No vio?</i>
<i>¿Vio novio que violó?</i>
<i>Si, usted vio.</i>
<i>Usted vio novio que violó.</i>
<i>(Bonilla, s.d.)</i>

La calle ha sido para mí salón de clases, ensayos, y preparación desde que ingresé a Vendimia Teatro, grupo con el que he construido mi *matria* teatral desde 2003. En esta construcción de país, el entrenamiento ha sido un espacio fundamental para la vida y organización del grupo. En 2011 propuse al grupo realizar otro tipo de entrenamientos, ya que estos procesos siempre habían sido colectivos. Eso fue material de estudio para mi investigación de maestría:

Para quienes integran Vendimia Teatro es necesario y placentero encontrarse en el entrenamiento conjunto, somos, de hecho, un organismo. La experiencia que nos brinda esta *secuencia madre* nos da el conocimiento de cada uno de nosotros a los demás. Al llevar a cabo la secuencia, tenemos el cuerpo, la voz y los gestos para comunicarnos, por lo que hemos encontrado un lenguaje grupal que aparece en la escena y nos permite hablar sin palabras. Es una metodología que nos hace conocer al colega del grupo.

Finalmente, le propuse al grupo que cada uno de nosotros haga su propio esquema de entrenamiento, sin tener que dejar de hacer la *secuencia madre*. Además, sugerí que busquemos un juego con un objeto. Hice la propuesta porque después de reconocer que la preparación grupal es muy importante para el grupo, también es necesario encontrar otros ritmos, demandas, sonidos y acciones que funcionen con lo que el grupo no busca en la secuencia conjunta. (Bonilla, 2014: 29)

Además de proponer al grupo que se realizaran esquemas de entrenamiento individual, que luego llamé *esquemas dimensionales*, propuse que se realizaran en la calle, teniendo en cuenta, sobre todo y para ese momento (2011), la rela-

ción con los transeúntes. El grupo ejecutó lo planteado y durante un semestre realizamos dichos esquemas de entrenamiento individual y en la calle. Eso fue parte del material que analicé en la investigación de maestría.

Lejos de mi grupo, durante mi estancia de estudio en el curso de maestría del PPGAC en Salvador, mi *esquema dimensional* me ayudó a mantenerme conectada con mi *matria* teatral. Realizaba este esquema en varios lugares de la ciudad: en la playa, en las plazas, en los parques, en el campus universitario. Eso me ayudó a mantener cierta actividad escénica y, evidentemente, a encontrar estrategias que me permitieran una mejor comunicación con las actrices y actores que me ayudaban a realizar mi investigación.

Durante ese proceso investigativo, me esforzaba por colocar mi atención en lo que ocurría con la actriz, en cómo ella reaccionaba a los estímulos que la calle le daba, tanto de transeúntes como del espacio, su arquitecturas y formas. Creíamos, tanto mi orientador como yo, que solo debíamos observar los procesos de preparación que se desarrollaban en la práctica de estos esquemas. Esa atención nos negaba la posibilidad de dos cosas: la primera fue la de ver cuál era el impacto que se generaba en el espacio, tanto en el ambiente en general como con las transeúntes, y la segunda, la de evadir y detener toda posibilidad creativa, todo impulso que remitiera a la creación, a la interpretación o a la actuación. Creíamos que solo debíamos estudiar los procedimientos de entrenamiento y preparación actoral, sin llegar al espacio de lo creativo.

Con ese mismo foco inicié mi proceso de investigación de doctorado. Rápidamente me di cuenta de esos dos vacíos. Al primero no le di espacio: seguí creyendo que era muy complejo estudiar, también, el impacto que nuestro accionar en la calle podía tener. Creía (y todavía lo creo un poco) que ese es otro proceso de investigación, que requiere de otro tipo de exigencias, tanto prácticas como epistemológicas y metodológicas. En cambio, al segundo vacío le comencé a abrir espacio dentro del proceso de investigación. Así, le pedí a las actrices que colaboraban con la práctica de los *esquemas dimensionales*, que involucraran en estos procesos creativos, alguna parte de una escena que estaban trabajando por ese momento, o algún personaje/situación/estado de algún ejercicio escénico²⁰.

20 Esto es ampliado en el enlace Laboratorios Teatrales Callejeros.

Sin embargo, en ese proceso (es decir, en los Laboratorios Teatrales Callejeros) no alcancé a desarrollar, con mayor intensidad, procesos creativos con las personas que colaboraron conmigo en los diferentes lugares, debido al poco tiempo que tuve en la mayoría de las ciudades donde realicé el trabajo de campo de esta investigación, y por la poca sabiduría/experiencia que aún tenía, en el caso de Salvador.

Por mi parte, continuaba saliendo a la calle a entrenar, a realizar mi *esquema dimensional* que tan importante se había (y se ha) convertido para mí. Varias veces, durante su ejecución se atravesaban por mi cuerpo imágenes de situaciones escénicas, movimientos que parecían querer (re)presentar algo, voces que comenzaban a susurrar dramaturgias. Yo postergaba todos estos estímulos. Me decía que al terminar la investigación de doctorado me dedicaría a crear, pues ahora debía estar enfocada en la investigación de formas de entrenarse, formarse y prepararse.

Esos estímulos que gritaban espacios de creación, que me pedían procesos de *poiesis*, fueron escuchados por la profesora Maria Thereza Azevedo, quien forma parte de las juradas de la banca examinadora de esta tesis. Ella, durante la primera cualificación, enfatizó que yo estaba sometiendo mi práctica a un pequeño rango, tanto de acción como de análisis. Decía que ver la calle como mero salón de ensayo era reducir el potencial que ese espacio tiene, pues este es un espacio expandido, que inspira corrientes y prácticas contemporáneas del teatro.

Ese comentario no sólo inspiró el proceso creativo que narro en las páginas que vienen, sino que me hizo ver la incoherencia que estaba sosteniendo, pretendiendo separar los procesos de formación y entrenamiento, de los espacios de creación y *poiesis*. Esta incoherencia es producto de mis procesos de formación que fueron fragmentarios, pues separaban lo que en la vida real, es una sola cosa. Nos preparamos como actrices para crear, no nos preparamos para entrenar. El entrenamiento es un espacio que no debe estar separado de la creación y que, si se busca un buen camino, tanto entrenamiento como creación se juntan y se nutren mutuamente. No cabe duda que la formación en artes escénicas en Abya Yala está fundada en procesos de creación²¹, entonces, no habría por qué separar los espacios técnicos de entrenamientos y afinación de las herramientas para la escena, del trabajo creativo. La misma creación es un proceso pedagógico, en el

21 Este tema se trata con mayor ampliación en el enlace "Levantamiento de autores y procedimientos para la formación en artes escénicas en Abya Yala".

que no solo se “utilizan” las herramientas entrenadas, sino que se las vuelve a revisar, actualizar, reinterpretar sus usos para el contexto específico y así entrenar.

Si, por un lado, los procesos de creación son espacios para entrenar el oficio teatral y para conocer más sobre éste (función pedagógica), por otro lado, el entrenamiento puede ser un motivador, impulsor, disparador de caminos para la creación escénica que promuevan nuevos conocimientos o enfatizen los ya experimentados. De esta forma, el entrenamiento es tanto pedagógico como creativo; es rango que amplía, profundiza, y afina las diversas herramientas con las que se asume el oficio teatral, generando otros conocimientos o tornando comprensibles los que circulan. Y, paralelamente, es motor que impulsa y dinamiza el ejercicio de la creación.

Con lo anterior, pensar procesos de formación que carezcan de espacios para la creación, o imaginar la creación sin aprendizajes o entrenamientos no solo es inútil sino imposible.

Dado que no pude tener espacio para profundizar en lo creativo con los grupos que colaboraron con el trabajo de campo de esta investigación, decidí iniciar un proceso de creación sola, que escuchara aquellas voces que venían creciendo en mi interior, y que me permitieran explorar el vacío que había detectado la profesora Maria Thereza, y que ya no soportaba pasar por alto.

Decidí, entonces, iniciar un proceso de creación que tuviera a la calle como un “todo”, es decir, que el espacio público fuera sala de ensayo, elemento motivador para la creación, lugar de entrenamiento y preparación, salita de reuniones y, lógicamente, escenario. Sería una especie de “solo”, es decir, no estaría acompañada por otra artista que interviniera la calle conmigo.

Primeros Momentos: Calle Liberada, Calle Expandida

Inicié el proceso en la ciudad de Bogotá el 22 de marzo de 2017 en la zona Centro. Realicé una primera salida sin saber cuál era el tema, ni la estética, ni la poética: solo sabía lo expresado líneas arriba. Allí intente moverme de la misma forma que esa atmósfera, sentir su ritmo y sobre todo su *ethos*. Ese *ethos*, definido como la esencia, el ser, la forma y el contenido en un solo frasco. Salí con

Mauricio Rodríguez, quien registró partes del recorrido, que decidimos que fuera desde la estación de Transmilenio de las Aguas, siguiendo por el eje ambiental, hasta después de la carrera 6°, llegando a la estación de Transmilenio del Museo de Oro, esto es una trayectoria aproximada de 650 metros.

Algunos tipos de movimiento y relaciones con los transeúntes salieron del experimento. Movimientos rectilíneos, caminatas rápidas y también algunas espirales. Sentía como mi *esquema dimensional* me acompañaba en cada movimiento, en cada relación con las personas, en cada sonido que emitía. Estaba allí sin que tuviera que hacerlo. Toda esa experiencia, acumulada por un lapso de más o menos cinco años, potenciaba acciones y relaciones. Recuerdo muy bien que coquetear con hombres mientras les decía alguna frase feminista, fue un gran hallazgo. Ese coqueteo era un tipo de relación que había encontrado en la práctica de los *esquemas*, pues experimenté que la relación con las transeúntes podría ser a través del coqueteo o del amor, para que así las personas accedieran a alguna interacción²².

En días pasados había traducido la canción de Elza Soares “Mulher do fim do mundo” para el español. La canté en algunos momentos. Desde que la traduje, creí que era muy pertinente para mi investigación, pues tiene una relación con el espacio callejero que siempre me atrajo, y que aparece en frases como:

*La multitud avanza como un vendaval
me tira en la avenida que no sé cuál es. [...]
En la lluvia de asfalto dejo mi dolor
en la avenida deje atrás
la piel india y esta voz
en la avenida dejé atrás
mis palabras, mi opinión
mi casa, soledad
me tiré muy alto, piso no sé qué
me quebré la cara y me libré del resto de esta vida
en la avenida dura está el fin
Mujer del fin del mundo
Yo soy y voy hasta el fin.*²³

22 Amplio este asunto en el enlace llamado Laboratórios Teatrais Callejeros.

23 Original en portugués: A multidão avança como vendaval/Me joga na avenida que não sei qualé/[...] Na chuva de confetes deixo a minha dor/Na avenida, deixei lá/A pele preta e a minha voz/Na avenida, deixei lá/A minha fala, minha opinião/A minha casa, minha solidão/Joguei do alto do terceiro andar/Quebrei a cara e me livre do resto dessa vida/Na avenida, dura até o fim/Mulher do fim do mundo/Eu sou e vou até o fim cantar

Figura 1 - María Fernanda S. Bonilla improvisando en la Avenida Jiménez durante la primera salida, Bogotá.



Fotógrafo: Mauricio Rodríguez Amaya, 2017.

Me sentí bien cantándola, imitando la desgarradora y potente voz de Elsa. Esta canción, más la relación con la calle, fue lo que me hizo decidir que el tema de la creación sería sobre las diferentes violencias que las mujeres sufren en el espacio público.

Así, el proyecto tomó más forma. Le comenté esto a mi amiga y colega de Vendimia Teatro, Clara Angélica Contreras Camacho (directora escénica) con el fin de que ella me acompañara en el proceso como observadora experta o, no tan bien dicho, como directora. Ella aceptó e iniciamos una rutina de ensayos. Propusimos encontrarnos dos veces por semana en horarios y lugares diferentes de la ciudad. Por la localización de nuestros trabajos y viviendas, ensayamos al suroriente entre los barrios Restrepo y Ciudad Jardín Sur y, principalmente en el centro de la ciudad (especialmente carrera 7° entre calles 14 y 30) y los horarios fueron hacia el medio día o entre las 5:00 p.m. a 7:30 p.m.

Fui enfática con Clara en que todo el proceso ocurriría en la calle, desde nuestras reuniones, hasta los ensayos y preparaciones. Esto la dejó con una gran inestabilidad e inseguridad, pues ella nunca había trabajado en la calle, ni iniciado un proceso tan en blanco como este, es decir, sin ninguna dramaturgia o

texto que antecediera el proceso. Ella estaba acostumbrada a iniciar los trabajos con varias certezas o proyecciones ya planeadas. La inseguridad de no tener un texto guía o base, la puso a temblar en un par de ocasiones. Sin embargo, esto la motivaba bastante, era un tipo de reto que la impulsaba a continuar.

En las primeras salidas, Clara me pedía que construyera partituras con diferentes estímulos; con movimientos que fueran inspirados en el circular de los transeúntes, en el paisaje de la calle, en su arquitectura, en los gestos que aparecen repetidamente en las personas y en las formas que utilizaba en el lugar donde ensayábamos. Era como crear nuevos *esquemas dimensionales* que no tenían como objetivo principal la preparación o el entrenamiento, sino la abstracción, imitación o interpretación del ambiente que me circundaba. De estas tareas salieron varias secuencias que hoy forman parte de la acción resultante.

Figura 2 - María Fernanda S. Bonilla improvisando en la Avenida 7° con calle 20, Bogotá



Fotógrafo: Sebastián Mogollón Bonilla. 2017.

Recuerdo una secuencia de movimientos que creamos sobre la carrera 7° con calle 20, en frente de la iglesia de Las Nieves. Allí involucré en mis movimientos la arquitectura del espacio: consistía en un árbol que se encontraba en su pedestal, un tubo que servía de cerca de otro árbol y el andén. Esta secuencia me exigía corporalmente. Salimos satisfechas con esa par-

titura. Pero en el siguiente ensayo, que fue en otro lugar, caímos en cuenta que la secuencia de movimientos hecha en el ensayo anterior solo podía realizarse en aquel lugar, lo que nos imposibilitaba hacerla en un espacio diferente. Por esta razón, ese trabajo se dejó de lado, no sin antes conservar la sensación y algunos pequeños gestos que aparecieron allí. A pesar de desprenderse de esta secuencia, aprendimos a no amarrarnos a las especificidades de la arquitectura del lugar donde ensayábamos. También nos dimos cuenta, que existen ciertas formas que siempre estarán presentes en los espacios públicos y que nos servirían para las necesidades del trabajo creado. Los andenes, postes y (para el caso de Bogotá) bolardos, son una constante en las calles.

Duramos algunos ensayos explorando solo con movimientos, creando partituras que describieran la calle, el andar de una mujer en el espacio público y la relación con los transeúntes. Para Clara y para mí fue bastante sorprendente usar la calle como sala de ensayos. Crear una secuencia implica parar, pensar, volver a intentarlo, repetir, repetir y de nuevo, repetir. Hacer este trabajo en una sala parece, a primera vista, algo básico, pero en la calle esto cambia drásticamente. No existen los espacios privados, pero sí existe invisibilidad. Afuera, todo el tiempo se tienen otros ojos encima, y eso despierta otro tipo de comportamiento, otra forma de concentración y trabajo. Todo el tiempo el transeúnte está influyendo en cada parte que se fija, que se cuadra, que se crea. Esto era lo que queríamos: una relación permanente con las personas que pasan alrededor hasta que casi se convierte en una creación en conjunto.

Sin embargo, también existe la invisibilidad. En nuestras calles, producto de la cantidad de manifestaciones causadas por la desigualdad y la pobreza, las personas que transitan cierran sus percepciones a lo que ocurre en el espacio público. Si yo trabajaba en silencio, era muy posible que pasara desapercibida en el lugar. Así, conseguí sentirme aislada y hasta con cierta privacidad. Logré instalar en mi cuerpo la sensación de que a nadie le importa lo que pase con el otro; de esa forma es casi como si estuviera sola en medio de la multitud.

Algunas veces fui interpelada por personas que se preocupaban con mi presencia y mis acciones. No faltaron policías que intentaron interrumpir mi trabajo y pedirme que me comportara como todas las otras personas. Tampoco faltaron mujeres de avanzada edad que se acercaban con cierta cautela a preguntarme

cómo me sentía y si estaba cuerda. Seguramente a lo largo de esta narración citaré otras reacciones.

Así, a partir del contacto constante de los transeúntes, insistente y hasta invasivo por un lado, y ciego, indiferente y apático por el otro, construimos varias secuencias que fuimos limpiando, puliendo o descartando.

Figura 3 - María Fernanda S. Bonilla improvisando en el barrio Restrepo, Bogotá.



Fotografía: Clara Angélica Contreras, 2017.

Analizamos las diferentes secuencias de movimientos que creé, para saber qué características, particulares, podrían tener cada una de ellas. Así, llamamos a cada una con el nombre del lugar donde fueron creadas. De esta exploración salieron dos secuencias que quedaron en la acción: “1° de Mayo”, que incluía la canción *Mulher do fim do mundo* y *Restrepo*, una secuencia sin mucha voz, con movimientos en posiciones invertidas, estatuas y largos recorridos a ritmo de rápidos trotes.

Propuse trabajar estas dos secuencias dentro de algo que he venido llamando “cápsula”. Las “cápsulas”, dentro de una acción escénica, son secuencias de movimientos fluidos, enlazados, partiturados, que pueden contener todas las sensaciones o estados por los que la actriz pasa durante toda la acción. La cápsula podría contener toda la esencia de la obra o trabajo realizado.

Su duración es muy corta y debe aparecer en diferentes momentos de la acción. Su repetición durante el acto puede ser diferente en tanto a ritmos, calidades, sentimientos y hasta fragmentos. No siempre se realiza toda la cápsula, tal vez solo un pedazo. La cápsula es un *leitmotiv*: aparece con cierta frecuencia durante toda la pieza, enfatizando algún sentimiento, llevando a una transición, cambio de atmósfera o ritmo, o interrumpiendo algún momento álgido. Estas dos secuencias aparecen durante la acción con este propósito.

Durante este trabajo comenzamos a advertir que ciertos lugares nos parecían más cómodos para trabajar, y el porqué de esta comodidad. La avenida 7° es un espacio muy amable y receptivo, producto de la transformación que ha tenido desde el 2013, pues ha pasado de ser una vía de tránsito de automóviles para ser completamente peatonalizada. Esto ha generado un movimiento artístico y cultural muy fuerte. A cualquier hora del día, se encuentran manifestaciones de música, pintura, teatro, circo, danza y comercio ambulante. La presencia de estas expresiones ha formado un tipo de transeúnte/público que acepta rápidamente cualquier comportamiento diferente al cotidiano. También ha generado una atmósfera que permite muchos comportamientos que no son siempre artísticos o culturales. Por esas características, me sentí muy cómoda en este espacio durante las primeras exploraciones. Dada su intensa oferta cultural, era necesario buscar lugares sin grupos que utilizaran cabinas de sonido para amplificar sus trabajos: esa era la única particularidad que nos molestaba del lugar. Por lo demás, podría decir que la recepción por parte de los transeúntes era, en general, muy generosa, receptiva y amable. Tuvimos toda clase de respuestas, pero la mayoría estaban dentro de una lógica de respeto y hasta disfrute por las acciones que se ejecutaban. Existe un alto nivel de colaboración y poca indiferencia por parte de las personas que transitan por esta vía. Varias mujeres se preocupaban frente a mis actos y lo manifestaban, pero siempre de una forma muy afable y cariñosa.

Esto no ocurría en otras zonas de la ciudad, como por ejemplo en el barrio Restrepo y sobre la Avenida 1° de Mayo (muy cerca uno de la otra). Estos lugares, hacia el suroriente de la ciudad, son zonas comerciales y de estratos bajos y medios. Allí nos sorprendía la incomodidad que generábamos; las personas casi siempre se ponían muy nerviosas con nuestra presencia. En alguna ocasión,

sobre la 1° de Mayo, cerca de un paradero de bus, trabajaba una secuencia, la estaba limpiando. Sentí que las mujeres que estaban en el paradero se pusieron tensas, pero no me desconcentró: en algún momento pensé que era por otra cosa. Finalmente, ellas comenzaron a llamar a un par de policías que se encontraban del otro lado de la avenida. Esto me molestó mucho, les dije que, si estaban tan incómodas conmigo, por qué no me interpelaban o intentaban detenerme. Les reclamé por no dirigirse a mí, que me tenía a escasos cinco metros, y sí a los policías que estaban a más de treinta. Un hombre, en tono conciliador, me dijo que entendiera, pues “nuestra ciudad es un lugar muy inseguro y no se atrevían a hablarme, pues no sabían cómo iba a reaccionar”. Este fue el acontecimiento más fuerte en estas calles. Efectivamente, las personas que transitan por ahí no tienen tanta receptividad y sí mucho miedo. Es entendible: son zonas que, como la mayoría de la ciudad, están fuertemente normatizadas, alienadas, automatizadas y programadas para no hacer más que lo impuesto y formateado y, además, desconfiar de todo. Sin embargo, hubo otros lugares que permitieron que yo trabajara con cierta tranquilidad, como por ejemplo frente a la Plaza de Mercado del barrio Restrepo. Las personas que pasaban por ese lugar, que queda en la misma zona que el descrito anteriormente, fueron más respetuosas con mis acciones y menos miedosas. Algunas veces que trabajamos allí, mi rodearon algunas niñas y niños. Como hemos comprobado en otras ocasiones, cuando aparecen infantes la atmósfera se torna muy lúdica y divertida. Las niñas siempre se divierten con mis acciones, intentan imitarme y seguirme muy, muy de cerca. Esto hace que el resto de la población también se sumerja en una atmósfera de juego.

Otro tipo de comportamiento fue bastante molesto. Alguna vez pasamos toda la secuencia en una zona llamada Park Way. Por su nombre ya se podría imaginar la lectora que es un lugar de clase social medio-alta y alta. Allí, al realizar partes de la secuencia donde la relación con el transeúnte es muy importante, las personas que pasaban cerca de mí no solo rechazaban mis estímulos, sino que me mostraban ciertos gestos y expresiones que me hacían sentir despreciada y hasta humillada. La frialdad de varias de las reacciones despertó en mí un sentimiento de resentimiento por aquellos que económicamente parecen tener la vida solucionada, como si esto les diera el poder de comportarse de for-

ma despectiva y arrogante con quien creen que no tiene tanto como ellos. Salí bastante desmotivada de aquel ensayo.

Como lo hemos dicho en otros enlaces (Espacio público como ambiente en la formación en artes escénicas) y como la literatura sobre lo urbano advierte, la ciudad no es una: la ciudad es una red de lugares con comportamientos diametralmente opuestos. Esto fue para nosotras completamente evidente en este proceso. Tanto así que, de acuerdo con lo que queríamos buscar o trabajar, en algunas ocasiones, escogíamos el lugar y el horario. Si necesitábamos concentración y mucha calma, sabíamos que ni la noche ni los lugares cercanos al comercio nos funcionarían. Pero si, por el contrario, necesitábamos mucha interacción y comportamientos que nos pudieran sorprender, buscábamos el comercio y las horas pico de tránsito, como la hora del almuerzo o el horario de salida del trabajo.

Después de trabajar por un par de meses en las exploraciones narradas anteriormente, sentíamos que las prácticas no solo podían ser secuencias de movimiento y cápsulas. Después de algunas semanas sentimos la necesidad de trabajar sobre el tema escogido: violencia contra las mujeres y feminismos.

Descubriendo(me) (en) mi(s) feminismo(s)

En los siguientes párrafos, quiero presentar mi postura frente a los temas de los que trata la acción. Debo precisar que desde joven (16 años) he compartido y me he relacionado con reflexiones acerca del feminismo. Esto tal vez se deba a que mi aniversario es un 8 de marzo. Desde esa edad, varias teorías y posturas se han incorporado a mi comportamiento y forma de ver el mundo. En los últimos cinco años, y por la creciente tercera ola feminista, mis referencias han aumentado, sin embargo, cada día me sorprende lo que las compañeras, hermanas, intelectuales y artistas proponen frente al tema. No obstante, durante el proceso de creación no me relacioné con teorías, literatura o referencias intelectuales sobre los feminismos. Creo que, intuitivamente, quería dejar que afloraran todas esas informaciones y experiencias que habitan en mí. Las notas que enseguida haré fueron escritas luego del estreno de la acción.

Las reflexiones feministas que me han estremecido en los últimos tiempos tienen que ver con replantearse la identidad enmarcada en la palabra “mujer”. Durante mi *primer feminismo* creía, luchaba y renegaba porque las mujeres no teníamos el mismo espacio en la sociedad que los hombres, porque esta era injusta, discriminatoria, violenta, represiva con nosotras. Defendía la idea de que las mujeres debíamos estar en el poder: no importaba cuál, debería ser una de nosotras la que estuviera al mando. Mi primer giro al respecto fue gracias al texto de Florence Thomas (2008: 205), quien afirmaba que “un cuerpo de mujer no me dice nada”. Esa frase me hizo ver algo obvio para mi época, pero nuevo para mí; ser mujer no es sinónimo de ser feminista. Esto me ayudó en las conversaciones con mis amigas, familiares, vecinas y cercanas.

Otro gran giro dentro de mi ingenuo feminismo ocurre en las energéticas tierras bahianas. Allí compartí con muchas feministas que, sobre todo, reivindican el feminismo negro. Participé de sus luchas y entendí sus demandas. En varias ocasiones yo era parte del problema. El hecho de ser una mujer “blanca” (por comparación de mi tono de piel con la mayoría de las mujeres que me rodeaban en esta ciudad con predominio afrodescendiente) me excluía de la lucha, por tener privilegios que ellas no tenían. Era apenas lógico: el machismo y el racismo de nuestras ciudades me daban a mí, en Salvador de Bahía, ciertas prerrogativas que a mis compañeras soteropolitanas les habían sido negadas históricamente.

No solo las teorías del feminismo negro (Bairros, 1995), abrieron mi comprensión sobre las diversas luchas de género: los estudios interseccionales fueron otra ampliación hacia la rica complejidad que los propósitos feministas pueden tener. María Lugones (2014: 15) enfatiza en este concepto, en tanto que los estudios sobre el tema “han demostrado la exclusión histórica y teórico práctica de las mujeres no-blancas de las luchas libertarias llevadas a cabo en el nombre de la Mujer”. Esto, en nuestro continente, es una de las principales bases para entender las luchas de los diferentes feminismos que se practican en el vasto territorio. La chilena Julia Antivilo (2015: 58) afirma sobre el asunto que:

Una de las características de la identidad cultural latinoamericana es la relación estrecha existente que hay en el vínculo de la raza y la clase. Si a este maridaje sumamos el género, tenemos un tejido de discriminaciones que son la cara de la feminización de la pobreza en toda la región, y en todo el tercer mundo, que cuenta con cifras alarmantes y en crecimiento.

El concepto de Mujer se iba afinando cada vez más en mis posturas y en mi activismo. Reconocí mi lugar, por ser *abyayalera*, andina, de extracción obrera y popular. *Sentipensar* (Fals Borda, 2015) mi lucha como algo particular, específico, localizado y dentro de una marcada intersección, fortalecía mi pertenencia a Abya Yala. Esa geopolítica abrió una nueva marca dentro de mi feminismo.

En busca de las teorías decoloniales y fascinada por este nuevo campo epistemológico, me entusiasmaba con las lecturas de los textos de Anibal Quijano, Enrique Dussel, Boaventura de Sousa Santos, Leopoldo Zea, Orlando Fals Borda y otros tantos. Pero después de leer a las feministas María Lugones, Yuderlys Espinosa, Breny Mendoza, Ochy Curiel, Silvia Rivera Cusicanqui, y otras más, entendí el porqué de la incongruencia de los hombres más cercanos a nosotras, pensando en lo micro, y comprendí una de las grandes trampas de este sistema-mundo para con nosotras, ya en lo macro.

María Lugones (2014: 13) al preocuparse por la “indiferencia que los hombres muestran hacia la violencia que sistemáticamente se infringen sobre las mujeres [...]” fue la llave maestra:

[Oyéreonké] Oyewúmi nota que la introducción del sistema de género occidental fue aceptada por los machos yoruba, quienes así se hicieron cómplices, confabularon con la inferiorización de las anahembras [termino que se refiere al ser humano con sexo femenino]. Por lo tanto, cuando pensamos en la indiferencia de los hombres no-blancos a la violencia contra las mujeres no-blancas, podemos comenzar a comprender parte de lo que sucede a través de la colaboración entre anamachos y colonizadores occidentales contra las anahembras (Lugones, 2014: 28).

Esto me ayudó de nuevo, en lo macro y en lo micro, en lo público y en lo privado, en lo laboral y en lo afectivo. Comencemos por lo aparentemente simple, lo micro, lo privado, lo afectivo. La mayoría de mis compañeros sentimentales han sido hombres con posturas de izquierda, militantes de partidos progresistas, comunistas y hasta trotskistas. Todos ellos entendían, según decían, el (los) feminismo(s). Pero ninguno de ellos lograba sacarse de encima los vicios patriarcales de la posesión, y su efectiva manifestación; los celos. Además, practicaban otras conductas machistas como asumir mi voz, decidir por mí, responsabilizarme por todos los aspectos que estaban relacionados al cuidado y hasta convencerme (temporalmente) de lo importante y esencial de la maternidad. Al entender la

traición descrita por María Lugones, el comportamiento de mis parejas sentimentales se tradujo en un entendimiento que, en algunos casos, ayudó a construir relaciones más sanas y con menos daños, tanto para ellos como para mí. En otros casos, las violencias continuaron apareciendo bajo un manto de hipócrita sutileza que yo, por lo mismo, demoraba en entender.

Ya en lo macro, lo público y lo laboral ese mismo entendimiento fue un poderoso argumento para resistir y combatir las violencias que en mi caso, y por mis condiciones de clase y raza, son tan sutiles que parecen imperceptibles, pero que su continua práctica violenta de forma contundente nuestras (mi) existencias. Advertir estas violencias también fue importante para mi práctica investigativa: eso hizo que valorara aún más el trabajo en el espacio público.

El tránsito entre mis luchas feministas y mi voluntad de crear en la calle hace evidente “un yo que conecta la esfera privada con el espacio público, un yo proyectado a la comunidad, un yo con proyección estética. En resumen, un yo que retoma el lema feminista de “lo personal es político””, como lo describe Julia Antivilo (2015: 192) al mapear los procesos artísticos de las mujeres en Abya Yala. Ella afirma que el espacio público es el lugar escogido por las artistas de la región, dado que este funciona para colocar en evidencia todas aquellas violencias que aparecen en los espacios privados y todas aquellas opresiones que no alcanzan a ser percibidas como comunes y así, generalizadas.

En síntesis, es en el espacio público donde principalmente las artistas elegirían para usar su cuerpo como medio y metáfora social y personal. Con ello, cada performance es una acción política-reflexiva para concientizar que los problemas individuales tienen una raíz social y cultural (151).

Un último componente que ha marcado mi feminismo por estas épocas fue la comprensión tardía de la máxima de Simone de Beauvoir (1987: 109): “No se nace mujer: se llega a serlo”. Entender que “mujer” es una categoría construida e impuesta a cierto tipo de humanos, desequilibró el marco en el que mis luchas se encontraban. Ese desequilibrio fue acentuado con las ampliaciones por parte de otras teóricas, como Judith Butler (2007: 46) quien cuestiona las luchas feministas, afirmando que “Recientemente, esta concepción predominante de la relación entre la teoría feminista y la política ha puesto en tela de juicio desde

dentro del discurso feminista. El tema de las mujeres ya no se ve en términos estables o permanentes”.

Lo anterior me presentó otro camino de lucha en el que es necesario buscar estrategias para desmarcarse de la impuesta categoría de “mujer”, para así transitar por otras que no estén limitadas por lo biológico como único factor que determina la existencia, además de encontrar coherencia y estabilidad en la matriz heterosexual (Butler, 2007: 48) que somete, restringe y limita las relaciones humanas.

Con esta comprensión, los feminismos de Abya Yala cobraron mayor relevancia para mí. Pues esta idea de ser mujer es impuesta en la colonización, como lo afirma María Lugones (2014: 27): “La asociación colonial entre anatomía y género es parte de la oposición binaria y jerárquica, central a la dominación de las anahembras introducida por la colonia”. Esto continúa marcando la violencia de género que en el territorio aún se sufre y que permite el ocultamiento de saberes ancestrales, la negación a la participación social y política de todos aquellos seres que no están dentro de la categoría “hombre” (macho, heterosexual, blanco y burgués), y las agresiones, de todo tipo, a los mismos seres excluidos por esa categoría. Así, “Para las mujeres, la colonización fue un proceso dual de inferiorización racial y subordinación de género. Uno de los primeros logros del estado colonial fue la creación de “mujeres” como categoría” (Lugones, 2014: 28).

Este último giro, que cuestiona al sujeto representado en las luchas feministas, llegó después de terminar el proceso de creación por el que pasé. Como se puede ver en la acción creada y relatada en las páginas venideras, nunca cuestioné el concepto de “mujer” elaborado por este sistema-mundo. Con una perspectiva antipatriarcal, interseccional y decolonial, que se movía bajo mi piel, creé situaciones, personajes, discursos y acciones que reclaman por el papel de las “mujeres” en estas sociedades. Eso quiere decir que acepté la idea de mujer, biológica y genética, impuesta por el orden colonial, capitalista y neoliberal. Me encontré en el mismo lugar que María Lugones (2014: 22) le reclama a las teorías sobre la decolonialidad elaboradas por Quijano, que “entiende al sexo como atributos biológicos que llegan a ser elaborados como categorías sociales. Contrasta el sexo como fenotipo, el cual no incluye atributos biológicos de diferenciación. [...] para Quijano, el sexo parece ser incuestionablemente biológico”.

Desde esta perspectiva, mi trabajo perpetuaría el engaño montado por el estado colonial, patriarcal y neoliberal, dado que mantengo un discurso feminista que continúa preso en la trampa del binarismo, como critica Judith Butler (2007: 285). Pero ¿cómo dejar de pensar en el binarismo hombre/mujer cuando toda persona que la sociedad determina “mujer” es víctima sistemática de violencias y opresiones? ¿Cómo dejar de pensar en luchas que exijan políticas que protejan y otorguen espacios a aquellas que sufren las desigualdades, las exclusiones y las indiferencias de este mundo capitalista y patriarcal? ¿En dónde y en qué momento dirigir el foco de lucha hacia la construcción de nuevas identidades de lo femenino, cuando la impuesta por este sistema-mundo es asesinada a cada minuto? ¿Sería mejor pensar las luchas en progresivo, rescatando a las humanas que sufren la violencia de género, colocando respeto por esas vidas, valorándolas, para así, después, salir de la marca, de la categoría hombre/mujer?

Tal vez, y como afirma Butler (2007: 68), “Quizás una coalición tiene que admitir sus contradicciones antes de comenzar a actuar conservando intactas”, puesto que el feminismo es una multiplicidad subversiva, como también propone la teórica estadounidense.

Con todo, sigo pensando que, a pesar de tener conciencia sobre la importancia de crear y luchar por otras identidades fuera del patrón heteronormativo y biológico, es necesario pensarse en identificaciones que ni siquiera alcanzan a estar determinadas por las categorías sistémicas existentes. Así, vuelvo a la teoría interseccional y a las reflexiones realizadas por María Lugones (2014: 21) cuando advierte que “en la intersección entre ‘mujer’ y ‘negro’ hay una ausencia donde debería estar la mujer negra precisamente porque ni ‘mujer’ ni ‘negro’ la incluyen. La intersección nos muestra el vacío”. Ese vacío necesita de presencia, de corporalidad y de representación. Ese vacío, aunque es advertido por Butler, en tanto que extraña las dimensiones de raza y clase en la categoría “mujer”, no llega a ser determinante en la representatividad exigida por los discursos feministas descritos por ella. Su contexto no alcanza a atender las demandas de estos estados nuestros, montados sobre la colonialidad en donde aún, históricamente “las hembras no-blancas eran consideradas animales en el sentido profundo de ser seres “sin género”, marcadas sexualmente como hembras, pero sin las características de la feminidad” (Lugones, 2014: 36).

Si bien luchar por y desde la categoría impuesta de “mujer” puede presentarse como una contradicción, la solución no estaría en negar completamente esta identidad, sino especificar el foco de atención en aquellas que, aunque no estén contempladas enteramente en esa inscripción, sufren las violencias que la misma identidad representa.

Para la acción teatral creada, esa identidad configurada a medias por el estado para así garantizar su desprotección, falta de garantías sociales, políticas y económicas, se presenta como subjetividad que requiere visibilidad. De esta forma, representarlas en el juego teatral se convierte en una postura artística y est/ética, entendiendo que “la representación es también un procedimiento que posibilita las simbolizaciones de los *otros* invisibilizados por presencias totalizadoras”, analizado esto, por Ileana Diéguez (2014: 187) cuando plantea que lo teatral debe superar la *crisis de la representación* y, en cambio, poner el acento en la *crisis de los representados*.

Coloco, entonces, el acento ahí: en aquellas que han sido violentadas por estar tan lejos, pero incrustadas a la fuerza, en la categoría Mujer, por ser algo mucho menos que Mujer y, aún con mayor agresión, ni siquiera llegan a ser representadas en la escena ni en las políticas estatales. Me ubico en una arista de algún feminismo, que insista con el fin de toda violencia producto de la herida colonial de género. Un feminismo que va más allá de mi yo, y que opta por colocar en el espacio público, en la escena representativa, las demandas de aquellas que históricamente han cargado con todas las violencias posibles, creadas por un patrón moderno, heteropatriarcal, colonial y capitalista, que va restando privilegios a las que relega de su identidad hegemónica y que, al mismo tiempo, compra conciencias que se esfuerzan por parecerse cada día más al implantado modelo único.

Mi feminismo, entonces, se localiza en Abya Yala y se contextualiza con las diversas luchas que las poblaciones de este territorio encarnamos. La diversidad no es un capricho de la contemporaneidad sino una necesaria forma de entender este planeta que, desde su naturaleza, nos demuestra que lo único, lo igual, lo universal, no es solo un gran error sino una imposibilidad terrenal, y por consiguiente humana.

Mi feminismo quiere ir más allá de la denuncia de las opresiones, injusticias y desigualdades, tanto coloniales como neoliberales, para buscar el reconoci-

miento y empoderamiento de sabidurías ancestrales. Sí, las hembras de estas tierras fueron traicionadas por los machos que, a su vez, fueron obligados a asumir la sociedad colonial y patriarcal. Desde ahí, fuimos responsables por cuidar, salvaguardar y continuar transmitiendo los saberes que los machos abandonaron. Así, las que fuimos denominadas mujeres guardamos un conocimiento que esta sociedad se negó (y se niega) a reconocer y, en cambio, obligó a ocultarlo, despreciarlo y matarlo.

También, quiero un feminismo que tenga una actitud renovadora y propositiva, que invente o reinterprete otras formas de existencia, que nos dé alternativas para combatir y abandonar comportamientos insertos en nuestras formas de vivir y de relacionarnos que nos causan profundos daños, tanto en lo público como en lo privado. Un feminismo que (re)enseñe a amar y cuidar como principio de estado, como orden político y como estructura social.

Ando un feminismo que quiere equilibrar este barco llamado Tierra, que hasta ahora ha sido un mundo obligado a identificarse con la guerra, la fuerza, la destrucción, la certeza, la rectitud, lo rígido, la acumulación, la pertenencia. Por enraizarse solo en la proa, ha despreciado y olvidando el cuidado, la diversidad, la diferencia, la ondulación, la flexibilidad, la duda, la suavidad, el desapego, la autonomía. “Vuela torcida la humanidad, pájaro de un ala sola” (Galeano, 2009: 74). Este feminismo nuestro invita a la popa, no para abandonar la proa sino para equilibrar. De esa forma convida a disfrutar el tránsito entre una punta y la otra. No solo se satisface quien llega a popa, sino quien se queda por el camino. Es gracias a estas personas que podemos librarnos de la obsesión por lo dual, lo binario, lo dicotómico, y también es gracias a ellas que el barco podrá estar equilibrado sobre la mar ondulante, nunca quieta y siempre impredecible.

Tentativas para una interseccionalidad teatral

En consonancia con esos feminismos descritos anteriormente, busqué trabajar sobre algunos roles o personajes que representaran diferentes intersecciones del conjunto mujeres. Yo no quería que el trabajo, por ser hecho en la ciudad, hablara de lo que significa ser mujer urbana, que es básicamente mi experiencia.

Así, propuse cuatro tipos que, para el momento inicial de la creación, los llamamos así:

- La campesina: Arrastraría una violencia más aceptada, de casa. Ella consiente el maltrato y le parece natural.
- La matrona: Mujer de colores y ritmos costeros, del litoral. Abierta y sin problema de decir lo que piensa.
- La empoderada: Esta representaría a la mujer de ciudad que tiene noción de las violencias que las sociedades infringen contra las mujeres.
- Omaira: Mujer joven, débil, frágil, ingenua, a quien han engañado sistemáticamente.

Junto con este grupo de mujeres, también propuse una imagen-personaje, una vulva. La vulva aparecería por la necesidad de descubrir la parte del cuerpo femenino que más se esconde y la que más sufre violencias. Esta vulva (o chimba, como es llamada en Colombia) saldría a las calles con energía de duende, saltando, gritando, brincando de andén en andén, pidiendo respeto, amor y cuidado.

Ellas

En la mayoría de las exploraciones de cada una de estas mujeres, empezábamos siempre con la pregunta de la acción: ¿Qué saldrá a hacer la campesina, la matrona, la empoderada, Omaira? Casi siempre, antes de llegar al ensayo, a la calle, predisponíamos una acción, Entonces salíamos con vestuarios, objetos, textos o imágenes que motivaran mi búsqueda. En cada ensayo explorábamos cada uno de estos roles. Era posible que trabajáramos un solo tipo durante varios ensayos, lo dejáramos descansar por algunos encuentros y lo volviéramos a retomar ensayos después.

A continuación, me permito narrar las exploraciones tanto prácticas como teóricas y literarias que acompañan a cada una de estas mujeres.

La Campesina: Florinda

Con la campesina no hubo mucho rodeo: decidimos rápidamente que tejería. En la primera salida, fui a la calle a tejer una trenza con tres tiras que colgaba de las estructuras urbanas: una de un poste de luz, la otra de un árbol y la tercera de

alguna señal de tránsito. En los siguientes ensayos continuamos explorando esa acción. Siempre encontramos dónde amarrar estas tiras. Durante la exploración, improvisé diferentes textos que la campesina le dirigía a los transeúntes.

Cuando iniciamos este proceso de creación, yo acababa de llegar de un viaje a Ecuador. Allí, además de estar en Quito realizando los Laboratorios Teatrales Callejeros, visité otros pueblos cercanos a la capital. Escuchar a las mujeres indígenas que cultivan la tierra y venden sus productos por las calles, en los buses y en los mercados, influyó profundamente este personaje, no solamente en su forma (entonación de la voz, expresiones culturales, gestos tanto en los movimientos como en la voz) sino en el tipo de relación que tenían con las personas desconocidas. Esa tranquilidad, cariño y mucha humildad, al mismo tiempo que cierta picardía y sabiduría para con quién las trataba, quedó registrado en mi cuerpo. Por ahí fueron naciendo las palabras y calidad de las acciones de Florinda, como fue llamada después, que bebió no solo de las formas de las mujeres que cultivan la tierra, las campesinas, sino también de las indígenas pues, en nuestras tierras andinas, en muchas poblaciones este maridaje es preponderante: muchas de nuestras campesinas también son indígenas o, mejor dicho, muchas poblaciones indígenas andinas se sustentan a partir del cultivo y el trabajo agrario.

Figura 4 - María Fernanda S. Bonilla interpretando a Florinda en la Av. 7°, Bogotá



Nos demoramos varios ensayos concretando esos diálogos, pero finalmente se definieron a partir de narraciones en primera persona, sobre violencia doméstica y laboral, contadas con cierta humildad, con aceptación, sin culpa ni queja. Florinda inicia tejiendo su trenza y pidiéndole a las transeúntes que la ayuden a terminar el trabajo en el menor tiempo posible, pues debe volver muy rápido a la casa para hacerle la comida al Chepe, su marido, y a sus *guambitos*²⁴ (hijos). Durante esa acción (tejer) va contando a quien la ayuda y a quienes observa, a lo que la obliga Chepe y el Patrón (jefe de la fábrica para la que teje la trenza).

Reiteradamente pregunta, ya afirmando, si la vida tiene que ser así. “El patrón me da tres pesos por la trenza, eso no alcanza ni pa’ los buses de mi casa al trabajo, pero ¿qué lo voy hacer? Nada ¿cierto?” (Bonilla, s.d.). Florinda evidencia las tres grandes minorías de las que forman parte las indígenas: la de las mujeres, la de los indios y la de los trabajadores explotados. Así lo sustenta la investigadora mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos (2014: 108), afirmando que “Las indígenas están sometidas a una triple opresión que se genera en tres formas de adscripción sociales y culturales, cada una de las cuales es opresiva; se trata de la opresión genérica, la opresión clasista y la opresión étnica”.

Florinda no solo describe la explotación laboral que sufre: también narra, jocosamente, la penuria del trabajo doméstico, o mejor nombrado “servicio familiar obligatorio” (Antivilo, 2015: 45). Ella habla de lo que le dice Chepe, de lo que día a día debe hacer en la casa y algo de su relación con sus hijos. Continúa evidenciado lo rutinario y esclavista de su vivir. Al preguntarle a los transeúntes ¿qué otra cosa puede hacer?, en varias ocasiones las personas le responden “deje a Chepe”, “no siga con ese hombre”, “deje de limpiar y salga más”, pero ella les responde con el mismo ciclo que mantiene a las mujeres bajo el yugo del marido, del hogar y de los hijos. “¿Quién va a alimentar a los hijos sino soy yo, quien va a limpiar la casa si no soy yo?”. Ya Simone de Beauvoir (1987: 230) describía esta rutina que encadena a las mujeres a las labores del hogar y la crianza.

Hay pocas tareas más emparentadas con el suplicio de Sísifo que las del ama de casa; día tras día, es preciso lavar los platos, quitar el polvo a los muebles y reparar la ropa; y mañana todo eso volverá a estar sucio, polvoriento y roto. El ama de casa se consume sin cambiar de lugar; no hace nada: perpetúa solamente el

24 Persona de edad corta. Expresión de los pueblos originarios del centro sur de Colombia, departamento del Huila.

presente; no tiene la impresión de conquistar un Bien positivo, sino de luchar indefinidamente contra el Mal. Es una lucha que se renueva todos los días.

Florinda termina de tejer su trenza y sale apurada para alcanzar a llegar temprano a su casa, sin darle nunca la razón a las propuestas, que algunas veces aparecen, sobre cambiar su vida. Ella acepta la subyugación, las violencias y el lugar dado en este mundo.

La matrona: Francia

Con la matrona, ensayamos canciones del pacífico colombiano y formas de caminar donde la cadera tuviera amplios movimientos. En uno de los ensayos decidimos que esta debería vender fruta, como es normal en nuestras ciudades. Casi siempre, son las poblaciones desplazadas de la zona pacífica quienes llegan a la capital a vender fruta en la calle. En ese ensayo compramos una papaya, por azar. Durante la exploración, salió una frase muy típica de nuestra zona, “dar papaya”. Esta significa que es mejor no exponerse o no realizar alguna acción o comportamiento que pueda poner en riesgo a la persona. Esta expresión, en el caso de las mujeres es muy repetitiva, todas nosotras crecimos con esa frase. Nuestras abuelas y madres nos pedían “no dar papaya”, esto es “no exponerse”. Así, ponerse una falda corta, un escote, andar sola por las calles, hablarles a hombres desconocidos era “dar papaya”. La matrona, entonces, decidió dar papaya, sin temor, sin pena y con valentía.

La papaya en varios países de Abya Yala (Colombia, México, Cuba, Venezuela, Ecuador) también significa vulva o vagina. Nos aprovechamos de esta metáfora para juntar la imagen de la papaya abierta, recién cortada, con la de una vulva. Esto generó más picardía en esta mujer y también, en la relación que entabló con los transeúntes.

Durante varias improvisaciones salieron más frases y relaciones con quienes recibían un trozo de la papaya que estaba siendo dada. La matrona le insiste a cada hombre, que toma un pedazo de la fruta, a aceptarla solo porque ella se la ofrece, no hay duda que él la puede tomar. Intentamos hacer una metáfora entre la aceptación de un acto sexual consentido y uno que no lo es. Francia dice “¿tu entiendes que yo te estoy dando la papaya y que por eso te la puedes comer?”

No te la comes porque a ti se te dio la gana, te la comes porque yo te la ofrezco” (Bonilla, s.d.).

En el tiempo en el que hemos hecho esta acción, Francia ha incorporado otros discursos, ha profundizado en la relación sexual, usando como metáforas las frutas para hablar de otros temas, como por ejemplo la homosexualidad. Así como se entiende en nuestros países que la papaya puede representar una vulva, también se relaciona a la banana con el pene. Durante las improvisaciones, era posible que la gente no aceptara la fruta. Cuando esto ocurría con hombres, Francia les preguntaba si preferían la banana, intentado hacer énfasis en el doble sentido (banana/pene). Hasta ahora ninguno ha dicho que sí, por eso esta mujer insiste que no debe haber problema, que la banana también es deliciosa, e invita a los hombres a que coman banana y digan, sin temor, que les gusta. Juega con la posibilidad de la diversidad, dice que a ella le gusta de todo, papaya, banana y que, viviendo en un territorio tan diverso, es muy triste solo comer una cosa o la otra.

Otro tema del que ha venido hablando Francia es sobre el reconocimiento de saberes ancestrales. Este tema salió por una intervención que realizamos dentro de un encuentro organizado por la Facultad de Artes – ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, en Bogotá. La acción se ejecutó en frente del edificio de esta facultad. Allí Francia, al colocarse unos guantes plásticos para no ensuciar la papaya, comenzó a lanzar textos que decían algo así:

Me dijeron que debía tener normas, como les gustan a las personas que están en ese edificio. Porque o sino un señor APA²⁵ me iba regañar. Y yo les dije, que venga y me regañe a ver si él sabe partir la papaya mejor que yo. Nadie de los que está allá adentro podría partir esta fruta tan perfecta como yo lo hago. Es que yo sí sé cómo se parte una papaya. Si me lo enseñó mi mamá, y a ella se lo enseñó mi abuela, y a mi abuela, la bisabuela y así hasta muy atrás, atrás, atrás. Ellos no saben nada de eso. Pero claro, si yo entro a ese edificio, en el caso que me dejen entrar, me miran feo, así yo sea la que mejor sabe partir la papaya. (Bonilla, s.d.)

Esta mujer tiene tanta valentía y sinceridad atrevida, producto de la imagen que tengo de las mujeres afrodescendientes, no solo de las colombianas, sino

25 Se refiere al estilo de publicaciones de la American Psychological Association (APA).

sobre todo de las bahianas. Son ellas quienes me acompañan cuando interpreto a Francia. Durante el tiempo en que estuve viviendo en El Salvador, no dejé de admirar a esta figura representativa de esta ciudad, las *bahianas*. No solo como elemento estético completamente atractivo, para turistas y visitantes, sino por ver, experimentar y sentir cómo su fuerza espiritual, social y política se ejercía sin titubeos en *terreiros de candonblé* y en otras zonas de la ciudad. El investigador brasileño Marcos Uzel (2012: 187), argumenta este comportamiento y rol social de las afrodescendientes brasileñas producto de un tránsito y lucha histórica frente a la colonia:

A lo largo del proceso de formación del pueblo brasileño, marcado por la tensión del prejuicio racial, las mujeres negras consolidaron su importancia histórica como transmisoras de conocimientos, guardianas de la memoria, mensajeras, líderes (religiosas, políticas) y agentes de sustento económico de la familia, además de la presencia marcante en las acciones de performance del cuerpo, importantes en la preservación identitaria.

Figura 5 - María Fernanda S. Bonilla interpretando a Francia en frente de la Facultad de Artes – ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José del Caldas, Bogotá.



Fotógrafo: Andrés Erazo, 2018.

Yo me deleito con los comportamientos y formas de relacionarse de mis amigas soteropolitanas. Me atrae esa fuerza, decisión y, aún más, ese orgullo por sus raíces e historias. Uzel (2012: 46), al investigar a la mujer negra a partir del espectáculo “Cabaré da rrrrraça” del Bando de Teatro Olodum, describe uno de los personajes de la obra que define muy bien mi imagen sobre las mujeres bahianas. “En la fusión del género con la raza, este derecho defendido por la actriz es acompañado por la autoestima elevada, enfatizada en el orgullo de la apariencia física y de la herencia cultural africana. Su forma de hablar reacciona contra el estereotipo de la negra sexualizada al servicio de los fetiches del blanco”.

Sin embargo, no podemos olvidar que esa fuerza con la que las mujeres negras se relacionan viene de una marca colonial que las hirió hasta nuestros días. María Lugones (2014: 37) presenta investigaciones que demuestran las infinitas violencias que las esclavas negras debían sufrir, muchos de estos crímenes pasaban por la negación de la categoría mujer, “[...] las hembras esclavas no estaban vistas ni como frágiles ni como débiles”. Así, se las sometía a largas, pesadas y tortuosas jornadas laborales igual que a los hombres esclavos, con el agravante de que estas mujeres también sufrían violencias sexuales.

Esa fortaleza que yo admiro hoy de las afrodescendientes es producto de una historia de humillaciones, suplicios y hostilidades que este pueblo aún carga, pero que les permitió sobrevivir a siglos de opresión y muerte. Estas mujeres han heredado tanto esta fortaleza como un conocimiento que necesita espacio y valoración. “Las mujeres sabemos que sabemos, la ignorancia no hace parte de nuestras tradiciones”, afirma Juanita López García, Runixa Ngiigua, del pueblo chocholteca que habita en México (Gallardo, 2015: 64). Francia lo sabe, se enorgullece de saberlo y serlo: por eso, sin miedo, reclama el espacio público como lugar en donde “se le da la gana de dar papaya”.

La empoderada: Jineth B.

Las exploraciones con la mujer empoderada fueron más confusas. No encontramos una acción que nos complaciera. Realicé varias secuencias de movimientos con el vestuario clásico de una mujer de oficina, es decir, con falda corta, camisa y tacones. En las improvisaciones no dejaba de salir un aire de seducción.

En alguna de las exploraciones decidimos que esta mujer tendría muchos pants y que la acción sería quitarse uno por uno por debajo de la falda. La reacción de las personas que estaban en ese lugar fue muy fuerte. Los hombres morboseaban con mucha insistencia, pero de lejos. Los comentarios que ellos escupían eran lujuriosos y soterradamente violentos. La atmósfera se tensionó. Un par de chicas que estaban observando la acción se preocuparon bastante, no aguantaron y valientemente se acercaron hasta mí para detener lo que estaba haciendo, me jalaban hasta una orilla de la calle, me subieron la ropa y me suplicaron que no lo hiciera más, me decían que estaba poniéndome en peligro. Esa acción fue descartada esa misma noche. Sin embargo, no abandonamos la idea de la seducción. Entonces realizamos otros ensayos, esta vez con condones. Esto pareció ser menos agresivo, pero sí intimidante. Finalmente concretamos decir un texto del autor Eduardo Galeano sobre la desigualdad entre hombres y mujeres, mientras inflaba condones llenos de confetis que explotaba al finalizar el texto.

Decidimos decir esas líneas dos veces: una primera vez, de forma muy seductora, susurrada y dirigida a hombres específicos que pasan cerca; la segunda vez se dice con voz muy alta y un tono de protesta e indignación, pero con movimientos seductores y provocadores con los condones.

La primera vez que se dice el texto, genera mucha curiosidad, algo jocosa, a las personas que observan pero que no escuchan lo que digo. Por su parte, los hombres a los que escojo para susurrarles el texto se debaten entre querer coquetearme, también, o comportarse políticamente correctos, es decir, tratarme con “respeto”. El escarnio público al que los someto no es para menos: una mujer con un vestuario muy llamativo, que infla condones y se acerca de forma seductora a los hombres, hasta ahora ha sido aceptada con respeto y, me atrevo a decir, con algo de miedo. Es posible que esto se deba al poder que representa cierta figura femenina que encarna públicamente una sensualidad. “El cuerpo de las mujeres es un cuerpo sujeto y, ellas encuentran fundamento a su sometimiento en sus cuerpos, pero también su cuerpo y su sexualidad son el núcleo de sus poderes”, así argumenta Marcela Lagarde (2014: 200) este tipo de relación con la feminidad que intento describir y que he sentido durante la acción mientras estoy en este rol. Marcela continúa con la explicación, sustentando que la sexualidad y sensualidad de las mujeres les ha abierto ciertos espacios de poder.

En la opresión tiene las armas de su cuerpo, de su sexualidad y de su subjetividad para intercambiar y negociar, con los hombres y con otras mujeres en la sociedad. Con ese poder logra, aún en condiciones de sujeción desfavorables, la sobrevivencia, un lugar en el Estado y en la cultura, y una muy particular concepción del mundo y de sí misma (201).

Figura 6 - María Fernanda S. Bonilla interpretando a Jineth B. en frente de la Facultad de Artes – ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José del Caldas, Bogotá.



Fotógrafo: Andrés Erazo, 2018.

Ningún hombre se ha atrevido siquiera a responder alguna palabra o proponer algo mediante un gesto o frase. Muchos de ellos ni siquiera se atreven a sostenerme la mirada. Otros, que ya han visto lo que estoy haciendo, salen de mi paso, se alejan de mí, me esquivan.

Alguna vez le pregunté a un amigo sobre este personaje. Él rápidamente me respondió “¿cuál? ¿la puta?”. Eso para mí fue, más que sorprendente, revelador. Como escribí al principio de esta parte, queríamos que Jineth B. representara un tipo de mujer más urbana, con mayores conocimientos de tipo académico. Pero lo que leyó mi amigo no fue nada de eso: para él era evidente que se trataba de una prostituta. Eso fue lo que le enseñó esta sociedad, pues quienes se presentan sensuales y eróticas no pueden ser sino las putas. Así es sustentado también

por Marcela: “El erotismo es el espacio vital reservado a un grupo menor de mujeres ubicadas en el lado negativo del cosmos, en el mal, y son consideradas por su definición esencial erótica como malas mujeres, se trata de las putas” (Lagarde, 2014: 202).

De todas formas, no logro hacer esa conexión cuando estoy en esta parte, pero sí hago uso y abuso del poder que el erotismo manifiesto me da en la calle, en el espacio público. Digo esos textos susurrados, con una lubricidad vengativa, con las ganas de encarnar el mito de la vagina dentada, de la Patasola, del espanto sensual y, al mismo tiempo, devorador de hombres. Así, disfruto al “hombre en su propia soledad, frente a sí mismo, a su imagen de sujeto, rey de la naturaleza, de la vida y de la sociedad, [que] se horroriza...” (Palma, 1986: 48).

La joven: Omaira

El trabajo con el personaje de Omaira, de la misma forma que con la mujer empoderada, también fue confuso. Este rol era inspirado en los miles de jóvenes que habitan nuestros barrios populares y sobre las cuales pesa una vida desesperanzadora, sin oportunidades académicas ni laborales. Lo que sí las rodean son las violencias machistas y patriarcales. A menudo se ven violentadas tanto en sus hogares como en la vida social del barrio.

Clara trabajó por cuatro años en una escuela pública de la localidad de Usme, y yo trabajé para un proyecto de formación artística en la localidad de Ciudad Bolívar. Estas son zonas periféricas de Bogotá, habitadas por personas pobres y muy pobres. Continuamente nos sorprendía cómo las jóvenes necesitaban buscar una pareja que lograra posicionarlas socialmente, para así evitar algunas violencias en lo público y al interior de la familia, aunque en lo privado, con sus parejas, tuvieran que soportar el doble. Ellas se encuentran dentro de la etapa denominada por el patriarcalismo como *señoritas*. Se les trata con la conciencia sobre el inicio de su ciclo reproductivo y se espera que encuentren un hombre que asuma la responsabilidad de enseñarles sobre la vida sexual, con el fin de ser madres, mas no de disfrutar. Entonces, “la señorita es la mujer que, [...] se mantiene a la espera del novio” (Lagarde, 2014: 450), pues es el novio quien, bajo el catolicismo imperante en nuestras sociedades, podrá usar su cuerpo con la venia de la religión.

Para estas chicas (de edades entre los 14 y 16 años), después de pasar por la escuela básica, la opción es ser madres y conseguir un marido bajo la trampa del amor romántico, del príncipe azul. Ser madres les da un estatus social que las protege de otro tipo de violencias, dado que “La reproducción es la impronta que ha definido hasta el presente al género femenino” (Lagarde, 2014: 381).

La imagen que estas jóvenes nos producían era de una constante vulnerabilidad: a su alrededor no hay nada que las proteja o les dé alternativas de salir de esa opresión que les reducía el mundo a tener hijos, solo para ponerlos como escudo frente a una sociedad que, para ellas, solo tiene violencias, falta de oportunidades e indiferencias. Sus destinos no les pertenecen, ni siquiera sus cuerpos, pues la lucha constante para no ser violentadas se normalizaba en cierto momento de la vida, en donde los acosos, los abusos y las relaciones sexuales sin consentimiento, se convierten en un comportamiento más, dentro de lo cotidiano. Esta expropiación es advertida por Franca Basaglia (1983: 35) cuando afirma que “Si la mujer es naturaleza, su historia es la historia de su cuerpo, pero de un cuerpo del cual, no es dueña porque sólo existe como objeto para otros, o en función de otros, y en torno al cual se centra una vida que es la historia de una expropiación”. Las jóvenes de Ciudad Bolívar y Usme representan fielmente una sociedad que determina enteramente la vida de las mujeres, llena de imposiciones y sin ninguna consideración para ellas.

Este rol fue bautizado rápidamente con el nombre de Omaira, pues nos recordaba a Omaira Sánchez, niña víctima de la tragedia de Armero²⁶ quien, atrapada por la lava, duró tres días entre la vida y la muerte, suplicando que la salvaran y engañada por un estado que, por negligencia, no tomó las medidas necesarias para detener la tragedia, y frente a una avasalladora y tecnológica prensa que sorprendía con el morbo y la invasora presencia que transmitía al mundo entero la agonía de la niña.

No sabíamos cómo mostrar una joven débil sin caer en el patetismo. El trabajo sobre secuencias corporales nos dio la vía una vez más. Probamos varias formas de mostrar un cuerpo frágil, roto, quebrado, y así logramos concretar una secuencia de caídas y levantadas. Ir al suelo, desmayarse, levantarse, ca-

26 Desastre natural producto de la erupción del volcán Nevado del Ruiz el miércoles 13 de noviembre de 1985, afectando a los departamentos de Caldas y Tolima, Colombia.

Figura 7 - María Fernanda S. Bonilla improvisando a Omaira en Avenida Séptima con calle 27, Bogotá.



Fotógrafa: Clara Angélica Contreras Camacho, 2017.

minar un poco y de nuevo caer, fue la acción encontrada para Omaira. Esta acción causó un fuerte impacto con las personas que transitaban cerca de mí. Al verme en el suelo, se aproximaban para ayudarme a levantar. Intenté insertar en la secuencia de movimientos aquellas intervenciones que los transeúntes tenían para conmigo. Al recibir sus manos, yo giraba sin soltarlas, como quien baila con alguien. Varios transeúntes se demoraban para entender que yo estaba bien, otros entendían rápidamente que se trataba de una acción artística y que yo estaba sana y cuerda.

En principio, esta secuencia no tenía palabras ni sonidos. Después de un trabajo de dramaturgia, donde jugamos con las palabras *novio*, *no vio*, *vio*, *violador*, la secuencia tuvo una voz que denunciaba un novio que violó. Este es uno de los abusos más normalizados dentro de las jóvenes, no solo de las de clases marginadas, sino también de las que provienen de clases privilegiadas. Este comportamiento pareciera ser “un estado semihipnótico en las mujeres, logrado no sólo por el violador, sino por la sociedad y su cultura de predominio y privilegios masculinos y debilidad femenina” (Lagarde, 2014: 269). Buscamos que Omaira

denunciara este abuso sin llantos, sin asombros, sin ataques sentimentales ni reclamos exagerados. Con el mismo tono con que cuenta que su novio la violó, podría describir alguna la receta de cocina. Queremos mantener esta suerte de “serenidad” en el discurso, que revela la normalización de estas violencias, como es analizado por Marcela Lagarde (2014: 269)

En muchas violaciones ni siquiera existe el sometimiento por la fuerza física, no hay golpes; el abuso sucede sin necesidad de violencia física material. La violencia de la violación se encuentra en el sometimiento erótico agresivo de la mujer, obtenido de antemano por las relaciones políticas entre los géneros, por la ideología machista de la superfuerza masculina y la consecuente debilidad de la mujer.

Para esta parte del proceso, comenzamos a trabajar con Ángela Rubiano, quien se encargó del trabajo audiovisual para medios. Ángela es parte de una organización que lucha contra las violencias obstétricas. Ella nos sugirió tratar ese tema con Omaira. Después de leer informes sobre el tema, introduje algunas líneas que hablan sobre el embarazo después de una violación y las siguientes violaciones que debe sufrir una mujer, tanto en el momento de parir como durante el proceso de gestación. Eso nos ayudó a darle un cierre con mayor contundencia a la parte de Omaira, que se diferenciaba de la picardía de Florinda, del alborozo y comicidad de Francia y de la satírica sensualidad de Jineth B., por el sino trágico con el que termina esta joven.

Según Clara, la secuencia logró mayor motivación y argumentación, pero perdió la relación con los transeúntes pues, como he dicho en otros textos, el uso de la voz en la calle transforma mucho más que los movimientos en condiciones extra-cotidianas. Hablar a viva voz, en el espacio público, transforma muy rápidamente tanto a transeúntes como a la atmósfera del lugar. Cuando Omaira ganó voz, perdió contacto con las personas. Decidimos asumir esta pérdida y continuar con el texto hecho. De esta forma, con Omaira obtuvimos un tono más transcendental que denuncia, a través de la ingenuidad y la confianza, los discursos impuestos desde la infancia sobre los perennes destinos de ser madres y esposas obedientes, sumisas y calladas.

Dejamos la última exploración para este personaje llamado la Chimba²⁷. Su presencia en la acción tiene que ver con la necesidad imperiosa de seguir colocando lo privado en lo público. Los órganos sexuales de las mujeres son los más desconocidos por el grueso de la población: de estos no se habla, se enseña muy poco y no son protagonistas en los espacios privados (en el cuidado, la crianza, las relaciones sexo-afectivas) ni en lo público (políticas de salud para la mujer). De esa forma, “al negarlo se le magnifica, se les constriñe a las partes del cuerpo no dichas –implícitamente reconocidas como sexuadas y como eróticas–, ocultas, silenciadas: la vagina, el clítoris, la vulva” (Lagarde, 2014: 205) son el principal receptor de las violencias existentes en este mundo.

Ese desconocimiento instaurado en la sociedad tiene razón de ser en un sistema que necesita controlar los cuerpos, sobre todo los femeninos, no solo por ser proveedores de la mano de obra para el capital, sino también por ser el medio en el que los valores culturales se inscriben, regulando así las identidades impuestas (Butler, 2007: 256). El cuerpo, entonces, es el símbolo creado para unificar y controlar. Este no es el recinto de la subjetividad y reconocimiento: este es usado como sello del patriarcalismo.

La construcción sociocultural del cuerpo de las mujeres latinoamericanas, con sus “constantes o continuadores”, forman los procesos de larga duración que determinan en sus mentalidades la estrecha relación con sus cuerpos; cuerpos que se han erigido mediante un riguroso control social desplegado a través de la censura y de la autocensura, instalando la lógica que niega la propiedad del cuerpo propio (Antivilo, 2015: 36).

Este sistema-mundo, colonial y moderno, no solamente niega el cuerpo: también le imprime un carácter negativo haciendo que la relación hacia este sea indeseable; con eso garantiza su desaparición social, su inexistencia. Esta es una forma más en la que se logró someter y controlar a las poblaciones del “nuevo mundo”, y de la misma forma, ocultar o desaparecer los saberes ancestrales que enseñaban una relación holística entre la naturaleza y el cuerpo, la política y lo

27 En Colombia la expresión *chimba* se usa tanto para nombrar a la vulva, como para manifestar agrado. Algo que se califica como *chimba*, es algo bueno. Por ejemplo, *Esa música es una chimba. Qué chimba de película*.

sensorial. Julia Antivilo (2015: 38) argumenta, también, la disminución del cuerpo, diciendo que “se impone el pensamiento de que el cuerpo es algo sucio y que debe estar oculto, siendo que la práctica en el mundo indígena fue diversa”.

Ese rechazo por las manifestaciones corporales, heredadas de una filosofía cartesiana, se intensifica, por misoginia, en la biológica femenina. No solo la vulva y la vagina deben ser ocultas y despreciadas: también se nos castiga a las mujeres por menstruar. “Cuando la mujer tuviera flujo de sangre, y su flujo fuera en su cuerpo, siete días estará apartada; y cualquiera que la tocara será inmundo hasta la noche” (La Biblia, Levíticos 15).

Con ese doble desprecio por el cuerpo femenino y “en específico con respecto a la sangre menstrual ha depositado un tabú que por generaciones ha provocado sentimientos encontrados con el cuerpo menstruante que habla de lo sucio, lo oculto, doloroso que mancha y que avergüenza” (Antivilo, 2015: 86).

Las mujeres no solo no son dueñas de sus cuerpos, sino que, producto del desprecio infundado, se autocensuran completamente, desde el mero desconocimiento anatómico hasta la prohibición por sus placeres y erotismo. A las mujeres se les niega el conocimiento de sus cuerpos, se les obliga a la ignorancia, pues el poder que genera el control del cuerpo femenino podría colocar en riesgo los órdenes hegemónicos. Marcela Lagarde (2014, p. 205) profundiza sobre esto, afirmando que “Como sabiduría ligada al placer, la sexualidad erótica es concebida como mala. Es negada, porque puede subvertir la relación de dependencia que articula la sujeción y la obediencia al poder supremo. Subvierte a la vez un saber: el conocimiento de sí misma y de *los otros*”.

Es necesario, entonces, colocar el foco en el poder que el cuerpo femenino simboliza y que, hasta ahora, ha logrado estar oculto y controlado. “Con todo, el cuerpo es un espacio político privilegiado. El poder de las mujeres puede emanar de la valoración social y cultural de su cuerpo y de su sexualidad” (Antivilo, 2015: 40). El espacio público se presenta como potente escenario para el empoderamiento de un saber que emana del cuerpo, del placer, de lo erótico. Por esa razón, la damos el micrófono a la misma vagina y que sea ella, con su cara de vulva, quien reclame por el reconocimiento de su poder, que nace del placer, el cuidado y el erotismo. Esta vulva nuestra, grita alegre y orgullosa por ser lo que

es. “Qué chimba ser una chimba” es una frase que invita al amor por ese espacio corporal por el que toda la humanidad ha pasado.

También, la Chimba reclama placer. Se acerca satíricamente a las mujeres pidiéndoles que la acaricien y la mimen. Les canta “tu chimba te da placer, dale placer a tu chimba”. Así, invitamos a la masturbación, al auto-placer. Nos unimos a las proclamas que las artistas feministas tienen dentro de sus reivindicaciones y que Julia Antivilo (2015, p. 67-76) ha sabido compilar. Existen dos experiencias que también invitan al placer. Una de ellas es la del espacio de colaboración de arte feminista chileno llamado *Malignas influencias*, y su propuesta textual y performativa nominada como *Aphrodisia*: “Esta creación constituye una apuesta por el autoplacer como otro espacio de empoderamiento. [...] una ética del placer como propuesta política estética para configurar el placer, como una categoría política feminista” (68).

Otra experiencia que nos inspira para continuar con la Chimba por las calles es la de la colectiva feminista colombiana *Lobas Furiosas*. Estas artistas, a partir de sus actos lujuriosos, de sus estéticas animales y de su rotunda decisión por hacer del auto-placer femenino algo público, se hacen llamar *loberras*, término que mezcla loba y perra. Al respecto afirman que con este concepto pretenden “la afirmación y el goce de nuestros cuerpos por medio de la masturbación, práctica que se pasa por alto puesto que a las mujeres supuestamente no nos es permitido gozar, disfrutar de nuestros cuerpos y hacerlo público, socializar dicho goce” (Antivilo, 2015: 71).

Se evidencia que en Abya Yala, las feministas tenemos la necesidad de mostrar nuestros cuerpos como nuestros, además de colocar el erotismo propio como principio político, como reclamo estético para la liberación y el empoderamiento del cuerpo. Es posible que con cada una de estas acciones estemos respondiendo a la pregunta de Judith Butler (2007, p. 94) sobre qué tipo de repetición subversiva podría cuestionar la propia práctica reguladora de la identidad. Nuestros actos insisten en una política erótica desde lo femenino, desde lo que históricamente ha sido censurado y ocultado. Creemos que el deseo manifiesto de la mujer da poder. Las mujeres que saben satisfacerse retiran algo al poder varonil, que se había jactado de enfocar el mundo para su placer exclusivo. Invitar a otras prácticas desregulariza las identidades impuestas. Esta invitación, desde la repetición

y reiteración, al propio goce del cuerpo femenino, que como en el caso lúdico de *Malignas influencias*, estridente de *Lobas Furiosas* y el nuestro a partir de La Chimba parlante, podría generar ciertas subversiones que puedan estar dentro las propuestas paródicas estudiadas por Judith (Butler, 2007: 270-271):

La parodia por sí sola no es subversiva, y debe de haber una forma de comprender qué es lo que hace que algunos tipos de repetición paródica sean verdaderamente trastornadores [...] la risa paródica, depende de un contexto y una recepción que puedan provocar confusiones subversivas.

Desde el mismo momento en que la Chimba aparece, las personas que asisten a la acción no pueden dejar de sonreír y reír. Creemos que este gesto aparece porque quien observa no sabe cómo reaccionar, si con humor o con vergüenza, más aún cuando la Chimba se les acerca y les pide mimos, caricias, placer. Esta se pierde entre las calles y la gente, reclamando a gritos “tu chimba te da placer, tu chimba te da poder. Yo quiero una chimba en el poder”.

Figura 8 - María Fernanda S. Bonilla dentro de La Chimba en frente de la Facultad de Artes – ASAB, de la Universidad Distrital Francisco José del Caldas, Bogotá.



Fotógrafo: Andrés Erazo, 2018.

La Dramaturgia

Después de tener un boceto sobre las acciones, actitudes y voces de cada una de las personajes, propusimos un orden de aparición que respondía a las exigencias técnicas de cambios de vestuarios. Creíamos que deberíamos iniciar con Francia, quien sería la que más prendas de ropa llevaría y la que se podría ver más abultada. Luego seguirían Florinda, Jineth B., Omaira y por último la Chimba. Ensayamos esta estructura en presencia de una colega dramaturga, Carolina Mejía. Ella, después de observar el ensayo, nos propuso otro orden, producto de la relación que las personajes estaban tejiendo con los transeúntes y con la narrativa de la acción. Por ser Francia la que más logra interactuar con las personas, tanto las que están muy cerca, como las que pasan de lejos, propuso que fuera la última, antes de la Chimba, además porque la relación podría ser más rica con este tránsito entre la papaya y la vulva. También propuso que quien arrancara la acción fuera la campesina, pues podríamos crear una narrativa iniciando con los discursos más oprimidos y doblegados, hasta las manifestaciones más abiertas y emancipadoras. Estuvimos de acuerdo con esta propuesta. El orden de las mujeres quedó así:

- Florinda
- Omaira
- Jineth B.
- Francia
- La Chimba

La primera vez que ensayamos este orden, nos maravilló la respuesta del público. Tuvimos transeúntes que se estacionaron a ver toda la acción. En general, la atmósfera que logramos fue de una alta receptividad. En los anteriores ensayos, con el otro orden, veíamos como las transeúntes solo paraban para ver una parte en concreto y no toda la secuencia. Con esta disposición sentimos que teníamos una sola acción y no cinco cuadros, uno tras otro.

El siguiente trabajo fue recopilar todos los textos que las mujeres estaban diciendo, limpiarlos y crear los que estaban más débiles o aún no existían. Esto fue armar el guion de la acción. Clara me motivó para que yo hiciera este trabajo.

Lo primero fue decidir qué nombre tendría esta acción. De una u otra forma, yo me sentía en un espacio más o menos conocido interpretando las cuatro mujeres, pero La Chimba me pareció algo novedoso dentro de mi experiencia. También intuíamos, con Clara, que ese personaje iba a perturbar mucho más que los otros. Así, entre propuesta y propuesta, decidimos que la acción llevaría por nombre una de las expresiones más comunes en Bogotá: ¡Qué chimba!

Luego, delante del computador, dispuesta a colocarle orden a los textos dichos y a las acciones creadas, le coloqué nombres a cada una de las mujeres. Ellas no podían ser un tipo, un cliché, un rol. Ellas debían tener un nombre propio que implicara al sector de mujeres que estaban representando. Así, la campesina se bautizó con el nombre de Florinda, en homenaje a la líder campesina Mamá Tingó (Florinda Soriano Muñoz). A la matrona la llamé Francia, por hacerle un reconocimiento a la líder afrocolombiana, activista, defensora de los derechos humanos en Colombia y ganadora del Premio Medioambiental Goldman en abril de 2018, Francia Márquez. Con la mujer urbana le hicimos un homenaje a Jineth Bedoya, activista y periodista colombiana que lucha contra la violencia de género. Omaira conservó su nombre y la Chimba no tenía alternativa: su nombre era más que merecido.

Con Florinda realicé un diálogo de una mujer que acepta los maltratos que su esposo e hijos tienen con ella. Pero este diálogo no es un reclamo, ni una queja: es solo la narración de su cotidiano, con la excusa de terminar la trenza que debe llevar al trabajo. Busqué una canción que abriera y cerrara su cuadro. Esta canción fue extraída del trabajo llamado Cuatro Mujeres – Cantos de la tierra. Quien canta esta canción es Beatriz Pichi Malen, indígena mapuche. Esta canción refleja el sentir de esos pueblos, cuya cosmovisión no se ha perdido pese a los siglos de dominación que sufren.

El trabajo del texto de Omaira fue muy gratificante para mí. Me permitió salir de una narrativa cotidiana para explorar juegos de palabras, al mismo tiempo que la desgarradora confesión de una violación. Después del estreno sentimos que hubo una identificación con este personaje, pero que su tiempo de duración era muy corto y podíamos explotarlo más. Decidí ampliarlo y, producto de las conversaciones con la documentalista Ángela Rubiano, quién registró el estreno, decidí que el tema para darle un alargue a Omaira, sería la violencia obstétrica.

Ángela me pasó bastante material sobre el tema, que también contenía testimonios. Estos fueron incorporados, intentando mantener los juegos de palabras y las frases cortas.

Jineth B. no demandó trabajo de dramaturgia, pues solo dice un texto de Eduardo Galeano sobre la inequidad de género que aparece en el libro *Patas arriba: La Escuela del mundo al revés* (2009).

Con Francia, fue un placer transcribir y darle orden a todos los diálogos que aparecieron en los ensayos. Disfruté mucho al recordar cada divertida frase que esta mujer dice a los hombres y también a mujeres.

Con la Chimba realicé un trabajo parecido al de Omaira; juegos de palabras donde *chimba* fuera usada varias veces y con diferentes sentidos. Jugué con otra expresión: *chimbo*. Esta se refiere al pene y, por suerte nuestra o ecos de los Muiscas, *chimbo* también significa algo malo, mal hecho. En todos los sentidos, *chimba* y *chimbo* son antónimos. Buscando musicalidad, le cambié la letra a la canción *Bésame Morenita*, del músico colombiano Álvaro Dalmar, como comparo en el siguiente cuadro:

ORIGINAL	VERSIÓN
Mírame, mírame	Mírame, mírame
Quiéreme, quiéreme	Quiéreme, quiéreme
Bésame morenita	Bésame morenita
Que me estoy muriendo por esa boquita	Que me estoy muriendo por esta vulvita
Tan jugosa y fresca, tan coloradita	Tan jugosa y fresca, y empoderadita

Este texto fue revisado y comentado por Clara. Quedamos satisfechas por este trabajo de dramaturgia. Y yo quedé aún más plácida con esto, que es mi primer trabajo con escritura de texto para teatro. Esto, inevitablemente me vincula mucho más a este proyecto.

Entre Teatralidades y Liminalidades

Varias reflexiones aparecen después de la realización de ¡Qué Chimba! y de las anteriores deliberaciones y descripciones. Para cuando escribo estas letras la acción se ha realizado en diez oportunidades: ocho en Bogotá y las otras dos en

Neiva. Durante las veces que la hemos hecho, se han modificado algunos textos, se han ampliado algunas acciones y se han introducido nuevas músicas y diálogos. Estas alteraciones han tenido que ver, en su mayoría, con la relación con quien asiste y participa de las intervenciones. Muchas amigas, varios colegas y algunos desconocidos han comentado sobre nuestra acción. Esos comentarios también han entrado de una u otra forma en la acción.

Uno de los primeros cuestionamientos, es la forma en cómo llamo a este trabajo. Siempre me ha costado definirlo, colocarlo dentro de una categoría. Salirse de la marca no es sencillo y nuestras comprensiones siempre requieren saber de qué cajón se está sacando lo que se habla. Así hemos decidido, con Clara, llamarla acción teatral. Ni obra de teatro ni performance (su contemporánea antítesis), nos han cuadrado para nominar este trabajo.

Dentro de las diversas definiciones que hay sobre performance, hay varias que alejan este trabajo de ese universo. Una de ellas es la de la artista feminista mexicana Mónica Meyer (2004: 6) quien solicita “No olvidarnos que el performance no pretende representar la realidad, sino de intervenirla a partir de acciones. En general, el performance es un arte en primera persona y resulta lógico analizarlo a partir de una estructura análoga”. Siguiendo por esa misma línea, Julia Antivilo (2015: 148) comparte esta definición de performance: afirma la *artista* chilena que en “toda acción o performance somos nosotras/os mismas/os en el aquí y el ahora, presentando un mensaje que pretende conmover, remecer, exponer, intervenir y hacer desencajar la realidad. La/el artista de la performance no se representa, es sujeto y objeto de su acción”.

Como lo afirmaba en el apartado de este enlace, titulado *Descubriendo(me) (en) mi(s) feminismo(s)*, no me interesa hablar en primera persona o exclusivamente de mis experiencias. Creo que he sido una mujer con algunos privilegios y que, aunque me esfuerce, no alcanzo a imaginar lo complejo y denso que puede llegar a ser la carga, en un solo cuerpo, de la cantidad de violencias que otras mujeres deben sufrir por no contar ni con un cuarto de los privilegios con los que yo cuento. Hablar exclusivamente desde mis experiencias resultaría pobre y reducido para el propósito de denunciar varias de los millones de formas de violencia que en este mundo se ejercen contra las mujeres. Sí, he sido víctima del machismo, del colonialismo y del patriarcado. Muchas de esas historias mo-

tivan, llenan y cargan las narradas por las mujeres de ¡Qué chimba!, pero ninguna de ellas llega a ser tan fuerte como los desplazamientos que sufren mujeres tanto indígenas como afrodescendientes, ni tan densas como la violación o la explotación laboral y doméstica.

Me alejo de la perspectiva de los Estudios del performance, porque insisto en la necesidad de la representación, vista desde la orilla de las no representadas, a quienes se les ha negado hasta la posibilidad de ser poesía, *poietica* o personaje: a las que se les deja sin escenario, sin visibilidad, a las que se les oculta, se les menosprecia y se les abandona. Por lo mismo, me alejo de esa definición del *performance art*, porque creo que es imprescindible la creación y/o afirmación de identidades negadas y ocultas por la construida hegemónicamente. Necesitamos propuestas que nos den alternativas para otro tipo de existencias donde se reconozcan los atributos marcados dentro de lo femenino y que, por esto, han sido repudiados. Paradójicamente, me contemplo en otras afirmaciones hechas por Julia Antivilo (2015: 43) en otros apartes de sus escritos, que refuerzan mis argumentos expuestos:

El arte feminista sigue desafiando las representaciones dominantes y estereotipadas de las mujeres latinoamericanas para reinventar una forma más libre de ser mujeres fuera de la representación patriarcal, para cuestionarla y patentar sus entrelazamientos con los temas de género, sexo y raza.

Me empeño en trabajar en el arte porque creo que nuestro aporte sigue siendo necesario para este mundo que precisa otras posibilidades de vida. No una, sino muchas, diversas, contextualizadas y localizadas. Se hace necesario todo un mar de mujeres que propongamos desde nuestros contextos, desde las luchas que tenemos cerca y da las demandas y peticiones de nuestras hermanas, vecinas, coterráneas. Por eso me entusiasmo cuando veo que somos varias las que nos empeñamos en hacer de nuestras luchas una acción creativa, un espacio *poiético*. “Las artistas, como sujetas creadoras de arte, materializan la diferencia. Diferencia que nos sirve para resignificar las representaciones que se han hecho de las mujeres [...] para construir nuevas representaciones sobre nosotras mismas” (Antivilo, 2015: 42). Pues, como lo he escrito a lo largo del enlace, la representación hecha por este patrón mundial sobre nosotras, lo único que busca es el control de nuestras existencias. Basta con abrir cualquier revista o atender al

primer aviso publicitario para darse cuenta de cuál es la imagen que se vende de la categoría mujer. A pesar de todas las luchas feministas, desde la primera ola con el feminismo blanco hasta estas contemporáneas reivindicaciones, la publicidad y los medios siguen violentándonos. Cada vez es más agresivo el uso de la figura femenina como objeto de deseo, de un tipo de deseo que cumple con una forma, un tamaño, un color. Se hace urgente, entonces, “Subvertir el esquema de representación de la cultura hegemónica, o sea el cómo se nos ve –y por ello se nos trata” (43).

Existe, también, otra posición de las artistas que se declaran como *performer*, que me distancia, en términos conceptuales, de este campo. Muchas de ellas vienen de las artes plásticas y al intentar definir su práctica colocan el cuerpo como una herramienta, instrumentalizándolo y enfatizando en la dicotómica trampa cartesiana cuerpo/mente. Yo puedo entender que este énfasis de un arte que parta del cuerpo, que tenga al cuerpo como materia, como instrumento, es hecho producto de la naturaleza del arte plástico donde la “obra” siempre está separada del artista. A diferencia de las artes escénicas, la obra del arte plástico no es la artista. Al ser la obra finalizada, podría seguir existiendo sin la autora o creadora. La obra de arte, en el campo plástico o audiovisual, está por fuera del cuerpo, nunca llegó a ser el cuerpo mismo, como en el caso del teatro y la danza. Así, parece revolucionario el *performance art*, en tanto que le devuelve a la artista plástica su cuerpo, su ser. Sin embargo, y por la tradición histórica de las bellas artes, por ser el cuerpo la “obra” se le sigue mirando como objeto, como materia, como instrumento. Esto se deja ver en las siguientes afirmaciones:

El cuerpo como herramienta es el soporte en el cual se plasma la obra, así lo vemos en innumerables obras de estas artistas.

Como producto, el cuerpo es lo que se quiere cambiar, transformar; (Antivilo, 2015: 35).

El cuerpo de varias artistas feministas es el soporte de la obra, su cuerpo se convierte en la materia prima con el que ellas experimentan, exploran, cuestionan, y transforman. (41).

Por mi parte, trabajo para *sentipensar* la premisa de no tener un cuerpo, sino ser un cuerpo (Le Breton, 2002). Me esfuerzo por hablar desde mi yo, es decir, desde mi cuerpo y así evitar usar la palabra cuerpo como si fuera sinónimo de

objeto. Si mi cuerpo es mi herramienta o mi instrumento, esto quiere decir que está fuera de mí y hay algo (mío, seguramente) que lo manipula, que lo usa. Ver el cuerpo como herramienta o como instrumento, es verlo como máquina, como objeto. Esa es la forma como el fordismo y el taylorismo potenciaron, en la práctica, los estudios de Descartes y su afirmación de que el humano es una máquina. Hemos tenido siglos de *sentipensarnos* como máquinas que tienen un aparataje al que hay que cuidar, aceitar, afinar, mantener y otra parte que es la que opera, piensa, decide, razona. Percibirnos de una forma más holística²⁸ es un giro epistemológico y existencial que aún cuesta mucho trabajo.

Por otro lado, y como lo anuncié párrafos arriba, las definiciones de las prácticas artísticas del performance son muchas y diversas. Hay algunas en las que creo que ¡Qué chimba! podría contemplarse. Dentro de las definiciones que Diana Taylor (2002) sugiere, cuestiona y propone para la palabra performance existen varios aportes que, a mi parecer, son importantes para la pertinencia de ese concepto en nuestro contexto *abyayalero*. Uno de ellos es la crítica que Diana hace a la raíz anglosajona de la palabra performance y su dificultad para traducirla al español o al portugués. Propone, por esta razón, algunas palabras que tienen un origen en los idiomas de pueblos indígenas de Abya Yala. Este acto, que podría ser entendido como una acción de(s)colonial, promueve el reconocimiento de los saberes de la región y contextualiza aún más la definición de performance. Expresa la académica estadounidense que “reemplazar una palabra con una reconocible, aunque problemática historia- como performance- por otra, desarrollada en un contexto diferente y señalar una visión del mundo profundamente distinta, sería un acto de pensamiento esperanzado” (Taylor, 2002).

Las prácticas culturales de las sociedades originarias de estos territorios se caracterizaban (y se caracterizan) por involucrar lo político, lo estético y lo espiritual dentro de sus celebraciones y manifestaciones. Para estas civilizaciones, lo interdisciplinar no es coyuntural sino esencial. Una de las propuestas de Diana, para buscar otras palabras que amplíen la definición de performance, recae sobre el término *Areíto*, sobre el cual afirma:

28 Este tema se amplía en el enlace llamado “TEJIENDO UNA PEDAGOGÍA PARA TEATRALIDADES LIMINALES, DECOLONIALES E CH’IXI”.

Este término es atractivo porque borra todas las nociones aristotélicas de 'géneros', públicos y límites. Refleja claramente la asunción de que las manifestaciones culturales exceden la compartimentación ya sea por género (canción- danza), por participantes/ actores, o por efecto esperado (religioso, socio- político, estético) que fundamenta el pensamiento cultural occidental. Llama a cuestionar nuestras taxonomías, señalando nuevas posibilidades interpretativas (Taylor, 2002).

Aunque ¡Qué chimba! llama a la reflexión política a partir de ciertas estéticas, no alcanza a abarcar otros espacios como los espirituales o rituales. La acción es claramente leída como un lugar artístico, teatral, que pretende intervenir espacios cotidianos que están completamente desmarcados de arte para tener una incidencia mayor en la rutina social. Dado esto, una de las últimas definiciones propuesta por Diana (Taylor, 2002) me permite acercarme al conjunto de prácticas llamadas performance “como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo”.

Por último, sobre el controvertido término de performance, me llama la atención el uso que Judith Butler (2007: 275) le da a esta palabra. La autora, que no está hablando sobre procesos estéticos o artísticos, define la acción performativa de la siguiente forma:

Si los atributos y actos de género, las distintas formas en las que un cuerpo revela o crea su significación cultural, son performativos, entonces no hay una identidad preexistente con la que pueda medirse un acto o un atributo; [...] se forman como parte de la estrategia que esconde el carácter performativo del género y las probabilidades performativas de que se multipliquen las configuraciones de género fuera de los marcos restrictivos de dominación masculinista y heterosexualidad obligatoria.

En la historia occidental de la humanidad, las representaciones a partir del cuerpo son hechas por símbolos que delimitan comportamientos e identidades. Estos símbolos no son solo imágenes detenidas, formas estéticas que definen un tipo. Son también acciones que, a fuerza de repetición y de persistencia, moldean una colectividad. Cada sociedad escoge un patrón de comportamiento que se representa en acciones que indican cómo debe ser la vida. Hoy en día, los dispositivos para marcar estas acciones abundan. La masificación de los medios

audiovisuales es la herramienta más poderosa para imponer, de la forma más persuasiva y hasta imperceptible, el tipo de comportamientos que son aceptados en este sistema-mundo.

Esos comportamientos deben estar enmarcados en las identidades que, también, son creadas. Así, ciertas personas pueden comportarse de una manera y otras de otra. En la estructura social occidental, los tipos de comportamiento son limitados, en términos muy generales, a solo dos categorías; hombre/mujer. Aunque sepamos que no es lo mismo ser un hombre blanco y burgués que ser un hombre indígena y marginal, la hipócrita imposición capitalista y patriarcal espera que, en apariencia, estos dos se comporten igual, que se organicen en familias nucleares, que sean ellos quienes deciden el rumbo de su hogar y de su comunidad y que hagan uso de los demás privilegios que, según los comerciales de televisión, todo padre y esposo ejemplar debe tener. El género es una de las grandes y más complejas creaciones de la sociedad patriarcal. Esa construcción encuentra en los comportamientos, traducidos en acciones cotidianas y repetitivas, sus formas de transmisión e imposición social. La representación se hace evidente en los cuerpos, es decir, en la definición del ser que ya carga, desde el momento del nacimiento, el cómo debe existir y cómo se debe comportar. “Hay que tener en consideración que el género, por ejemplo, es un estilo corporal, un «acto», por así decirlo, que es al mismo tiempo intencional y performativo (donde performativo indica una construcción contingente y dramática del significado).” (Butler, 2007: 271). En esta frase de Judith, el concepto de *performativo* queda enmarcado dentro de lo representativo. Lo *performativo* es la representación de una construcción que impone un tipo de comportamiento. Así, las categorías de género se sustentan en discursos y teorías que los hacen vigentes y los argumentan de forma “racional”, como también se empoderan por las prácticas representacionales, construidas y artificiales que hacen a hombre y mujer personajes con parámetros completamente definidos para ser interpretados dentro de este sistema-mundo.

Cabría, entonces, no solo dejar el trabajo de representación para la hegemonía sino realizar nuestras propias construcciones para hacer un trabajo performativo desde identidades que nos resulten más cercanas a nuestros contextos y nos libren de tanta violencia y muerte. Pues es solo “sólo puede ser posible una

subversión de la identidad en el seno de la práctica de significación repetitiva.” (Butler, 2007: 282). Yo no puedo leer estas ideas sin dejar de concretar estas propuestas a partir de la acción teatral. Judith insiste en que lo performativo solo logra incidir en los comportamientos de género establecidos, si los “nuevos” llegan a ser constantes, repetitivos. Tenemos, así, dos condiciones que nos acercan a una idea del trabajo teatral asociado a la vida cotidiana, pública y política: lo performativo en cuanto logra (primero) crear/representar otras identidades que subviertan la impuesta y (segundo) esta subversión solo se logra a partir de la repetición. En cuanto a la lucha por la abolición o reestructuración del sistema de género que oprime este mundo, los feminismos tendrían el siguiente objetivo:

La principal tarea más bien radica en localizar las estrategias de repetición subversiva que posibilitan esas construcciones, confirmar las opciones locales de intervención mediante la participación en esas prácticas de repetición que forman la identidad y, por consiguiente, presentan la posibilidad inherente de refutarlas. (Butler, 2007, p. 286).

Esta perspectiva de lo performativo me insta a continuar con ¡Qué chimba! por el deseo de seguir repitiendo comportamientos, identidades y acciones que, tal vez, puedan desmarcar la casilla en la que se nos tiene como mujeres, y desde donde todas las violencias están justificadas y protegidas.

También este concepto de lo performativo aúna en la práctica callejera repetitiva que consiga, a fuerza de insistencia, presentar otro tipo de formas de la vida en sociedad a través de lo abstracto, de lo nada convencional y hasta lo completamente incomprensible, como pueden llegar a ser la ejecución de los *esquemas dimensionales* en el espacio público. Bajo esa perspectiva, la frase de Julia Antivilo (2015: 179) cobra un nuevo sentido con el que siento que mi práctica, tanto la creativa con ¡Qué chimba! como la pedagógica con los *esquemas dimensionales*, podría tener un carácter performativo, pues de esa forma, “La práctica performativa produce la desestabilización de los patrones de pensamiento”.

De todas formas, aunque estas últimas consideraciones sobre el performance puedan contemplar, a partir de mis argumentos, la acción teatral analizada dentro de este campo de estudios, continuo sintiéndola más perteneciente a un espacio teatral que, divorciado de lo dramático, le juegue más a lo liminal, a lo fronterizo y a lo *ch'ixi*. Esa liminalidad no la entiendo como lo definido (y bastante citado) por

Víctor Turner cuando sugiere que “en la condición liminal, un individuo abandona su vieja identidad para experimentar un estado umbral de ambigüedad, apertura e indeterminación” (Antivilo, 2015: 155). Lejos estoy de pensar que el *individuo abandona*; en cambio, me siento contemplada por liminalidades que se apartan de la vieja tara moderna y occidental de creer que en cada nueva transformación social el *individuo* se acaba, abandona o muere, como es el insistente fenómeno de los estudios *pos-*. No dejamos de ser algo para convertirnos en lo nuevo, en lo que *está vez si será correcto*. Tampoco en lo híbrido, como un ser nuevo que, en vez de diversificar, lo que pretende es unificar. Las liminalidades que me acogen tienen una característica *chi'ixi* (Rivera, 2015), en donde no se está en el territorio del blanco ni del negro: nos conjugamos en el gris jaspeado donde cada punto no deja de ser lo que es pero que con la cercanía de otros puntos diferentes pueden, visto a lo lejos, aparentar este otro color.

Esta liminalidad encaja en lo propuesto por Ileana Diéguez (2018: 25) cuando insiste que es una forma de antiestructura, pues desestabiliza los sistemas a partir de la crisis. Y continúa concordando con lo propuesto en el párrafo anterior, cuando afirma que esa liminalidad está

No exclusivamente como un “entre” cualquiera, espacio híbrido, sino como una condición altamente efímera en la que se daba una situación no jerarquizada y que interesaba particularmente para los estudios de la estética, la política y el arte al devenir espacio de contaminaciones y caos potencial.

¡Qué chimba! pretende ser un acto liminal, en cuanto busca desencajar lo que a una mujer se le es permitido hacer y decir en el espacio público. ¡Qué chimba! está en la calle por lo que representa el afuera en nuestras sociedades, en cuanto extraña las funciones y ritmos habituales de la urbe. Por su desapego de las grandes estructuras que anuncian espectáculos o grandes eventos callejeros, tiene la oportunidad de jugar en el límite, en la frontera de lo ordinario y lo extraordinario. Una vez más, las definiciones realizadas por Ileana Diéguez (2014: 66) le dan sustento a mi práctica.

[...] me interesa observar la liminalidad como extrañamiento del estado habitual de la teatralidad tradicional y como acercamiento a la esfera cotidiana. Al proponer un alejamiento de las formas convencionales de representación

y una proximidad a los estados de vivencia, de implicaciones éticas, de movimientos en la calidad de vida.

El análisis que hace Jorge Dubatti sobre lo *liminal*, también me deja en un terreno en el que me siento identificada. A pesar de su afán por realizar una rigurosa taxonomía de las manifestaciones teatrales, evidencia lo que podríamos llamar liminal en este campo de conocimiento y del arte. La siguiente cita me hace recordar la incertidumbre que sentía al no saber en qué cajón meter a ¡Qué chimba!, y en la dificultad que presentaban los amigos, las colegas y quien la observaba, en referirse a esta acción.

Los fenómenos de liminalidad son aquellos que nos llevan a preguntarnos ¿esto es teatro? Poseen las características relevantes del teatro-matriz (convivio, *poiesis* corporal, expectación), pero a la vez incluyen otras características que, en las clasificaciones aceptadas –el concepto canónico de teatro para la Modernidad: lo dramático–, no corresponden al teatro (Dubatti, 2016: 15).

También es inteligible, en las propuestas teóricas de Dubatti, la diferencia que existe entre las manifestaciones teatrales que heredan la tradición del teatro dramático con aquellas que por un lado o por otro extrapolan los cánones de lo que el autor argentino llama el *drama absoluto*. En la comparación realizada entre los dos conceptos, aparecen afirmaciones que ayudan a definir la acción teatral descrita en estas páginas. Una de las que llaman más mi atención es la que apunta hacia la relación con las espectadoras y ese intercambio que se genera a partir del compartir un hecho teatral o, como es nominado por Dubatti, el convivio. Este parece más contundente cuando las relaciones con quien presencia o participa de la acción dejan de tener una brecha o barrera en el medio que impide la convivencia, lo presencial, lo relacional. Afirma Dubatti (2016: 22) que “[...] el teatro liminal pone el acento en la presencia del espectador, en las dinámicas del convivio, en la ruptura de la cuarta pared”.

No concibo ¡Qué chimba! lejos de las transeúntes, con distancia de quien se para a observar la acción. Esta intervención, urbana y teatral, necesita de las otras personas. No es posible en la soledad de un escenario o en una deshabitada tarima. Durante las intervenciones que hemos hecho con esta acción, nos hemos dejado sorprender por el movimiento de quienes asisten, por dejarles libres sin marcar ninguna zona de palco y platea. Hemos disfrutado la cercanía y leja-

nía con la que jugamos, no solo yo, sino también quienes observan. Desde la investigación realizada en la maestría (Bonilla, 2014) la relación actriz/espectadora-transeúnte ha sido fundamental, estructural y esencial: en ella he encontrado mi existencia teatral, y por ella he emprendido estos caminos de investigación.

Los *esquemas dimensionales* tienen el firme propósito, desde su concepción por allá en los estudios de la maestría, de entrenar, potenciar y experimentar con la relación entre quien crea y quien participa.

Comparto plenamente con Dubatti (2014: 124) que hacemos teatro porque este “exige la presencia viva, real, de cuerpo presente, de los artistas, en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio griego” y por eso, su categoría de convivio ha llegado pertinentemente. Sin convivio no hay teatro (125) ya que gracias a esta relación, intercambio, troca, vivencia, aparece “la afectación que genera la reunión convivial como zona de experiencia y subjetividad” (30).

Figura 9 - La Chimba en acción, al frente de la Facultad de Artes – ASAB, Bogotá.



Fotógrafo: Andrés, Erazo, 2018.

Con lo anterior, cada vez me siento más cerca a lo teatral que a otras manifestaciones del arte y de la protesta. Un teatro liminal invita a pensar en otras formas teatrales que han sido históricas, que van y vienen, que aparecen como si

fueran una coyuntura, desestabilizan los estancados procesos que puedan estar ocurriendo, refrescan, actualizan y, luego, por error humano, son olvidadas para volver a anquilosar y dogmatizar las prácticas. Este teatro liminal comparte, en mi práctica, una pretensión de teatralidad, no solo porque coloca en crisis las formas teatrales que se acomodan y pierden perspectiva política y social, sino porque enfatiza esa relación con la búsqueda de espacios en donde la protesta, configurada desde la estética y el arte, invada otros territorios que puedan potenciar emancipaciones. De nuevo, Ileana Diéguez (2018: 79) realiza una definición de *teatralidad* que argumenta mis pretensiones artísticas.

Evoco el término “teatralidad” como dispositivo escénico que propicia la configuración y percepción de determinadas construcciones en espacios de uso social y cotidiano, absolutamente desmarcados del arte. [...] Me interesa la teatralidad como dispositivo, como discursividad específica que implica siempre la puesta en relación de cuerpo y objetos en determinados espacios, particularmente espacios cotidianos, resignificando las relaciones habituales. La teatralidad da cuenta del despliegue escénico de imaginarios sociales, de prácticas que transforman, aunque sea efímeramente los espacios cotidianos.

También Diana Taylor (2002) habla sobre la teatralidad, comparándola con la categoría performance que ella intenta definir. Esta comparación me permite seguir afincándome en el terreno de las teatralidades, no solo por la experiencia de ¡Qué chimba! sino también por las otras prácticas que hemos desarrollado durante esta investigación en el espacio público. Afirma Diana Taylor (2002) que “la teatralidad (como el teatro) hace alarde de su artificio, de su ser construida, pugna por la eficacia, no por la autenticidad. Connota una dimensión consciente, controlada y, de esa manera, siempre política, que ‘performance’ no necesariamente implica”.

Esa teatralidad es políticamente incorrecta: es una política liminal como antiestructura, como lo que no se debe hacer y, sobre todo, lo que incomoda. ¡Qué chimba! nos ha hecho vivir la incomodidad, la impertinencia. Alguna vez intervenimos un andén cerca de un centro comercial. Este espacio apoderado por comercio y carente de cualquier comportamiento diferente al del consumo, rechazó vehementemente nuestra acción. La atmósfera era tan cargada de machismo que sus habitantes no soportaban nuestros mensajes feministas y descarados. Terminamos entre asustadas y molestas, entre decepcionadas y maltratadas. La

indiferencia, apatía y disgusto por lo que nosotras hacíamos nos hizo pensar que tal vez no estábamos subvirtiendo nada, y más bien sí estábamos provocando violencia y reafirmaciones de la conducta patriarcal. Solo algunos pocos días después, llegaron a mí estas palabras de Ileana Diéguez (2018: 46) “El arte que es incómodo, en todos los tiempos, especialmente hoy, inevitablemente devela aquellos aspectos que deseáramos no ver, los que por el malestar que nos causa hacemos como si no viéramos, actuando como indiferentes”. Esto fue justamente lo que ocurrió en aquel andén. Esta gente no quería escuchar de mujeres maltratadas por sus maridos y jefes, no querían saber sobre violaciones ni de inequidad de género, mucho menos aguantaba la idea de liberar una vagina en medio de la calle. Después de las letras de Ileana supe que el espacio de ¡Qué chimba! era justamente ese, el incómodo y perturbador.


A modo de conclusión, solo me resta decir que las exploraciones que desde hace seis años realizo, se vierten en este trabajo. La calle de nuestras ciudades es un manantial rico, lleno de variantes y diversidades, lleno de ritmos compulsivos y algunas veces calmos. Lleno, sobre todo, de relaciones abiertas, sorprendentes y valientes. Nunca había sentido cómo los “espectadores” pueden, sin barreras o falsas invitaciones, intervenir en acciones artísticas.

Hace más de 15 años que actúo en teatro de calle y no había sentido tanta presencia viva, transformadora de transeúntes y espectadores. En este trabajo, siento que no estamos sacando una obra de sala para la calle ni convirtiendo la calle en teatro: creo que lo que estamos haciendo es moldear las formas teatrales según la naturaleza callejera, urbana. No pretendemos que la calle se transforme para que mire nuestro acto: esperamos entrar en la dinámica del espacio público de nuestras ciudades para, sobre su ritmo, colocar algunas acciones que suenen sutilmente en los oídos de quien lo transita. Quien escucha reacciona y responde, más aún, porque siente que está en su espacio, que no está como extraña o extranjera de una sala, un teatro o un parque convertido en platea. En este lugar, a diferencia de una sala de teatro o un corrillo para un acto artístico, la extraña soy yo y no los transeúntes y posibles espectadores. Son estas las personas que tienen cierto poder en el lugar en donde estoy: esto hace que reaccionen con mayor seguridad, pues no son ellos quienes realizarían algo extraño con su reacción, sino que soy yo quien no se ve ni se comporta cómo se espera en estos espacios.

De esta forma “Qué Chimba” es una tentativa por hacer manifestaciones vivas, en las que la actriz sea un elemento motivador de acciones y reacciones, en vez de la imposición clásica de alguien que siempre habla y otro que solo escucha. En “Qué chimba”, quien habla, interpela o comparte tiene su lugar sin límite de tiempo, espacio y acción, sumado a la palpitante necesidad de descubrir los velos que ocultan la violencia, el abuso y el maltrato producto de nuestras sociedades enfermas de machismos y patriarcalismos. La Chimba sale, habla y reclama, no en un teatro cerradito o en un escenario beligerante: la Chimba descubre las violencias en los espacios más comunes y cotidianos con los que contamos, en la calle.

Figura 10 - Afiche de estreno





EXPERIENCIAS
QUE NO QUIEREN
CONCLUSIÓN

los procesos de doctorado son tortuosos y difíciles de terminar. En mi caso no ocurrió nada similar. Miro las páginas que anteceden este título y siento tanta nostalgia por esos años. Si por mi fuera, habría seguido recorriendo este continente, me habría metido en cada uno de sus callejones, de sus suburbios, de sus mercados.

No me canso de agradecer a las diosas por la oportunidad de recorrer algunas calles de Abya Yala, vivir, corazonar, corpografiar sus rincones y sus plazas, los barrios marginales por los que tuve la suerte de intervenir y sus centros históricos homogeneizados y listos para ser vendidos a los turistas.

Ver las desigualdades de este continente desde la práctica misma del habitar y dialogar con los sentidos en los espacios públicos, me deja saberes difíciles de transcribir al corto y plano lenguaje de las palabras.

La calle de este continente enseña. Muchas veces a punta de violencias y prohibiciones, muchas otras por su camaradería, empatía y confianza. Su manantial de conocimiento y sus ganas de compartirlo y no guardárselo es fruto de una sociedad que aprendió (a punta de muertes sistemáticas) a protegerse entre iguales y a cuidar más allá del mimo y la caricia comercializada por los productos de belleza y aseo.

Es tan paradójico el espacio público de Abya Yala, que una sola definición no abarca su inmensidad y diversidad. La violencia que ejerce la policía en muchas de nuestras ciudades hacia quienes transitan o habitan el espacio público, crece en la medida de los racismos estructurales que conforman instituciones como esa. Esa violencia, en muchas ocasiones, se entiende como el “deber ser” y, tristemente, muchos ciudadanos la acolitan y la aplauden. La policía, en casi todas las ciudades, entra sin pedir permiso y amenazando con su mano sosegada sobre el arma. Las buenas maneras y el comportamiento respetuoso no forman parte del accionar de esos “servidores públicos”. Nuestras acciones los cuestionan y los dejan sin argumentos. El cuerpo manifiesto, rebozado de sensaciones y de gestos extraurbanos los colocan en un lugar de incertidumbre que solo les provoca miedo. La subversión sostenida por los tiempos lentos, pacientes, carnavalescos y juguetones es tan posible y poderosa que pareciera fácil hacer una revolución a través de los sentidos y la fiesta.

La universidad podría entrar a bailar en esta danza subversiva y burlona, pero le cuesta tanto sacarse la piel que la engendró y vomitar todos los conocimientos que la atrapa en sus muros, que estas propuestas difícilmente llegarán a la institucionalidad. Sin embargo, la verdadera universidad, la que está en el salón de clase, en la cafetería o en los pasillos, sí se piensa formas de alterar el orden. Conocí y conozco experiencias que, por motivación de docentes y estudiantes, salen de los muros académicos y buscan una interferencia en la cotidianidad de nuestras vidas acalladas y pacientes.

Aunque la estructura de los programas universitarios niegue nuestros contextos y prohíba, de las formas más enmascaradas, el reconocimiento de los saberes extraacadémicos, vibran pequeñas fugas dentro de cada programa. El recorrido por las universidades de este continente no me mostró muchas de ellas, pero las que alcancé a conocer tienen tanto potencial que su nivel de contagio puede ser muy alto.

Sé también que la *Experiencia* que cada estudiante vive en la universidad es una indudable fuente de transformación. A las docentes nos queda la responsabilidad de potenciar esas *Experiencias* para que la academia sea escenario no solo de buenos recuerdos, sino de recuerdos cargados de acciones que buscaron la transformación, la subversión, el cambio.



REFERENCIAS

- Achinte, A. A. (2012). Estéticas de la re-existencia: ¿lo político del arte? En Mignolo, W.; Gómez, P. P. *Estéticas y opción decolonial* (págs. 281-296). Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Antivilo, J. (2015). *Entre lo sagrado y lo profano se tejen rebeldías. Arte feminista nuestroamericano*. Ediciones Desde Abajo.
- Araújo, A.; Feix, T. A. (2013). A ação disruptiva no espaço urbano: um treinamento ativista. En Beigui, A; Braga, B. (Org.). *Treinamentos e modos de existência* (págs. 10-20). UFRN.
- Arias, P. G. (2010). *Corazonar. Una antropología comprometida con la vida*. Ediciones Abya Yala.
- Artao, A. (1993). *América Latina y la latinidad*. UNAM.
- Artaud, A. (2006). *O Teatro e seu duplo*. Martins Fontes.
- Bairros, L. (1995). Nossos feminismos revisitados. *Revista Estudos Feministas*, 3(2).
- Barragán, D. (2016). Cartografía social-pedagógica: entre teoría y metodología. *Revista Colombiana de Educación*, (70), 247-285.
- Barragán, D.; Amador, J.C. (2014). La cartografía social-pedagógica: Una oportunidad para producir conocimiento y repensar la educación. *Revista Itinerario Educativo* 28, (64), 127-141.
- Bakema, J. et al. (1993). Doorn Manifesto 1954. En Ockman, J. *Architecture culture 1943-1968*. Columbia University.
- Barba, E.; Savarese, N. (2007). *El arte secreta del Actor. Diccionario de Antropología teatral*. Ediciones Alarcos.
- Basaglia, F. (1983). *Mujer, locura y sociedad*. Universidad Autónoma de Puebla.
- Beauvoir, S. de. (1987). *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Siglo Veinte.
- Beigui, A.; Braga, B. (2013). *Treinamentos e modos de existência*. EDUFRN.
- Bello, A. (1983). *Gramática de la lengua castellana*. Pueblo y Educación.
- Berenstein, P. (2012). *Elogio aos errantes*. EDUFBA.
- _____. (2010). Zonas de Tensão: em busca de microresistências urbanas. En Berenstein, P.; Britto, F. D. (Org.). *Corpocidade: debates, ações e articulações*, (1, 106-119) EDUFBA.
- Boal, A. (1991). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, Editora Civilização Brasileira.
- Bolívar, S. (1950). *Obras completas. vol. 1*. Requeno Mira Libre Editor.

- Bonfitto, M. (2006). *O ator compositor: As ações físicas como eixo: De Stanislavski a Barba*. Perspectiva.
- _____. (2013). Algumas Noções de Treinamento: Práxis - Poiesis. En Braga, B.; Beigui, A. (Org.). *Treinamentos e modos de existência* (págs. 163-176). EDUFRN.
- Bonilla, M. F. S. (2014). *Esquemas dimensionais: uma experiência de exercícios na rua como contribuição para o percurso de formação da atriz e do ator*. Disertación (Maestría en Artes Escénicas) – Universidad Federal de Bahía.
- _____. *¡Qué chimba!* No publicado. (s.d.).
- Brito, F. D.; Berentein, P. (2008). Cenografia e corpografias urbanas. Um diálogo sobre as relações entre corpo e cidades. *Cadernos PPG-AU/UFBA*, 7, número especial.
- _____. (Org.) (2010). *Corpocidade: Debates, ações e articulações*. EDUFBA.
- Burbano, A. M.; Paramo, P. (Compiladores) (2014). *La ciudad habitable: espacio público y sociedad*. Universidad Piloto de Colombia.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Cano, A. J. (2016). *Abya Yala en vez de América*. Círculo Solar. <https://circulosolar.wordpress.com/2012/08/14/abya-yala-en-vez-de-america>.
- Cardoso, R. J. B. (2005). Espaço Cênico / Espaço Urbano: reflexões sobre a relação teatro-cidade na contemporaneidade. En Telles, N.; Carneiro, A. (Org.) *Teatro de Rua. Olhares e Perspectivas*. (v. 1, págs. 38-59) E-Papers Serviços Editoriais.
- Carneiro, A. (2005). A rua enquanto espaço privilegiado da relação público/espectador: O papel do apresentador-narrador (Tá Na Rua – 1981). En Telles, N.; Carneiro, A. (Org.) *Teatro de Rua. Olhares e Perspectivas* (v. 1, págs. 116-139). E-Papers Serviços Editoriais.
- Carreira, A. (2018). *Teatro de grupo: reconstruindo o teatro?* Universidade do Estado de Santa Catarina. http://www1.udesc.br/arquivos/porta_antigo/Seminario18/18SIC/PDF/045_Andre_Carreira.pdf
- Ciotti, N. (2014). *O professor-performer*. EDUFRN.
- Coelho, M. A.; Dultra, L. R.. (2017). Behaviorismo, cognitivismo e construtivismo: confronto entre teorias remotas com a teoria conectivista. *Caderno de Educação*, ano 20, 2017/2018, 1(49), 09 - 23. <http://revista.uemg.br/index.php/cadernodeeducacao/article/view/2791>.
- Cumes, A. E. (2014). Multiculturalismo, género y feminismos: mujeres diversas, luchas complejas. En Espinosa Miñoso, Y.; Gómez Correal, D.; Ochoa Muñoz, K. (Org.) *Te-*

jiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala. Universidad del Cauca.

- Curiel, O. (2007). Crítica poscolonial desde las prácticas políticas del feminismo antirracista. *Nómadas*, (26), 92-101.
- Chauí, M. de S. (1980). Ventos de progreso: a universidade administrativa. En Prado Júnior, B. (Org.). *Descaminhos da educação pós-68*. Brasiliense.
- Chejov, A. (2013). *Teatro Completo*. Ed. Adriana Hidalgo.
- Chejov, M. (1955). *Al actor: sobre la técnica de actuación*. Editorial Constancia.
- Craig, E. G. (1963). *Da arte do teatro*. Arcádia.
- Das, V. (2008). *Sujetos del dolor, agentes de dignidad*. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas, Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar.
- Delgado, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Catarata.
- _____. (2000). *Espacio y territorio: Miradas antropológicas*. Universidad de Barcelona.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- _____. (2018). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/Es-cénicas Ediciones.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III: el teatro de los muertos*. Atuel.
- _____. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal: estudios de filosofía del teatro y poética comparada*. Atuel.
- _____. (2003). Dramaturgia en función social. *Palos y piedras*, 1, (1), 4-26.
- Dussel, E. (1983). *Praxis latinoamericana y filosofía de la liberación*. Nueva América.
- _____. (1966). *Hipótesis para el estudio de latinoamerica en la historia universal*.
- _____. (2002). *Ética de la liberación: en la edad de la globalización y la exclusión*. Trota.
- Escobar, A. (2017). Mundo y conocimientos de otro modo. *Tabula Rasa*, (1), 51-86, <http://www.revistatabularasa.org/numero-1/escobar.pdf>
- Espinosa Miñoso, Y.; Gómez Correal, D.; Ochoa Muñoz, K. (Org.) (2014). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Universidad del Cauca.
- Estévez, A. (2004). *Ceremonias para actores desesperados*. Tusquets.

- Fals Borda, O. (2015). *Una sociología sentipensante para América Latina*. Siglo XXI Editores; CLACSO.
- Fanon, F. (2008). *Pele negra, máscaras brancas*. EDUFBA.
- _____. (2001). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.
- Fernandes, C. (2018). Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. 5(1), 9-38. <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>
- _____. (2015). A prática como pesquisa e a abordagem somático-performativa. En Costas, A. M. R. et al. (Org.) *ABRACE: arte, corpo e pesquisa: experiência expandida*. Ed. O Lutador.
- Fernandez, R. (2003). *Arquitectura y Ciudad: del proyecto al eco-proyecto*. Nobuko.
- Fordismo. (2018) En Wikipédia, a enciclopédia livre. <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Fordismo&oldid=53558030>.
- Foucault, M. (1991). *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes.
- Freire, P. (1987). *Pedagogia do oprimido*. Paz e Terra.
- _____. (2015). *Pedagogia de la indignación. Cartas pedagógicas en un mundo revuelto*. Siglo XXI.
- Freitas, P. L. (1998). *Tornar-se ator: uma análise do ensino de interpretação no Brasil*. Unicamp.
- Galeano, E. (2009). *Patatas arriba. La escuela del mundo al revés*. Siglo XXI.
- Gallardo, F. (2015). *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Ediciones Desde Abajo.
- García, M. L. (2015). *Espacio Público*. <http://www.ub.edu/multigen/donapla/espacio1.pdf>
- García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Bolivia. (2018) *Ley n. 070 de la Educación Avelino Siñani – Elizardo Pérez*, Gaceta Oficial del Estado Plurinacional de Bolivia. <http://www.gacetaoficialdebolivia.gob.bo>
- Giunta, A. (2003). Paul Virilio: una introducción. En Virilio, P. *El procedimiento silencioso*. Paidós.
- Grotowski, J. (2006). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores.
- Hadda, A. (2005). O Teatro e a cidade / a ator e o cidadão. En Telles, N.; Carneiro, A. (Org.). *Teatro de Rua. Olhares e Perspectivas* (v. 1, págs. 64-74). E-Papers Serviços Editoriais.

- Houaiss, A. (2009). *Houaiss eletrônico*. Versión monousuario 3.0. Aplicativo de computador. Objetiva.
- Coletivo IS. (2003). Crítica ao Urbanismo (1961). En Berenstein, P. *Apologia da Deriva. Escritos situacionistas sobre a cidade*. Casa da Palavra.
- Kantor, T. (2010). *Teatro de la muerte y otros ensayos*. Alba Editorial.
- La Biblia (1960). A. T. Levíticos. En La Biblia. Español. *La Santa Biblia: Antiguo y Nuevo Testamento. Revisión de Cipriano de Valera* (págs. 101-131). Sociedad Bíblica Colombiana.
- Lagarde, M. (2014). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Siglo XXI, UNAM.
- Lamus, M. (2010). *Geografías del teatro en América Latina: Un relato histórico*. Editorial Luna Libros.
- Larrosa, J. (2018) Sobre la experiencia. *Aloma: revista de psicología, ciencias de la educación y del deporte*, (19), 87-112 <https://www.raco.cat/index.php/Aloma/article/view/103367>.
- Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.
- _____. (2007). *A sociologia do corpo*. Vozes.
- Lefebvre, H. (2001). *O direito à cidade*. Centauro.
- Lepecki, A. (2010). Planos de Composição. En: Greiner, Cristine; Espírito Santo, Cristina; Sobral, Sonia (Org.). *Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança: criações e conexões*. Itaú Cultural.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Universidad Central de Venezuela.
- Lugones, M. (2014). Colonialidad y género: hacia un feminismo decolonial. En Mignolo, W. (Org.). *Género y descolonialidad*. Del Siglo.
- _____. (2014). Colonialidad y género. En Espinosa Miñoso, Y.; Gómez Correal, D.; Ochoa Muñoz, K. (Org.). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Universidad del Cauca.
- Maldonado-Torres, N. (2007). Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. En Castro-Gómez, S.; Grosfoguel, R. (Ed.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Ieso-Pensar-Siglo del Hombre Editores.
- Martí, J. (2005). *Nuestra América*. Fundación Ayacucho.

- Mendoza, B. (2014). La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latino-americano. En Espinosa Miñoso, Y.; Gómez Correal, D.; Ochoa Muñoz, K. (Org.). *Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Universidad del Cauca.
- Meyer, M. (2004). *Rosa chillante. Mujeres y performance en México*. CONACULTA.
- Meyer, S. (2013). Treinamentos como modos de re-existência em comum(n)idades reais. En Beigui, A.; Mendonça, M. B.; Braga, B. (Org.). *Treinamentos e Modos de Existência* (v. 1, págs. 212-223). EDFRN.
- Mignolo, W.; Gómez, P. P. (2012). *Estéticas y opción decolonial*. Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Miranda, F. de. (1982). *América espera*. Biblioteca Ayacucho.
- Moncayo, V. M. (2015). Presentación. Fals Borda: hombre hicotéa y sentipensante. En Fals Borda, O. *Una sociología sentipensante para América Latina*. Siglo XXI Editores; CLACSO.
- Morales, M. (2015) *Festival Internacional de Teatro y Arte Popular Entepola Colombia*. Agencia Techotiba. <http://agenciatechotiba.org/festival-internacional-de-teatro-y-arte-popular-entepola-colombia/>
- Ortiz, R. (2007). *Mundialização e cultura*. Brasiliense.
- Palermo, Z. (2014). *Para una pedagogía decolonial*. Del Signo.
- Paramo, P. (2004) Algunos conceptos para una perspectiva optimista de vivir la ciudad. *Revista Territorios*, 10-11, 91-109.
- Peláez, P. P. (2007). *La calidad físico espacial de los espacios públicos y su incidencia en el hábitat*. Escuela del Hábitat CEHAP, Universidad Nacional de Colombia.
- Porto G., Carlos W. (2016). *Abya Yala: o Descobrimento da América*. <http://otrosbicentenarios.blogspot.com.br/2009/01/abya-yala-o-descobrimento-da-america-cw.html>.
- Puiggrós, A. (2005). *De Simón Rodríguez a Paulo Freire: educación para la integración iberoamericana*. Convenio Andrés Bello.
- Pupo, M. (2018). Jogos teatrais na sala de aula. Um manual para o professor de Viola Spolin. *Sala Preta*, 7, 261-263. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p261-263>.
- Quijano, A. (2010). Colonialidade do poder e classificação social. En Santos, B. De S.; Menezes, M. P. (Org.). *Epistemologias do Sul*. Editora Cortez.

- Romero, J. R. (2012). Sensibilidades vitales: fiesta, color, movimiento y vida en el espacio festivo de Oruro-Bolivia. En Mignolo, W.; Gómez, P. P. *Estéticas y opción decolonial* (v.1, págs. 233-250) Editorial Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Ribeiro, A. C. T. (2010). Dança de sentidos: em busca de alguns gestos. En Dultra, F.; Berenstein, P. (Org.). *Corporidade: debates, ações e articulações* (v.1, págs. 25-41). Editora da Universidade Federal da Bahia.
- Ribeiro, D. (2006). *La universidad nueva: un proyecto*. Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Rivera, V. A. (1989). *La composición dramática: estructura y cánones de los 7 géneros*. Escenología.
- Rivera Cusicanqui, S. (2006). Chhixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. En YUPI, M. (Org.). *Modernidad y pensamiento descolonizador. Memoria del Seminario Internacional* (págs. 3-16). U-PIEB – IFEA.
- _____. (2015). *Sociología de la imagen: ensayos*. Tinta Limón.
- Rodriguez, M. (2018). *Arte y escuela en conflicto por la reconfiguración de sujetos y subjetividades*. <https://mauriciorodriguezamaya.blogspot.com/2018/12/arte-y-escuela-en-conflicto-por-la.html?m=1>
- Rojas, M. (2011). *Iberoamérica y América Latina: identidades y proyectos de integración*. La Luz.
- Rojo, S; Ferracini, R.; Moura, J. (2013). Micropolíticas da criação. En Beigui, A.; Braga, B. (Org.). *Treinamentos e modos de existência* (v. 1, págs. 176-191) EDUFERN/ABRACE.
- Rossi, A. (1966). *La arquitectura de la ciudad*. Colección Punto y Línea.
- Sampaio, H. (Org.). (2001). *Cartas de Atenas com textos originais*. Quarteto.
- Sanchis, S. J. (1997). *Trilogia Americana*. Cátedra.
- Santos, A. P. J. dos. (2011). *Um estudo sobre a influência de Eugenio Barba e o terceiro teatro na América Latina: limite, alteridade, invenção*. Disertación (Maestría e Artes) – Instituto de Artes, Universidad Estadual de Campinas.
- _____. (2013). Reflexões sobre o Terceiro Teatro na América Latina. *Conceição/Conception*, 2(1), 41-55. https://www.researchgate.net/publication/317257207_Reflexoes_sobre_o_Terceiro_Teatro_na_America_Latina/fulltext/59313d9da6fdcc89e7910ff9/317257207_Reflexoes_sobre_o_Terceiro_Teatro_na_America_Latina.pdf?origin=publication_detail.
- Santos, B. de S. (2013). *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. Cortez.

- _____. (2002). Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, 237-280.
- _____. (2009). *Una epistemología del sur*. Siglo XXI Editores.
- Santos, B. De S.; Meneses, M. P. (Org.). (2010). *Epistemologias do Sul*. Editora Cortez.
- Santos, C. N. F. dos. (1980). *Como e quando pode um arquiteto virar antropólogo?* En Velho, G. (Org). (págs. 37-57) Editora Campus.
- Santos, M. (2006). *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. Edusp.
- _____. (2015). *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Record.
- São Bernardo, S. (2017). Kalunga e o direito: a emergência de um direito inspirado na ética afro-brasileira. *Justificando: Mentis inquietas pensam Direito*. <http://www.justificando.com/2017/01/18/kalunga-e-o-direito-emergencia-de-um-direito-inspirado-na-etica-afro-brasileira/#contato>
- Spolin, V. (2007). *Jogos teatrais na sala de aula. Um manual para o professor*. Perspectiva.
- Subcomandante Insurgente Marcos. (2004). Leer un video. Sexta Parte: Seis Avances. *Enlace Zapatista*, <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2004/08/25/leer-un-video-sexta-parte-seis-avances>.
- Stanislavski, K. (2009). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Alba Editorial.
- _____. (2005). *Un actor se prepara*. Editorial Diana.
- Taylor, D. (2002). Hacia una definición de performance. *Revista Conjunto*. <http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php#arr>
- Taylorismo. (2018) En *Wikipédia, a enciclopédia livre*. <https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Taylorismo&oldid=52893968>.
- Telles, N. (2008). *Pedagogia do teatro e o teatro de rua*. Editora Mediações.
- Telles, N; Carneiro, A. (Org.). (2005). *Teatro de rua: Olhares e perspectivas*. E-Papers Serviços Editoriais.
- Thomas, F. (2008). *Conversaciones con Violeta. Historia de una revolución inacabada*. Alfaguara.
- Uzel, M. (2012). *Guerreiras do Cabaré: a mulher negra no espetáculo do Bando de Teatro Olodum*. EDUFBA.
- Walsh, C. (Org.). (2013). *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo 1*. Ediciones Abya Yala.

- _____. (Org.). (2017) *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo 2*. Ediciones Abya Yala.
- _____. (Org.). (2005). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*. Ediciones Abya Yala.
- Yehia, E. (2007) *Descolonización del conocimiento y la práctica: un encuentro dialógico entre el programa de investigación sobre modernidad /colonialidad/decolonialidad latinoamericanas y la teoría actor-red*. Tabula Rasa, v. 6, págs. 85-115.
- Yurkievich, S. (1974). El arte de una sociedad en transformación. En Bayón, D. *América Latina en sus Artes* (págs. 173-189). Siglo XXI Editores.
- Zea, L. (1993): *Fuentes de la Cultura Latinoamericana*. Fondo de Cultura Económica.



