

ENCUENTRO



CIDEA INVESTIGA

2019

MEMORIA



INICIATIVAS
INTERDISCIPLINARIAS
CIDEA

VICERRECTORÍA DE
INVESTIGACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL





ENCUENTRO



CIDEA
INVESTIGA 2019

MEMORIA

6

1. Créditos

8

2. Presentación

10

3. Conferencia Inaugural:
Sonido y Colonialidad
Interior. Conferencista:
**Dra. Susan Campos
Fonseca (UCR)**

14

4. Mesa de diálogo:
La investigación
en el CIDEA.

18

5. PRIMERA MESA DE PONENCIAS

5.1 Los aportes de la
pedagogía teatral en la
docencia universitaria:
Julio Barquero

60

6.2 ¿Arte y desarrollo
sostenible? El CIDEA frente
la Agenda 2020 para el
Desarrollo Sostenible.
Vera Gerner

62

6.3 Detrás de la cortina:
Mujer y guitarra en
Centroamérica.
Nuria Zuñiga Chaves

64

6.4 La música de los pueblos garífunas en
Honduras como expresión de identidad
marcada por la resistencia.
Daniel Solano Ulate

66

7. TERCERA MESA DE PONENCIAS

7.1 La dramaturgia metamorfoseada en el
proceso de dirección de Efecto Scheherazade.
Rodrigo David Gutiérrez

76

7.2 El lugar de la
enunciación del
cancionista Max
Goldemberg.
Daniel Solano

CIDEA Investiga

28

5.2 La autorreferencialidad
y el trabajo colaborativo
como estrategia de acción
escénica contemporánea.
**Natalia Boza
y Gabriel Araya**

40

5.3 Diseño más allá del diseñador:
Entendiendo la agencia de los objetos
materiales en la construcción de
nuevas realidades emergentes.
Yamil Hasbun

52

6. SEGUNDA MESA DE PONENCIAS

6.1 Reflexiones sobre
Arte y Salud.
**Pamela Jiménez
Jiménez**

78

7.3 Respiraciones
Agitadas: El teatro
ludomágico.
**Reinaldo Amien
Gutierrez**

88

7.4 Niñas de papel o
la evocación de una
dramaturgia del dolor.
Bryan Vindas Villarreal

102

8. Feria de proyectos



1.

CREDITOS

DECANATO DEL CIDEA

Decano: Arq. Manuel Morales Pérez

Vicedecana: M.Sc. Dora Cerdas Bokham

Dirección Ejecutiva: M.Sc. Evelyn Apú

COMISIÓN SISTEMA DE INVESTIGACIÓN PARA LAS ARTES (SIA)

Coordinación: Arq. Manuel Morales/ MFA. David Korish

Escuela de Arte Escénico: Dra. Paola González Vargas y M.A. Pamela Jiménez Jiménez.

Escuela de Danza: Md. Mariana Alfaro Herrera

Escuela de Arte y Comunicación

Visual: Lic. Laura Raabe Cercone

Vicerrectoría de Investigación: M.Sc. Anayudel Gutiérrez Hernández

Programa Interartes: Lic. Reinaldo Amién

Actividad Académica Iniciativas

Interdisciplinarias CIDEA: M.A. Erika Mata González

EQUIPO REALIZADOR CIDEA INVESTIGA:

Comité organizador: Dra. Paola González Vargas, Md. Mariana Alfaro Herrera, Lic. Laura Raabe Cercone, M.Sc. Anayudel Gutiérrez Hernández, MFA. David Korish.

Compilación: Dra. Paola González Vargas, M.Sc. Anayudel Gutiérrez Hernández, Md. Mariana Alfaro Herrera.

Reseñas y sistematización: Rodrigo David Gutiérrez Rodríguez

Registro de audio y video: Programa Interartes, Lic. Reinaldo Amién,

COLABORADORES:

Erick Rojas Vargas, estudiante asistente, EACV.

Diego Garita, académico ACV.

Wilfrido Alexis Bustamante Rodríguez, académico ACV.

Ana Taina Aguilar, estudiante asistente EAE.

Vanessa Navarro Mejía, estudiante asistente, EACV.

Kevin Morales Rojas, estudiante asistente, EACV.

Daniel Valverde Soto, estudiante asistente, EACV.

Fernando Ávila Borbón, estudiante asistente, EAE.

Francini Brenes González, estudiante asistente, EAE.

Stephanie Caicedo, estudiante asistente, EAE.

Dayan Pérez García, estudiante asistente, EAE.

Uriel Morera García, estudiante asistente, EAE.

Kimberly Cascante Ulate, estudiante asistente, EAE.

Sebastián Acuña Chaverri, estudiante asistente, EAE.

Eladio Morera Murillo, estudiante asistente, EAE.

Sofía Sandoval Navarro, estudiante asistente, EAE.

Mauricio Cruz, estudiante asistente, ED.

Camila Acuña Blanco, estudiante asistente, ED.

Sergio Vargas, estudiante asistente, ED.

Braulio Cascante Murillo, estudiante asistente, ED.

Laura Ramírez González, estudiante asistente, ED.

Manuel Castillo García, estudiante asistente, EAE.

Federico Brenes Burgos, filmación y edición,

Programa Interartes.

AGRADECIMIENTOS:

Vicerrectoría de Investigación

Decanato del CIDEA

Escuela de Arte Escénico

Escuela de Danza

Escuela de Música

Escuela de Arte y Comunicación Visual

Programa UNA Vinculación

Oficina de Relaciones Públicas

Centro de Estudios Generales

Facultad de Filosofía y Letras

Centro para las Artes

Cuarteto Experimental de Jazz

Programa Interartes

Actividad Académica Iniciativas

Interdisciplinarias CIDEA

2.

PRESENTACION



El encuentro *CIDEA Investiga* es un espacio que durante tres ediciones se ha consolidado como sitio de encuentro y de intercambio para las personas artistas y académicas del CIDEA que exploran, profundizan y experimentan en torno a las relaciones entre la investigación como hecho y sus prácticas artísticas.

El Encuentro *CIDEA Investiga* 2019 cumplió a cabalidad con las metas propuestas ya que se presentó y percibió como un espacio de diálogo donde se visibilizó el trabajo investigativo que realiza la comunidad CIDEA integrada por personas estudiantes, académicas y egresadas.

Desde el contexto en el que se inscribe la investigación artística del CIDEA y la concepción como tal del Encuentro, donde se planteó reunir a la “Comunidad *CIDEA que investiga*” y con mayor énfasis de convocatoria entre los estudiantes,



se superaron las expectativas, dada la gran cantidad de personas vinculadas al CIDEA de diversas maneras que participaron en un sano compartir de ideas en torno a la investigación sobre, para y en las artes. La gran convocatoria lograda, destacada dentro de la experiencia usual del CIDEA, confirma la importancia de eventos de este tipo.

Así mismo, se evidenció a través del análisis realizado en la Sistematización del evento del año 2017, la necesidad de la población CIDEA de espacios de reflexión y encuentro como este. Por otro lado, según la evaluación del encuentro 2017, se puede observar que el cien por ciento de personas que llenaron la evaluación están interesadas en que el encuentro se repita, por tanto, es un compromiso del CIDEA consolidar este evento a largo plazo.

Según el compromiso adquirido con la comunidad CIDEA, desde la Comisión de Investigación se plantea la necesidad de documentar y sistematizar la experiencia de *CIDEA Investiga* 2019 para promover una relación más directa y real con la comunidad, acercándose a estimular y formar profesionales humanistas con capacidad de incidir, de manera creativa, crítica y rigurosa, en su entorno laboral y en el mejoramiento de la sociedad costarricense, al tiempo que proyecta su actividad artístico académica, interactúa y logra alianzas con distintos entornos institucionales, poblacionales y territoriales, nacionales e internacionales, colaborando en el desarrollo de nuevas formas de percibir e intervenir la realidad en la satisfacción de sus necesidades, con especial atención a sectores vulnerables o en riesgo de exclusión.

CONFERENCIA INAUGURAL: SONIDO Y COLONIALIDAD INTERIOR

Conferencista: Dra. Susan Campos Fonseca (UCR)

Reseña: Rodrigo David Gutiérrez



3.

¿Por qué hacemos investigación en las artes? Es la primera pregunta con que abre la conferencia la Dra. Campos. ¿Cómo pensar la investigación desde la vinculación existente entre la docencia y la investigación en el contexto de nuestro país? Un tema importante son los métodos o metodología del abordaje de la investigación en arte, que muchas veces se ve pensada desde instrumentos de las ciencias sociales y naturales para hacer investigación artística “legítima”. La Dra. Campos ve esto como una preocupación e invita desde las artes a repensar las ciencias en general, que se deben

reimaginarse a sí mismas, más aún en un momento histórico donde innovar e investigar son acciones contaminadas por un sistema capitalista y neoliberal. De ahí nace el nombre de la conferencia: *Sonido y Colonialidad Interior*.

La idea de la colonialidad interior es un concepto mediado por la música que la investigadora sitúa desde Costa Rica. Habla de la importancia de la ética-epistémica, de la autoría de los pueblos indígenas sobre sus producciones musicales frente a la problemática de la tradición del modelo occidental. La Dra. Campos observa la ‘autoría’ de música que se les nombra a las personas en la tradición occidental, mientras que las personas provenientes de grupos étnicos, lo fol-

Quando
investigamos,
pensamos desde
quienes somos

clórico, lo autóctono, comunidades indígenas no tienen nombre. Se les nombra como producción ‘anónima’, parte de un proceso de usurpación simbólica para diseñar la identidad moderna.

¿Por qué queremos investigar desde las artes y su vinculación con la docencia? Cuando investigamos, pensamos desde quienes somos; así la Dra. Campos nos invita a investigar desde nosotros mismos. Ella investiga desde los *estudios sonoros* que, en un primer momento parte de la música, pero va más allá de la música misma, al sonido que en sí mismo contiene. Los estudios sonoros investigan cómo el concepto de lo sonoro está vinculado en todo proceso de diseño de producción tecnológica; construye lugar, ser y estar en diferentes tipos de sociedades e individuos.

Los estudios sonoros investigan la filosofía de la tecnología, amplían las categorías de estudio; por ejemplo, los conceptos del ruido, lo musical, las máquinas en la experimentación sonora. Vivimos en una sociedad producto de las revoluciones industriales, la ingeniería mecánica y la tecnologías sonoras. El piano, por ejemplo, es productor tecnológico de ingeniería mecánica, de colonización de la escucha, basado en el sistema diafónico; el piano, según la Dra. Campos, sistematiza lo sonoro y la escucha, para apropiarse de los mundos audibles. El piano es una máquina, es una estructura sonora, es colonial y colonizador, un cuerpo metafísico.

Ruido, lo musical,
las máquinas en la
experimentación
sonora

Para ampliar el concepto del cuerpo metafísico del piano, hay que recurrir a otros saberes y campos de la estética y a las artes. Su investigación no es unidireccional, es rizomática; y así toma el estudio de esculturas como las de Jorge Oteiza, instalaciones, pinturas y un álbum llamado *Piano Ritual* del compositor Marvin Camacho Villegas, haciendo una analogía de las cajas metafísicas para encontrar el sentido del concepto del cuerpo metafísico de la máquina del piano.

Aquí, la importancia es la fuente o los recursos artísticos para respaldar la investigación en artes, a través de las imágenes. El álbum musical empieza a situar su investigación y conceptualizar poéticamente preguntas para hacer conexiones de problemas en búsqueda de un enfoque teórico para ayudar a responder a sus preguntas de investigación: *¿Qué es el piano si no una tecnología? ¿Acaso los cuerpos que crean sonido a partir de él lo hacen diferente a otros artefactos? Si es así, ¿por qué?* “Cuando pienso en un piano, siempre viene a mi memoria aquella caja metafísica de Jorge Oteiza,” observa la Dra. Campos.

Las preguntas abren camino a la búsqueda

del enfoque teórico para cartografiar las investigaciones; es decir, ayuda a dar respuesta a las preguntas de la investigación, no se elige un enfoque teórico por moda. Según ella, todo lo contrario. “El enfoque teórico,” dice ella, “lo pienso desde cual puede dar solución y relevación a la investigación de un impacto en la docencia, para replantear los paradigmas educativos de los planes de estudios, de los programas de cursos, y rediseños de carreras”. La investigadora, para el problema planteado, elige el enfoque teórico “el indigenismo nacionalista” del s. XX como un ejemplo de colonialidad interior. Su enfoque posibilita la búsqueda de una desobediencia epistémica en el caso de una investigación que parte del ruido.

De la exploración estética y filosófica, la investigadora pasa a un problema personal, como fue el enfrentarse al piano con las partituras de Camacho, y experimentar con otras sonoridades. Dice ella, “El retrato de Camacho hecho por Adrián Arguedas dio camino a trabajar el tema del indigenismo y mi contexto de donde provengo en Turrialba y con ello trazar el propósito de la investigación de estudiar el Baile del Sorbón de los pueblos bribris y cabécar, y por otro lado, reconstruir los Bailes de los Sorbones I, IV, VI, de Marvin Camacho”.

Poco a poco, la investigación de todos los archivos y documentos le permitió vivirlas en otros espacios, uno de los cuales es la docencia. La Dra. Campos sitúa a sus estudiantes alrededor de la

máquina del piano como la danza del Sorbón, mientras uno en la máquina toca una pieza de Camacho. Plantea que cuando se hizo el ejercicio en la clase de historia, se dio cuenta en su propio espacio educativo el impacto que podía tener la investigación, sobre todo, porque las paredes del espacio están decoradas con un mural del imaginario colonial, es decir, los indígenas frente a los instrumentos y a la cultura occidental europea.

En la investigación, comenta, “me di cuenta que lo tenía que ver con la tecnología del piano, debía verla desde otro lugar, cambiar la óptica del piano, y buscar otra sonoridad”. La investigadora pone un video de la exploración de la sonoridad en la puesta en escena, en la cual mezcla elementos del videoarte. Se buscó artefactos en relación a la caja del piano que generaban la sensación de la sonoridad a la que apuntaba la Dra. Campos.

“El proceso anterior dio pie para la búsqueda de un método en donde se plantea estudiar el piano con técnicas extendidas para ejecutar una ‘no pianística’ y pasé a una sistematización del proceso, que es lo que hice y así estaba descubriendo”. Se dio cuenta que, a pesar de no ser pianista, se aventuró a hablar de este tema, pero eso no legitima la investigación con el querer trabajar con la tecnología del piano. En este punto la autora recalca la importancia de trabajar de manera inter y transdisciplinaria desde la persona misma y en relación con otros.

De camino a eso, la Dra. Campos relata su interés de ahondar en el trabajo de la voz y la corporalidad, estudiar el canto indígena contemporáneo a la composición indigenista académica (cuando se debe desprender a cantar), aquella vocalización de la tradición occidental académica. Las personas que hacen música indígena contemporánea no utilizan ese tipo de técnica, lo que le generó más dudas e interrogantes sobre el ruido musical y la voz no adoctrinada. Luego la autora pasó a la búsqueda del ruido como un sonido que desinforma y ataca el paradigma de armonía, ritmo y logos, como principio de la lógica del discurso sonoro. Ambas búsquedas dieron pie a la creación del Proyecto del *Posminimalismo Indígena*.

Dentro de los resultados de la investigación, la Dra. Campos menciona el evidenciar la colonialidad interior, en el diseño sonoro y la composición visual indigenista, como frecuencias etnográficas y epistémicas. Ayudó a pensar en el sonido de lo otro y el sonido no humano en términos de la historia de la música occidental, el ruido como método para desaprender: ¿qué significa pensar como humano? La investigadora cita a Michelle Serres, extrae la cita de su libro *El Parásito*:

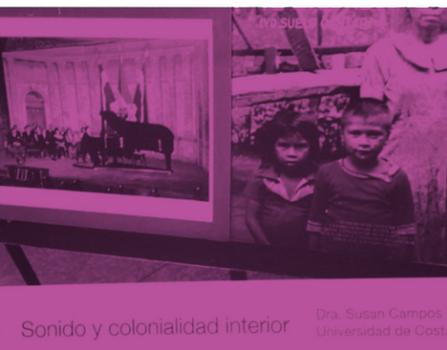
“somos en los ruidos del mundo”.



El estudio de lo sonoro va a relacionarse con una epistemología aural y sus consecuencias tecnológicas; además, de dicha concepción de lo sonoro, la investigadora agrega la siguiente frase:

“del piano a los autómatas, de la voz indígena a una robótica, da como origen el ruido como desobediencia que inquieta”.

Es indispensable repensar la docencia en el contexto costarricense.



Sonido y colonialidad interior Dra. Susan Campos Universidad de Costa Rica

MESA DE DIÁLOGO: LA INVESTIGACIÓN EN EL CIDEA

Reseña: Rodrigo David Gutiérrez

Personas participantes: Alejandro Cardona (EMU),
Yamil Hasbun (ACV), Paula Rojas (EAE), Vicky Cortés (DANZA),
Rolando Salas (Invitado Externo)



El moderador **DAVID KORISH** abre la mesa.
El tema del conversatorio inicia con las preguntas:

- ¿Qué estamos haciendo con la investigación en el CIDEA?
- ¿Qué enfoque estamos haciendo en nuestros planes de estudios?
- ¿Qué estamos haciendo para integrar la investigación?
- ¿Qué podemos imaginar en 10 años en cuanto a la investigación en el CIDEA?
- ¿Cuáles son las estrategias para llegar hacia la investigación en el CIDEA?

E invita a los panelistas a compartir que está haciendo cada escuela con respecto a la investigación.

ALEJANDRO CARDONA

comenta que no hay tiempo para hablar sobre el quehacer de la investigación en la Escuela de Música; con procedimientos variados, lo que puede decir es que en paralelo existe una gran creatividad de los estudiantes. Las experiencias fundamentales que los llevan a hacer las propuestas artísticas que se plantean, en realidad tienen poco impacto; los planes de estudio son reproductivos, la investigación no impacta a los planes estudios. “Si yo imaginara una universidad dentro de 10 años, pensaría en una universidad más maleable, que busque una legitimación desde sí misma.”

PAULA ROJAS

nos habla sobre las diferentes áreas de la Escuela de Arte Escénico, pero ha sido difícil que los docentes se dediquen al área de la investigación; no obstante, se encuentran proyectos como Ecos de Mi Sangre liderado por Dora Cerdas, que se encarga de investigar la historia del teatro en Costa Rica; Teatro Aplicado, liderado por Wendy Hall, una investigación sobre la pedagogía del teatro; Teatro Laboratorio, liderado por Reinaldo Amián que cerró el año pasado, la cual era una investigación sobre el autor-performante-creador. “Actualmente desde el proyecto Web CIDEA estamos generando un proyecto de Laboratorio Escénico Digital que se visualiza como un espacio interdisciplinario que tienen que ver con tecnologías para la escena. Si visualizo la universidad en 10 años, me gustaría que fuera como mi experiencia del doctorado, una experiencia dura pero satisfactoria, experiencia de investigación/creación; no me vi violentada ni perjudicada por mi forma de pensar, yo era dueña de las herramientas de lo que sucedía y lo que no sucedió.”

YAMIL HASBUN

menciona sobre la dificultad de los recursos para generar equipos de investigación en la EACV o costear tiempos para la investigación; por eso, muchos docentes ejercen investigación, pero de manera individual. “Siento que tenemos que pensar la investigación en las artes, replantear la posibilidad de ver el objeto y sujeto de estudio, quiero decir, la capacidad de interactuar con muchos materiales, trabajar como nos replanteamos desde nuestros quehaceres, y como puedo replantearme mi existencia con el tratamiento de la investigación; es decir, como desde lo epistemológico pasamos a un carácter ontológico sin crear una dualidad misma.”



KORISH plantea que es importante salir de los *guetos*, las cuatro escuelas no interactúan, no tienen un tronco común, lo cual genera un encierro dentro de nuestros acervos artísticos.

VICKY CORTÉS

nos habla que la Escuela de Danza trabaja desde el cuerpo; hay una búsqueda creadora de investigación desde las aulas con los estudiantes con la experiencia con el cuerpo y se hacen la pregunta de ¿Cómo podemos poner esta larga especulación creadora de los cuerpos dentro de los cánones académicos, dentro de estos espacios? La directora de la Escuela, Marta Ávila, ha trabajado desde un lugar historiográfico sobre la danza en Costa Rica; también hay varios cuadernos o textos, como el de Elena Gutiérrez, donde se exponen metodologías de

“La investigación es una actitud para encontrar una poética, y con eso se diferencia un ejecutante de un creador”.

la danza. Se están desarrollando algunas investigaciones en la Escuela de diversa índole: Vicky Cortés desarrolló una investigación desde la improvisación, sin embargo, plantea “pero la universidad impulsa a reproducir lo hegemónico sobre el discurso, por lo que inventé la idea de cartografía y pude desarrollar una investigación cualitativa, en búsqueda de esa pluridiversidad de la investigación; cada uno va encontrando la interacción con la academia.”

¿Por qué ordenamos como ordenamos? Es preciso pensar en desmontar el conocimiento tradicional legitimador.

KORISH participa de nuevo, plantea que la UCR está intentando defender una política donde las artes no tienen por qué defender sus investigaciones académicas desde las ciencias sociales, sino desde la investigación creación. Le pregunta a Rolando Salas de la UCR su opinión al respecto.

ROLANDO SALAS

comenta sobre su participación en un Encuentro Latinoamericano de Investigación. El describe un encuentro horizontal y lúdico donde intentaron encontrar dilucidar cómo se llama lo que hacemos: se llama investigación artística o investigación en las artes o desde las artes. La segunda premisa fue cómo tener la legitimación desde las artes mismas y no con otros insumos o discursos legitimadores. En ese encuentro había muchas búsquedas, que, dentro de los principales hallazgos, hay que destacar el proceso de evidenciar el rol dentro de un planteamiento investigativo, conciliar los procesos y caminos de investigación, ver las coincidencias latinoamericanas en la institución, vernos desde nuestro quehacer y no calzar en los formatos; que no entre en las estructuras de la institución no quiere decir que no exista. La creación es investigación.

David Korish habla sobre la legitimación de las artes y el cuidado de velar de la importancia de ser creadores: “debemos ser sospechosos de tener que aseverar ‘el crear es investigar’; ocupamos distinguir entre un proceso artístico y una creación investigativa; hay dos procesos muy distintos. Sobre la idea de legitimación, en el ámbito universitario no basta solo con ser creadores, nos piden ser investigadores para ser legitimados”.

YAMIL HASBUN

sugiere que en las artes no necesitamos comprobar quién tiene la razón objetiva sobre una verdad cuantificable: “el arte no le interesa eso, busca materiales y acción, explorar referenciar, pero no probar una realidad en el mundo académico.”

Para PAULA ROJAS

no todo el mundo debe ser investigador, o investigador creador: “hay personas que solo se dedican a la creación y está bien, pero si hay una reflexión sobre la obra, hay metodologías por cada investigación creación, y en mi caso, y mi formación uno escoge metodologías para la creación”.

CARDONA

menciona que la palabra política y lineamientos le generan tos, ya que le parecen rígidos: “tenemos que estimular la interacción entre sujetos, entre lo que está fuera y dentro de la academia. Estamos condenados al fracaso si no llevamos la actividad creadora de cómo se vive, si lo llevamos con paradigmas de otros lugares; es una falacia ver el arte desde enfoques de lugares hegemónicos ¿Por qué tengo que subsumir la experiencia creadora a una experiencia de investigación? Hay una deformación contextual frente a la realidad del contexto y la creación artística dentro de la academia; siento que hemos perdido la capacidad de interrelación, mediado por la administración.”

SE ABRE EL ESPACIO AL PÚBLICO

Uno de los asistentes realiza la siguiente intervención: necesitamos encontrar micro revoluciones del escrutinio de la misma lupa de la academia; no podemos depender de la academia, pero necesitamos de su respaldo para generar más espacios. Asistente: “La investigación es una actitud para encontrar una poética, y con eso se diferencia un ejecutante de un creador ¿Cuáles micro revoluciones desde su posición como docentes, citando a María Acaso, proponen desde sus clases para generar un mayor diálogo con la academia?”

Para ser artista -dice **DAVID KORISH**- (los panelistas asienten con la cabeza) con respecto a que para ser artista no se necesita ir a la universidad, entonces ¿Qué estamos haciendo desde la universidad?

Otra persona interviene y comenta que todo proceso artístico es investigativo; otro asistente menciona la importancia de evidenciar los conceptos teóricos desde el inicio de la práctica y desde el primer año del plan de estudios prepararlo para la práctica ¿Qué estamos haciendo en los planes estudios para implementar la investigación?

MARTA ÁVILA

menciona la posibilidad de hacer micro revoluciones y luchas de los espacios de la investigación.

VICKY

menciona que no hay dualidad; no hay que confundirse, hay que estudiar, crear e investigar. Lo hegemónico sólo plantea la teoría, pero el arte viene de una reflexión de cómo organizar lo que piensas; sólo estás repitiendo formas, no estás creando las posibilidades. Es importante pensar porque creamos, de lo contrario, solo se repite.

Salas habla sobre la importancia de una resistencia de llenar formularios de investigación y la institucionalidad verá que hay mucho, pero nos alejamos. Asu-mirnos como investigadores, el Encuentro de la Investigación fue un paso a la resistencia sobre un encuentro que no genera respuesta, pero si la idea de que en artes se hace algo diferente al resto de los formularios de investigación.

5.1 APORTES DE LA PEDAGOGIA TEATRAL EN LA DOCENCIA UNIVERSITARIA

Reseña: Rodrigo David Gutiérrez

JULIO BARQUERO



5.

PRIMERA MESA DE PONENCIAS

Inicia su intervención apuntando a que su ponencia parte de una búsqueda personal y profesional desde la educación en las artes, temas en torno a la reflexión de la docencia y

“mi necesidad personal y ciudadano de cómo entender la educación”.

Barquero partió de cuatro puntos fundamentales para abordar su ponencia: el contexto, educación, la docencia y el humanismo; con los ejes anteriores trazó el propósito de entender el teatro desde la transteatralidad, y cita a Dubatti sobre cuáles son aquellos espacios para el diálogo.

Posteriormente, el ponente realiza un recorrido por la definición y el quehacer de las prácticas del espacio teatral y diferencia al teatro como espacio de diálogo y de necesidad humana. Argumenta que estos espacios se han perdido en la actualidad; el espacio vital que puede observarse desde la pedagogía teatral como un espacio vivo y dialógico, en contrastes a otras pedagogías en

Quieren hablar de comunidad, de hacer el teatro como un encuentro.

el quehacer de la UNA. La propuesta de Barquero apunta hacia la formulación de una mediación pedagógica a partir de elementos pedagógicos del teatro en diferentes áreas, para generar un sentido de comunidad humanista.

El espacio humanista de la UNA debe ser un espacio propicio para las diferentes carreras, ya que aún existen planteos de una relación bancaria y adultocéntrica en los diferentes espacios educativos, muy diferente a la experiencia del teatro. ¿Cómo hacemos docencia dentro de la UNA? ¿Cómo y para qué la docencia? fueron unas de las preguntas que llevaron a Barquero a ver lo que Dubatti llama como la estética de acontecimiento, el potencial del aula como acontecimiento.

Cita a Augusto Boal: “todos podemos hacer teatro” y esta frase es movilizador para ver el aula como acontecimiento y ser críticos de nuestros procesos, o bien, desde Buenaventura de Sousa, una creación colectiva a partir del juego y sociabilización para generar procesos pedagógicos de manera crítica.

Como respuesta a estas inquietudes, el ponente comenta sobre los espacios donde ha estado vinculado: UNA Ventana al Teatro, la docencia en los Estudios Generales, y el grupo de Teatro Sewak.

Su metodología en los espacios anteriores parte del hecho de comprender el contexto de Centro de Estudios Generales y su entramado a un lenguaje escénico, ya que muchos estudiantes que no forman parte de una formación actoral profesional quieren tomar una alternativa diferente en un espacio no vertical y una educación más allá de los contenidos. El proyecto ha sido exitoso, y el grupo de teatro del CEG, Teatro Sewak lleva seis años de producciones. Lo anterior se debe a que la pedagogía teatral vuelve el espacio del aula a un encuentro de personas, un espacio humanista.

Barquero retoma las preguntas: ¿Qué es el humanismo? y ¿Qué implica para los estudiantes del CIDEA el concepto de educación humanista en el Siglo XXI? El teatro mismo da respuesta a estas preguntas. El teatro, por su cualidad interna, es práctica muy diferente a otras áreas y es interdisciplinar; por estas cualidades el teatro es una herramienta para estar en contacto con otras disciplinas y áreas de la universidad.

En este punto, el ponente hace una pregunta importante dentro de su investigación: ¿Qué queremos decir?; es decir, ¿que quiere decir él y los que forman parte de la experiencia del espacio fomentado por Barquero? Quieren hablar de comunidad, de hacer el teatro como un encuentro. Cita a Paulo Freire con tres puntos sobre la educación, fomentar una educación: festiva, significativa y trascendental. El teatro, según Barquero, es como un pretexto dentro del campus para comprender la vida y entendernos como ciudadanos.

Posteriormente, se da un espacio de preguntas del público, de donde se desprende la siguiente pregunta: ¿Cuál es el concepto más pertinente para hablar del diálogo o trabajo propuesto en el Sewak? Barquero hace hincapié importante dentro del trabajo del grupo Sewak y comienza una reflexión sobre lo disciplinar y lo interdisciplinar. En el grupo Sewak, no se piensa en disciplinas, se piensa en interdisciplina como un proceso para que ocurran las cosas, como una comunidad.

Otra pregunta del público fue ¿Cuáles son las resistencias del estudiantado con la metodología dentro del espacio? Barquero responde que es una forma cultural de definir al teatro; por ejemplo, hay muchos informáticos que matriculan sus cursos como una excusa para moverse, y a la vez relaciona la informática y el teatro como un juego.

Aportes de la pedagogía teatral en la docencia universitaria

M.EL Julio Barquero Alfaro



Su arsenal de posibilidades se descubren cuando el espacio físico del aula se convierte en un sitio de autodescubrimiento, gracias al juego con el otro.

El teatro como disciplina científica plantea un conjunto de conceptos, reglas, preceptos, metodologías y relaciones con otras disciplinas, como es el caso de la pedagogía teatral; al ser resultado de los procesos complejos de enseñanza del arte dramático, la convierte en una eficaz y necesaria herramienta en la mediación de los procesos de enseñanza/aprendizaje en cualquier espacio de formación, recreación e incluso de apreciación teatral. Al no reducir el fenómeno teatral a la simple convención física del escenario y platea; se considera que la trans teatralidad (Dubatti, 2010, p. 24) de este fenómeno artístico invita a valorar en todos los órdenes de la sociedad, nuevos espacios sociales como punto de encuentro y diálogo; principios fundacionales que el teatro ofrece y que resuena en el campo de la docencia universitaria.

El arte teatral ha acompañado la historia misma de la humanidad. Su carácter ritualístico y ancestral, presente en las diferentes manifestaciones de la cultura, ha permitido que el ser humano identifique en el teatro diversas posibilidades de expresión, estrategias comunicativas que favorecen en la socialización de individuos en algún lugar y momento específico. La mimesis, según Aristóteles, es el núcleo fundamental en el que se basa el teatro. Podría considerarse que la base primigenia del arte dramático es la observación del ser humano y su conducta, para luego ser imitadas y resignificadas en otro lenguaje, convención que adquiere cualidades estéticas y poéticas para un determinado territorio. Diferentes autores como Jorge Dubatti y Augusto Boal hacen referencia a la concepción del espacio teatral, como una experiencia humana que revela la

necesidad de contacto y observación con el otro. Su mirada común puesta en el público y en el potencial transformador que irradia el teatro, hacen percibir el espacio teatral como oportunidad de contacto y necesidad humana, lamentablemente diluida y cristalizada en la época actual.

La praxis teatral en el aula universitaria traza canales de contacto humano genuino por medio del juego (condición innata), cuyo objetivo es fomentar nuevos espacios de formación contruidos desde la sensibilidad y la expresión, su arsenal de posibilidades se descubren cuando el espacio físico del aula se convierte en un sitio de autodescubrimiento, gracias al juego con el otro.

Dicha premisa, invita a considerar las herramientas de la pedagogía teatral

como una alternativa práctica, lúdica y por ende vivencial, que busca sumarse a la transformación de la docencia universitaria ante los constantes desafíos que enfrenta en medio de contextos socioculturales cada vez más desiguales y virtualizados.

El Centro de Estudios Generales de la Universidad Nacional ha explorado en su práctica docente los aportes de la pedagogía teatral en procesos creativos con la población estudiantil. El apoyo a la docencia mediante prácticas innovadoras ha permitido experimentar y sistematizar procesos de creación colectiva, cuyas reflexiones e inquietudes alrededor del aula universitaria y su urgente transformación; se plantean en este ensayo como una propuesta de mediación pedagógica que merece irradiarse en otros estadios de la academia.

Los procesos de mediación pedagógica en la academia universitaria requieren de mayores herramientas didácticas para trazar puentes entre la experiencia formativa y experiencia personal, vinculada con la realidad social de los contextos inmediatos de la población estudiantil. El teatro como fuerte aliado en la educación apunta a nutrir la experiencia académica de mayor motivación, pertinencia y significación (Freire, 1998, p. 2). El diálogo que se produce entre el arte teatral y la participación estudiantil construye un mayor sentido de comunidad, escucha y empatía, apelando a una concienciación social y mayor incidencia en los diferentes espacios de acción universitaria.

FILOSOFÍA DEL TEATRO

Desde el campo de los estudios teatrales surgen nuevas líneas de pensamiento y teorización que proponen estudiar al teatro en su estatus ontológico, preguntándonos por el teatro en el ser y el hacer, intentando rescatar su esencia a partir de su propia naturaleza. Esta preocupación ontológica va ligada a la

responsabilidad ética del teatro en espacios académicos.

Analizar la complejidad del teatro obliga a cuestionar el enfoque “totalizante” que indica que el teatro ha transgredido todo lugar, según esta postura, todo fenómeno social que implique: lugar, público, actores e idea es considerada teatro. Dicho enfoque debilita las fronteras de este arte al banalizar todo encuentro colectivo como espacio teatral, las posibilidades limitadas de encuentro que ofrece el teatro en su capacidad de convocatoria ni siquiera se compara con la lograda por el cine o la televisión. Por tanto, se vuelve a considerar el contacto teatral con el público como parte de una cultura viviente que experimenta lo que Jorge Dubatti llama acontecimiento, lugar de acción. Lo anterior hace imaginar el ritual de nuestros antepasados al reunirse alrededor del fuego, o para compartir el pan y el vino según la mitología cristiana; o bien, el bautismo del bebé. El convivio ocurre cuando hay una cultura viviente con lo que conforma.

El acontecimiento teatral se puede entender como aquella acción voluntaria de reunirse con otras personas a vivir una experiencia compartida por medio de la observación sagrada el lenguaje poético del cuerpo. Se dice sagrado porque en el espacio teatral el silencio, la escucha, la sensación y la mirada interna del público conectan con cada referencia de vida y metáfora hecha imagen y palabra. Se construye la acción colectiva del rito, sin grandes diferencias a una boda, una procesión católica en Semana Santa o un funeral. El acontecimiento teatral exalta la reunión de cuerpos vivos en un espacio delimitado, Dubatti le llama convivio a esa acción efímera, territorial, histórica, social y política de convocarse y compartir.

La poética del Teatro del Oprimido sistematizada por Augusto Boal profundiza no sólo en la concepción del espacio

Su objetivo es transformar al espectador en protagonista de la acción dramática para ayudar al espectador a preparar acciones reales que lo conduzcan a la propia liberación.

teatral, sino también del público, al romper la tradición burguesa y elitista del teatro, al considerar que la separación entre actores y espectadores responde a una suposición ideal que otorga a unos pocos el derecho a la palabra y la acción, mientras censura a los demás al silencio, la pasividad y la oscuridad. Propone una ruptura de ese reparto de roles, permitiendo que los espectadores puedan intervenir activamente en la representación.

Esta mirada puesta en los no-actores al visualizar el papel activo y fundamental del público como elemento clave del fenómeno artístico, hace contemplar el concepto de Teatro Esencial como aquella democratización del ciudadano, no solo porque reconoce su individualidad sino también su capacidad de intervención en la escena. El enfoque político de esta corriente responde a las necesidades sociales de su creación. El teatro es solo un ensayo para la vida.

Por otro lado, Dubatti valora el espacio como un convivio de seres humanos compartiendo una experiencia efímera ante la expectación de cuerpos poéticos en escena. Boal va más allá, invita a desaparecer la verticalidad del teatro y aquellas paredes imaginarias que dividen a actores y público, en esta ocasión, el público adquiere cualidad de “espectador”, dualidad que se fundamenta en la capacidad de autoobservación y decisión de cambio que poseemos como humanidad. Sin embargo, al trasladar dichos conceptos al espacio teatral bajo las convenciones espectaculares del quehacer, y otorgándole protagonismo al público, este enfoque horizontal del

convivio teatral ofrece una serie de estrategias de comunicación que merecen vincularse con otras disciplinas, entre ellas la educación.

El Teatro del Oprimido y sus técnicas grupales muestran las distintas formas de opresión del ser humano y recurre al juego como un medio de concientización e instrumento ideológico que conduzca al cambio, al análisis de las causas y vicios sociales. Su objetivo es transformar al espectador en protagonista de la acción dramática para ayudar al espectador a preparar acciones reales que lo conduzcan a la propia liberación. Boal parte del principio del teatro como lenguaje que puede ser usado por cualquier persona tan pronto como se apropia de los medios de producción. El concepto boaliano de Teatro Esencial plantea “todo ser humano es teatro y por ende toda acción humana es considerada como tal, ya que en el mismo espacio y contexto cada ser humano es capaz de observar la situación y de observarse a sí mismo en situación” (Boal, 2004, p. 49). Concepto aplicable e intrínseco en todo proceso educativo.

Boal buscó un teatro con el propósito de humanizar a la humanidad, su finalidad es hacer accesible el lenguaje teatral como método pedagógico y forma de conocimiento para la transformación de la realidad social, su propuesta presenta aspectos pedagógicos, sociales, culturales, políticos y terapéuticos. La metodología de Teatro del Oprimido puede ser utilizada en el proceso educacional, por permitir el intercambio de conocimientos y experiencias utilizando los componentes lúdicos y corporales. Es así cómo

se convirtió en un instrumento que facilitó las discusiones de los problemas sociales y de intervención socio-educativa, uno de sus principales objetivos era ayudar a restaurar el diálogo entre seres humanos y la comunicación.

El teatro es político por la naturaleza del acontecimiento y no por la temática que aborda, no obstante, la autoobservación y la necesidad de cambio tornan al acontecimiento con mayores posibilidades para desarrollar prácticas artísticas con sentido social. No se puede en nuestra época actual, invisibilizar esta otra versión del teatro, naturalmente crítica y política ante un sistema capitalista, imperialista, hetero normalizante y hegemónico, que exige una pronta vinculación del teatro con otras esferas de la vida en sociedad.

Una tercera y última mirada a las bondades de la experiencia teatral en los procesos académicos la plantea Enrique Buenaventura con su propuesta metodológica de la Creación Colectiva. Buscó solucionar problemas de comunicación y de montaje escénico con el objetivo de ofrecer una nueva propuesta teatral para el público.

Dicha propuesta supera los intereses estéticos de una puesta en escena, y la jerarquía tradicional en el teatro y se funda principalmente en el modo dialógico en el que se democratizan los roles, participaciones y responsabilidades en el colectivo teatral con el objetivo de llevar a nivel interno una muestra de las posibilidades comunicativas, fundamentadas en el comportamiento que el equipo de trabajo experimenta y registra para así

demostrar que las demás esferas de la vida cotidiana podrían validar la misma técnica y solucionar la dinámica social y sus problemáticas derivadas desde las alteraciones comunicativas.

En otras palabras, el producto escénico es reflejo de la dinámica social interna del colectivo “se trabaja sobre elementos concretamente experimentales que han surgido de la búsqueda de un método de montaje escénico que traduzca las necesidades de proyectar una versión más verídica y humana de nuestra historia y que, a su vez, trascienda a una audiencia receptiva y crítica.” (Márceles, 1977, p.96)

Uno de los elementos importantes de la propuesta de Buenaventura es la noción de desaparecer el rol de Autor o Director de la actividad teatral y sus procesos de construcción, ya que dicho pronunciamiento establece claramente roles de poder y jerarquía interna, y es precisamente la noción de participación horizontal de la que está fundamentado el proceso de elaboración, construcción, definición y sistematización de los resultados o productos creados colectivamente.

Buenaventura consideró que la técnica de la improvisación es un elemento clave en la elaboración del material escénico como elemento de primigenia importancia, al ser un estímulo para que el grupo construyera desde sus referentes histórico/vivenciales aquellas dramatizaciones que evidenciaría el bagaje de cada participante, he ahí la importancia de la colectividad en la docencia dentro de la teatralidad, ya que la noción de grupo como espacio donde se rompe la indivi-

dualidad siempre ligada a los procesos de creación, permiten nuevos lugares para la construcción de nuevos conocimientos, el grupo de clase / grupo teatral “es un conjunto de personas que interactúan entre sí durante un período de tiempo y que se reconocen como interdependientes entre ellos en relación a un objetivo común, en este caso vinculado al arte y su divulgación.” (Marín, 2007, pag. 6)

En síntesis, el fenómeno del teatro desde estas vertientes ofrece una serie de pistas que deben ser localizadas en la docencia ya que de ellas se desprende un abanico muy amplio de posibilidades creativas y de trabajo colectivo que resignifican el espacio del aula en la academia. Al comprender que toda experiencia teatral en espacios formativos como lo es la universidad, ofrece un sinnúmero de herramientas prácticas y una filosofía responsable acorde a las necesidades del contexto inmediato.

Esta ética del teatro fomenta la capacidad de escucha, la empatía, el pensamiento crítico, el juego como mediador y como experiencia de auto aprendizajes, además de herramientas expresivas y lenguajes no convencionales para comunicar ideas. Su sentido de colectividad acompañado de la motivación en el aprendizaje, indican que es un área que indudablemente apuesta a un humanismo de la práctica docente. Los grandes desafíos de la práctica docente se relacionan con una pérdida de los valores necesarios en todo proceso de acompañamiento docente: autonomía, respeto, comunidad y principalmente la profesionalización humanista de nuestros estudiantes.

TEATRO SEWAK UNA EXPERIENCIA DE MEDIACIÓN PEDAGÓGICA

El proyecto *Una ventana al teatro: aportes artísticos en la mediación pedagógica* (2015- 2017) en el Centro de Estudios Generales, fomentó por medio de la práctica teatral y la docencia universitaria la capacidad de construir conocimientos y experiencias colectivas donde académicos, estudiantes y comunidades desarrollaron espacios de encuentro apelando a un humanismo comprometido en las múltiples esferas de la vida social mediante el quehacer artístico.

En este proyecto se trabajaron contenidos específicos de diferentes áreas del CEG (Filosofía y Letras, Ciencias Sociales, Artes y Sociedad, Ciencia y Tecnología) y fue demostrada la capacidad, motivación y necesidad de sus académicos y académicas de contar con propuestas de mediación que fortalezcan y dinamicen los encuentros con la población universitaria. Una población que se encuentra en constante cambio, nuevas maneras de comprender la realidad, una población que requiere que los espacios universitarios sean activos, transformadores y sobre todo pertinentes con sus contextos.

El proyecto se caracterizó por desarrollar una metodología de creación colectiva con estudiantes y profesores con el objetivo de fortalecer la docencia en el Centro de Estudios Generales. La producción escénica del grupo representativo Teatro *Sewak*, ha permitido en un quinquenio la producción de espectáculos de gran escala y su encuentro con poblaciones diversas, especialmente universitaria. El proceso metodológico

de esta propuesta consolidó una vertiente de trabajo con miras a la interdisciplinariedad y demostró la necesidad de la participación estudiantil en la mediación pedagógica, ya sea como creadores o espectadores.

El proyecto invitó aquellos planteamientos sobre el papel del teatro en la docencia, fortalecer e innovar la dinámica académica en pro de una formación universitaria integral, acercamientos a espacios comunitarios más estimulantes e inclusivos y el desarrollo de una mayor conciencia y transformación social, abordados desde enfoques humanistas gracias al teatro. Dicha importancia recae en su componente dialógico, ya que ofrece la capacidad para generar puntos de encuentro e intercambio de ideas y percepciones en donde se puedan desarrollar nuevos lenguajes para el análisis y acercamiento académico y comunitario.

Esta iniciativa que empezó como proyecto y luego se consolidó como parte de las actividades curriculares del CEG invita a valorar una propuesta de gran pertinencia para la UNA ya que acerca a la población estudiantil a espacios alternativos de incidencia política por medio de la participación y la identificación con los valores humanísticos de la universidad, logrando así mayor proyección dentro y fuera de dicha institución.

Su metodología de trabajo basada en los pilares filosóficos del Teatro del Oprimido, de la Creación Colectiva y del convivio como acontecimiento, permiten sintetizar su proceso en las siguientes etapas:

- Diagnóstico temático y multidisciplinar según intereses de los participantes

- Proceso de sensibilización e investigación temática
- Experimentación creativa / entrenamiento corporal
- Creación colectiva y montaje
- Contacto con el público/foro

Dicha plataforma de trabajo permitió la producción escénica de 6 espectáculos interdisciplinarios, los cuales son:

- **Colapso Humanista 2050**, año 2014
- **Absurdos en juego**, año 2015
- **Imágenes del adiós**, año 2016
- **Nos- Otros**, año 2017
- **Eugenia a través de una bala**, año 2018
- **Amores mudos y otros silencios**, año 2018

Con la participación de estudiantes y académicos y su directa vinculación con la oferta académica del CEG, se logró evidenciar que el teatro ofrece una opción didáctica, innovadora, viva y poética que fortalece y dinamiza los procesos de enseñanza/aprendizaje apoyada por recursos artísticos. Valorar la estética artística en el aula universitaria es una herramienta potencial en el fomento de la diversidad de aprendizajes e inteligencias múltiples que pocas veces son tomadas en cuenta en el aula de clase, espacio tan heterogéneo como la sociedad misma. Y tan injusta y monológica muchas veces.

METODOLOGÍA EN LOS PROCESOS DE CREACIÓN COLECTIVA

Su objetivo principal es brindar recursos creativos, críticos y reflexivos a la población estudiantil de la UNA, manteniendo como eje transversal al Nuevo Huma-

nismo como acompañante de las herramientas teatrales y así generar procesos didácticos, pedagógicos e interdisciplinarios y alternativos.

La propuesta ejecuta un plan de acción metodológico de gran complejidad al articular a diferentes participantes (estudiantes, académicos y estudiantes/actores) en un proceso de investigación y producción teatral en torno a los objetivos de diferentes cursos académicos de la unidad o facultad, los cuales se hilan por medio de troncos temáticos comunes y de herramientas artísticas para trazar así su recorrido didáctico. Las etapas para la elaboración de nuevos procesos de mediación pedagógica son:

1. Diagnóstico: La selección de cursos y sus académicos o académicas y la discusión de temáticas de interés vinculada, una etapa clave para identificar contenidos, debilidades en su abordaje tradicional y posibilidades de vinculación entre cursos. La conformación de este primer equipo de trabajo genera la pauta para establecer la dinámica de comunicación y calendarización del proceso.

2. Sensibilización: Los acercamientos entre las partes involucradas (grupo de teatro y cuerpo académico), se realizan por medio de procesos de capacitación y sensibilización sobre las temáticas, enfoques y objetivos que los y las académicas abordan en sus cursos. Dicha etapa comprende talleres y/o conversatorios entre partes, apuntando al diálogo crítico y a la estimulación del grupo artístico como preparación para la etapa de creación.

3. Puesta en escena: Esta fase corresponde al proceso de creación escénica utilizando las técnicas del Teatro del Oprimido y Creación Colectiva, en la cual los y las estudiantes plasman en material teatral aquellos insumos obtenidos en la etapa anterior, nutriéndose de los aportes personales y grupales. Se divide en la siguiente estructura:

- Abordaje temático desde la multidisciplina
- Exploración de juegos escénicos de improvisación para generar material escénico.
- Delimitación de temáticas y situaciones de interés.
- Talleres técnicos que complementen el estilo y concepto de la puesta en escena.
- Creación de dramaturgia colectiva.
- Puesta en escena por subgrupos.
- Articulación de los materiales generados.
- Ensayos finales. Ensayo general.
- Funciones a estudiantes universitarios y público en general.
- Foros abiertos con invitados y académicos.
- Visitas a espacios comunitarios.

4. Visitas a cursos: La recepción universitaria a la temporada de funciones es clave ya que se propone visitar a los grupos estudiantiles del CEG con el fin de generar conversatorios entre actores, estudiantes, director de teatro y profesores, analizando el contenido, forma y estilo de la puesta en escena, vinculando así los objetivos de los profesores y las percepciones de la población estudiantil / comunidades.

5. Vinculación en espacios comunitarios: Se caracteriza por la visita a espacios comunitarios en donde se desarrollen encuentros entre la agrupación de teatro y la comunidad, con el fin de llevar la puesta de escena y realizar actividades recreativas y artísticas vinculando la temática de la obra con los intereses de la comunidad.

6. Evaluación: Con el objetivo de conocer la pertinencia, efectividad e impacto de la experiencia se reflexiona y evalúa constantemente el proceso y sus estrategias.

LA INTERDISCIPLINA COMO PROCESO LÚDICO EN LA DOCENCIA

La construcción de colectividad desde la pedagogía teatral de enfoque humanista asume el espacio colectivo basado en principios de solidaridad, humanismo, diversidad y pensamiento crítico en función no sólo del proceso creativo sino también en las relaciones interpersonales, siendo ésta una característica intrínseca del teatro y que se encuentra presente en la docencia. Es impensable valorar el aula universitaria como espacio de encuentro entre tantas subjetividades e identidades. Una vez más queda demostrado que el teatro como medio de comunicación brinda experiencias sensibles en quienes lo practican o aprecian, por tanto, la motivación y empatía a la experiencia universitaria también va de la mano con el desarrollo de espacios pertinentes e innovadores a disposición de la población estudiantil.

Los acercamientos a la interdisciplina desde la praxis del teatro dialogan gracias a la experimentación de procesos

prácticos que apuntan a la interdisciplina, como plataforma de trabajo y como trascendencia de las concepciones convencionales de academia, ya que al tomar como base un abanico de participantes, criterios, objetivos, disciplinas, personalidades, recursos y expectativas, se requiere la responsable articulación de elementos para llegar a la producción de un lenguaje estético y simbólico que permita un adecuado proceso comunicativo para lograr el objetivo principal de cada proceso: concienciación de temáticas sociales, mayor aprehensión de contenidos académicos y el apoyo académico con propuestas de mediación pedagógica desde el arte como recurso tangible y como detonante de experiencias reales y sensibles en la población estudiantil y académica.

Se podría valorar el quehacer teatral como una vía posible que comprende la interdisciplina, no sólo en su forma técnica sino en el fenómeno teatral de encuentro, identificación/empatía, autoreflexión y transformación.

Ante un panorama complejo de nuestras realidades y los retos que implican sus constantes transformaciones marcadas por un capitalismo salvaje, la globalización, el cambio climático y la internacionalización de cambios, nuestras sociedades experimentan constantes reconfiguraciones en sus diversas realidades y sus mecanismos de acción, por tanto merecemos reflexionar sobre nuestra labor académica y su constante compromiso para comprender y fortalecer nuestras sociedades.

Bajo dicha perspectiva, se reconoce la necesaria participación crítica y reflexiva del quehacer académico, como un espacio que permita examinar la interdisciplina desde la necesidad de superar la visión monodisciplinar y reconocer con humildad, que ningún problema o fenómeno se reduce al conocimiento de una sola disciplina, asumirlo reduce las posibilidades de construir conocimiento y se niega así la oportunidad de brindar mejores rutas interrelacionadas que nos acerquen a una integración de modelos transdisciplinarios.

Este reconocimiento invita a valorar la transición del trabajo docente disciplinar hacia una búsqueda necesaria a la inter y a la transdisciplinariedad como exigencia práctica que rompa la concepción circunscrita de la especialización, como síntoma de una ignorancia que fronteriza el diálogo y parcializa otras posibilidades, otras miradas, estrategias, herramientas y concepciones y por tanto, su significado en el conjunto.

La reorganización del pensamiento y la reformulación del concepto de educación (Morin, 2000) debe impulsar al diálogo y romper la tendencia de la privatización disciplinar académica, sin pretender abordar la totalidad del mismo, sino, avanzar en el descubrimiento de las posibilidades, identificar las diferencias, tensiones y articulación entre las disciplinas (Prigogine, 1993). Lo que se busca es una alianza entre las ciencias del saber (empíricas, históricas, científicas) para auxiliarnos a construir un mejor lugar para vivir.

Detener el aislamiento tradicional con el que las facultades universitarias han fragmentado de manera monológica, reduccionista y jerárquica el saber y su postura ante la realidad debe convertirse en un lenguaje común del CEG y en una aventura que explore, rete y sorprenda las transformaciones y posibilidades de construir academia “de la intersección, del reconocimiento de las encrucijadas del conocimiento, y de trabajar en los límites de lo que consideran su objeto de estudio.” (Luengo, 2012)

En síntesis, el espacio universitario merece ilimitadas dosis de motivación, sin ella el proceso de enseñanza/aprendizaje no podrá florecer en todas sus manifestaciones. El arte escénico como disciplina compleja y como restaurador de las relaciones humanas ofrece nuevos caminos para experimentar y jugar, cualidades muchas veces prohibidas en la academia tradicional. El aula como espacio sagrado de convivio y autoobservación permite el ejercicio de ensayar otra mirada para contemplar el mundo, desde la escucha, la empatía y el juego colectivo.

BIBLIOGRAFÍA

- Boal, Augusto. 2002. Juegos para actores y no actores, Alba Editorial, Barcelona, España.
- Boal, Augusto. 1982. Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular, Editorial Nueva Imagen S.A., México.
- Freire, Paulo. 1999. Pedagogía del Oprimido, Editorial Siglo Veintiuno, México.
- Márceles, Eduardo, 1977. El método de la creación colectiva en el teatro colombiano, Latin American Theater Review, Vol. 11, No. 1: Fall 1977
- Savater, Fernando. 2005. Fabricar humanidad, videoconferencia en encuentro “Los sentidos de la educación y la cultura”, España.
- Saura, Jorge (2007). Actores y actuación, Antología de textos sobre la interpretación, Volumen III, Editorial Fundamentos, España
- Borges, A. (2014) El espacio y el lugar como potencia en el acontecer escénico, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrales, Universidad de Chile.
- Dogan, M. En Zavala, J. (2011). La interdisciplina, hechos y aproximaciones para conocer al Ser Humano. Ludus Vitalis. 21 (35). México. UNAM.
- García, R. (2000) El conocimiento en construcción. De las formulaciones de Jean Piaget a la teoría de los sistemas complejos. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Luengo, E. (2012) Interdisciplina y transdisciplina: aportes desde la investigación y la intervención social universitaria, México: ITESO
- Najmanovich, D (2005) Interdisciplina, arte y riesgos del arte dialógico. Revista de pensamiento complejo.
- Pardo, J. (2005) Ciencias Sociales ¿y teatro? una mirada interdisciplinaria. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá

5.2 LA AUTORREFERENCIALIDAD Y EL TRABAJO COLABORATIVO COMO ESTRATEGIA DE ACCIÓN ESCÉNICA CONTEMPORÁNEA

Reseña: Rodrigo David Gutiérrez

NATALIA BOZA Y GABRIEL ARAYA



Se abre el espacio con la intervención de Boza comentando que la ponencia es una reflexión sobre hallazgos, búsquedas y posibilidades de creación del ejercicio de su Proyecto Final de Graduación de Licenciatura en Artes Escénicas, se suma al comentario Araya añadiendo sobre la importancia de trascender las experiencias académicas. Citan a Lehmann comentando que “*el arte no es político por el contenido, si no cómo se desarrolla*”.

Ambos comentan el desarrollo de su trabajo a partir del concepto *autorreferencialidad*, una búsqueda de preguntas y respuestas, para percibir la información y generar un espacio de actuación como crecimiento.

Araya plantea, que el espacio de creación desarrollado por ellos es muy distinto al del mercado laboral, donde las “las cosas se pagan y listo”. Decidieron en este espacio de crecimiento y *autorreferencialidad* generar acciones distintas, en una dinámica donde el teatro independiente es difícil sustentar los proyectos en términos del mercado laboral, por eso decidieron devolver la acción a un contexto. Buscaron vínculos

Lo colaborativo surgió de la confianza directa para decir las cosas

en el gremio y generaron los recursos a través del trueque, como una necesidad personal de generar acciones hacia un proyecto bajo la premisa ¿cómo trabajar cuando no hay presupuesto?

Ante esta necesidad, Boza comenta que el trabajo colaborativo fue el proceso que permitió generar un espacio de contextualización, decolonial y performático, sobre cómo concebir el proceso de producción y creación artística. En el espacio colaborativo que generaron no hay un director que impone a manera de jefe, hay una experiencia de escucha y horizontalidad de todo el equipo de colaboradores. El equipo colabora desde diferentes áreas, el sonido, comunicación, video, escenografía entre otros, y en palabras de los ponentes “vimos el trueque como una forma de conocimiento”.

¿Realmente vamos a depender de los fondos del Estado para seguir creando? Apunta Araya mencionando que muchas veces el fondo del Estado limita el contenido de la pieza. Estos fondos pueden funcionar como filtros, para condicionar la estética de la pieza.

A manera de conclusión Araya menciona la *autorreferencialidad*, como un camino a partir de la metodología de trabajo colaborativo, para la creación de una pieza escénica. Boza interviene y plantea que se preguntaba durante la investigación ¿Cuál es la diferencia entre la creación colectiva y colaborativa? Responde, que la creación colectiva tiene un fin más didáctico, lo colaborativo no precisamente es didáctica, es solo una forma de trabajo, y menciona a Dubatti, donde lo colaborativo, fue respuesta a la presentación de un problema.

Ambos ponentes concluyen, en un proceso de autorreferencialidad y el trabajo colaborativo como estrategia de acción escénica contemporánea, un espacio de investigación-creación, de interacción y una oportunidad; creación artística transdisciplinar.

Se abre un espacio de preguntas para el público. Uno de los asistentes pregunta: ¿Cuál es la teorización con el manejo de los materiales? Los ponentes responden que los elementos surgen de una investigación de exploración, están en proceso de dominar aquello que hicieron y nombrarlo en términos de contenido.

Otro de los asistentes, pregunta: ¿Cuál es la diferencia entre lo colaborativo y lo colectivo? Gabriel Araya responde que fue un proceso de ensayo y error, lo colaborativo surgió de la confianza directa para decir las cosas, eran un grupo de amigos y allegados, por lo que había un clima de exploración de las formas de trabajo en las distintas etapas de creación. ¿Cómo relacionarnos con todas las personas? Fue importante el proceso confiar y hablar. Boza agrega la importancia de hacer comunidad.

Una persona del público, pregunta: ¿Cuál fue el punto de partida desde el inicio, si fue una investigación de las formas de trabajo colaborativas y colectivas y las conclusiones sobre las formas de trabajo? Araya responde que esas preguntas los tienen aquí en el conversatorio. Lo referencial, lo decolonial permiten búsquedas de eso; Boza agrega que el camino de la dirección del proceso desde toda la vivencia, provocó una forma de trabajo y ahora nos preguntamos: ¿Cómo lo hicimos?

La autorreferencialidad y el arte colaborativo como estrategias de creación escénica contemporánea

J. Gabriel Araya Herrera y Natalia S. Boza Chavarría



RESUMEN

El presente documento-reflexión extrapola algunos conceptos y consideraciones en torno a la ponencia: “La autorreferencialidad y el trabajo colaborativo como estrategia de creación escénica contemporánea”, desarrollada por Gabriel Araya Herrera y Natalia Boza Chavarría en el marco del Encuentro de CIDEA Investiga 2019, del Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística de la Universidad Nacional de Costa Rica.

El documento pretende profundizar en cuanto a la indagación relacionada con la autorreferencialidad y el trabajo colaborativo, como estrategias para abordar los procesos creativos en las artes escénicas contemporáneas y en el contexto del oficio escénico costarricense. Este planteamiento se fundamenta a partir de algunas experiencias creativas por parte de los autores y de otras personas exponentes de las artes escénicas costarricenses. Por otro lado, se propone una relación consecuente entre autorreferencialidad, decolonialidad y trabajo colaborativo. Vale mencionar que el interés de los investigadores de ahondar en estos conceptos,

nace principalmente de una faltante de sistematización de los procesos relacionados con la producción escénica, que deviene en contenidos y formas que repercuten en el contexto sociocultural de forma directa e indirecta, sin dejar de lado los planteamientos estéticos, los cuales, y para ser consecuentes con lo que plantean desde estas áreas, debe concientizarse en sus formas de producción, ya que el planteamiento que hacen los investigadores busca ir más allá de los pequeños momentos de lo simbólico, y más bien hacer énfasis en las facultades y posibilidades del arte de moldear, re-construir y dialogar con el contexto.

“El teatro no es político por su contenido, sino porque está hecho de un modo político”.

Hans-Thies Lehmann

PALABRAS CLAVE

Artes escénicas, creación artística, autorreferencialidad, procesos colaborativos, decolonialidad, contemporaneidad

PRESENTACIÓN

Este planteamiento corresponde a un espacio de análisis y reflexión sobre los procesos de creación artística contemporánea dentro de la rama de las artes escénicas, enfocando la mirada en dos expresiones: la *autorreferencialidad* como punto germinal en la creación escénica, y el trabajo colaborativo como estrategia-postura organizativa de creación, gestión y producción. Ambos términos son desarrollados en este documento, tomando en cuenta algunas experiencias y procesos concretos de creación y producción, que devinieron en hallazgos, inquietudes y cuestionamientos; se acompañan y respaldan con determinadas teorizaciones al respecto, y que toman en cuenta procesos y experiencias artísticas de otras personas creadoras y colectivos de la escena costarricense.

Es importante mencionar que este planteamiento busca poner sobre la mesa, reflexiones y cuestionamientos sobre el abordaje de los procesos de creación escénica, planteando posibles caminos y estrategias que han resultado funcionales a partir de experiencias concretas, las cuales han permitido vislumbrar otras formas de iniciar, desarrollar y gestionar los procesos creativos; desde el plano estético, discursivo, dramático, hasta las formas de relacionarse entre el equipo creativo, además de la manera con la que se gestionan los recursos. Dichas estrategias contemplan y priorizan la fidelidad y la escucha de las propias búsquedas

creativas, que a la vez responden a inquietudes personales y al contexto socio-político de las personas y/o colectivos creadores. Todo lo anterior, ha permitido identificar otras opciones que se contraponen a los modelos de financiamiento capitalistas y a encuadres de fondos y presupuestos institucionales, y que encuentran sus cimientos en una perspectiva latinoamericana. Sin embargo, lo que aquí se reflexiona no es un único camino, por lo que se enfatizará en la *autorreferencialidad* como germen creativo, y de cómo su consecuente operativización, mediante el trabajo colaborativo, funciona en la medida en que el proceso mismo y los acuerdos de trabajo lo han permitido; por lo cual el contexto y el objetivo en cada proceso específico, es fundamental, además determinará la manera en que se aborda y se procede, en la creación y producción escénica.

CONTEMPORANEIDAD Y AUTORREFERENCIALIDAD

Estudiar las artes escénicas contemporáneas es un ejercicio constante, porque éstas acontecen, precisamente, en la contemporaneidad. La contemporaneidad entendida como aquello que nos corresponde en el tiempo (Guillén, 2017), y en esta correspondencia se encuentra una relación directa con las acciones que desarrollamos desde nuestros quehaceres profesionales y su materialización. Podríamos decir entonces, que la conciencia sobre estas acciones y de las estrategias que desarrollamos para el cumplimiento de nuestros objetivos, fundamentan una postura política relacionada con el fenómeno del arte escénico de la actualidad. En cuanto a la conciencia, podemos afirmar que consiste en un proceso vinculado a la reflexión, el análisis crítico del contexto y las diversas acciones que se ejecutan para seguir desarrollando procesos de creación e investigación, y que nos corresponden y nos afectan como profesionales de las artes escénicas.

La autorreferencialidad nos permite relatarnos y retratar el entorno desde una necesaria diversidad de voces que construyen la historia de nuestro tiempo

Repensar el oficio de la creación escénica desde la óptica autorreferencial, conlleva a un despertar de los sentidos, de la intuición y de la razón; a observar la existencia y la individualidad como un sistema abierto que da y recibe, donde la impermanencia es una constante que provoca un estado de alerta; una ósmosis entre la introspección y el entorno, la escucha-empatía-comprensión de adentro hacia afuera, y viceversa.

La autorreferencialidad nos permite relatarnos y retratar el entorno desde una necesaria diversidad de voces que construyen la historia de nuestro tiempo, a partir de la lectura de las ruinas culturales que nos heredó la colonia. La necesidad de abogar por el ejercicio autorreferencial como búsqueda y encuentro con las inquietudes personales, profesionales y artísticas; da pie a la escucha de las necesidades expresivas y comunicativas; como ecos del contexto histórico, social y político, posibilitando una práctica que propone y prioriza el autoconocimiento y la observación del entorno, como herramienta para asentar las variables y fuentes creativas en las artes escénicas contemporáneas, donde lo autorreferencial tiene una reciprocidad con lo contextual. A partir de esta práctica se generan acciones concretas que se instalan en el contexto, ya no como representación, ni como propagación/repetición de signos, sino que detonan otras acciones específicas, las cuales se manifiestan y se relacionan de manera directa con el contexto. En ese sentido, la acción adquiere un valor en la realidad y presenta alternativas concretas, las cuales van cambiando conforme el contexto cambia, porque el contexto está vivo y se mueve, y la acción también. La acción

deviene en vitalidad y movimiento, y el arte es nuestro campo de acción.

La paradoja del actor/personaje es trasladada al hecho creativo a través de la relación persona-ser/creador-creadora, y esta reciprocidad hace imposible el silenciamiento del ser cuando se desarrollan procesos creativos, por lo cual, el ejercicio de la autorreferencialidad en la creación escénica, busca concienciar y potenciar la indagación y profundización del propio ser creativo y de su contexto, para contar con cimientos y puntos referenciales para la exploración y creación escénica, materializando así, otras posibilidades y acciones operativas consecuentes con los hallazgos autorreferenciales y en la práctica del oficio creativo.

En conversaciones con la directora y creadora costarricense Natalia Mariño quién ha dirigido diferentes puestas contemporáneas desde la dramaturgia escénica, nos comenta que uno de sus pilares de trabajo es la *autorreferencialidad*, ya que considera que la cotidianidad es un espacio lleno de insumos para la creación, en él se encuentran las historias más inmediatas y cercanas que nos han acompañado durante la vida. Mariño habla sobre la potencialidad dramática presente en nuestro cotidiano, que permite concebir cómo textos y posibilidades creativas, aquello que no se suele asociar con la escena en general, por ejemplo, la posibilidad de poetizar textos que no han sido desarrollados para la escena en general.

Lo anterior, desde su experiencia le ha permitido jugar con las narrativas de lo cotidiano, en lo contemporáneo, permitiéndole

crear textos que se apoyan en los recursos y raíces que tiene como artista, por lo cual desde su autorreferencialidad, ha desarrollado trabajos que apelan a un contexto urbano, josefino, con el cual ella se ha relacionado mucho, y que se manifiesta en lo escénico desde diferentes ámbitos, como la musicalidad, lo estético, personajes, temáticas y hechos concretos. Por ende, tener esta cercanía con sus fuentes y puntos de partida le ha facilitado la profundización en sus trabajos escénicos, desde una necesidad como creadora de comunicar realidades que le son cercanas, a pesar de que no las haya vivido en carne propia, pero que corresponde a situaciones de su entorno.

AUTORREFERENCIALIDAD Y DECOLONIALIDAD

El componente autorreferencial presente en el trabajo de Natalia Mariño aparece como un componente esencial e implícito en la creación escénica contemporánea, implicando un motor creativo para investigar sobre las relaciones, sentidos y formas de plasmar lo que las personas creadoras pueden aportar a la producción artística de sus contextos. Álvarez (2010), menciona que *“las relaciones autorreferenciales son un síntoma inequívoco de auto-organización que evidencia la propia existencia de relaciones esenciales y críticas en el seno de la naturaleza de lo artístico”*. Estas formas de auto-organización en nuestros procesos creativos han implicado la investigación del propio contexto, acercándonos a otras áreas de estudio, que puedan complementar y alimentar lo discursivo y dramático, es así, cómo se encuentra

en el pensamiento decolonial una conexión que permite posicionarnos ante el hecho creativo, como personas y como seres dentro de una historia y contexto socio-político latinoamericano.

Dentro de esta experiencia hemos hallado a partir del ejercicio autorreferencial una relación de complementariedad entre la decolonialidad, y el cómo se pueden desarrollar el trabajo y los procesos creativos. Castro-Gómez & Grosfoguel (2007):

La colonialidad es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social (...) con América (Latina) el capitalismo se hace mundial, eurocentrado y la colonialidad y la modernidad se instalan, hasta hoy, como los ejes constitutivos de este específico patrón de poder. (p93-94).

Siendo innegable nuestra condición latinoamericana y nuestra necesidad, como creadores, de comunicar desde el análisis de nuestro contexto, la decolonialidad se convirtió en un ejercicio de estudio y acercamiento a realidades y problemáticas que nos acontecen, pero que por el mismo sistema colonial han sido silenciadas, quedando en las periferias del conocimiento. La decolonialidad

nos ha hecho replantearnos, desde un ejercicio deconstructivo del ser, cuáles son nuestros privilegios, cuáles son las estrategias a las que podemos apelar para generar pequeños cambios en la forma de relacionarnos y actuar, y en nuestro caso, siendo el Arte Escénico nuestra profesión y oficio nos ha llevado a buscar alternativas ante las formas más cotidianas de producción escénica, trascendiendo el espectro artístico, a un plano operacional y de gestión, que implica el análisis del cómo sustentar y hacer viables creaciones artísticas que sean fieles a esos hallazgos y direccionamientos autorreferenciales.

AUTORREFERENCIALIDAD Y TRABAJO COLABORATIVO

Parte de estos hallazgos fue trabajar desde una metodología de trabajo colaborativo, desde la autogestión, incorporando y complementando con actividades que desarrollaban los pueblos originarios, y que en la actualidad están, en su mayoría, fuera del sistema económico de poder mundial, como lo son la minga y el trueque. Durante los últimos trabajos que hemos desarrollado, de manera independiente, las estrategias anteriormente mencionadas, nos han permitido ejecutar creaciones y producciones escénicas que no estén supeditados a parámetros institucionalizados, conduciendo al encuentro con posicionamientos políticos que nos han direccionado hacia la búsqueda de acciones decoloniales, en pro de encontrar otras posibles formas de creación y producción artística diferentes a las convencionales en nuestro país.

El trabajo colaborativo desde nuestra *autorreferencialidad* ha permitido encontrar un nicho para trabajar con un equipo creativo interdisciplinario de personas, en un marco de confianza y comunicación, dónde han existido proyectos previos en común, que han dado un marco de referencia de cómo son las dinámicas de trabajo de cada persona. Todo esto ha permitido tener experiencias concretas donde se emprenden proyectos de creación desde la colectividad y con una común unidad, como lo es el entrecruzamiento de intereses y temáticas que convocan a un grupo de personas a emprender un objetivo de creación escénica y cada quién desde su área de conocimiento e interés y manifestando su autorreferencialidad, individualidad y diversidad en el proceso, permitiendo desde el diálogo poner en escena los distintos planteamientos estéticos, artísticos y metodológicos propuestos por las personas que integraban el equipo creativo.

Abordar un proceso de creación desde la metodología de trabajo colaborativo, presupone un espacio de constante escucha y negociación, donde la incertidumbre del proceso se contrarresta con la claridad de los roles y responsabilidades de cada miembro, los acuerdos de trabajo previos, la comunicación asertiva y la confianza. Sin que esto suponga tareas aisladas y desde el individualismo, sino una retroalimentación y enlaces desde cada área, donde por consecuencia se gesta un espacio para la generación e intercambio de conocimientos, de manera que lo compartido y la experiencia se convierten en un proceso que va más allá de cumplir con un

objetivo de resultado, sino que busca la generación de dinámicas más horizontales. Araujo (2011), citado por Morales (2015), clarifica esta idea, señalando que en el proceso colaborativo:

Su dinámica desjerarquizada, más que representar una ausencia de jerarquías, apunta hacia un sistema de jerarquías momentáneas, flotantes u oscilantes, localizadas durante un cierto tiempo en un determinado polo de creación (dramaturgia, puesta en escena interpretada, etcétera), para en un siguiente momento, moverse rumbo a otro vértice creativo. (p. 35).

Este vaivén en el proceso se relaciona con la posibilidad de que cada persona o personas que corresponde a un área creativa accedan a su bagaje autorreferencial para poner en práctica sus ideas, inquietudes y potencialidades en el ejercicio creativo.

En este punto, se hace necesario identificar y comparar conceptualmente las características entre trabajo colaborativo y creación colectiva. Según Morales (2015):

El proceso colaborativo plantea una autoría compartida, no obstante no pretende disolver las especialidades artísticas de cada integrante (...) El proceso colaborativo se encuentra inscrito dentro de unos principios fundamentales de la creación colectiva, sin embargo, estos son abordados de manera distinta (...) La creación colectiva, al surgir como ruptura de los modelos de producción, pretende

eliminar la jerarquía, mientras que el proceso colaborativo se aferra a la distinción de funciones creadoras, para desde ahí proponer una dinámica de diálogo.

Es de esta manera, que el trabajo colaborativo para la creación escénica presupone la conservación y validación de las individualidades creativas, de acuerdo y de manera comprometida, desde la especificidad de cada área, de los conocimientos y de los intereses particulares. Sin que esto implique imposición, sino y por el contrario la negociación y conciliación, gestando nuevas formas de relacionarse y operativizar la creación que distan de sistemas normalizados dentro de los sistemas laborales de poder. Además, y en concordancia con la creación colectiva, el trabajo colaborativo busca el trabajar en equipo, de manera procesual y en conexión entre las áreas, donde cada quien colabora desde sus posibilidades, ejerciendo roles claves para la creación. Por otro lado, se puede contrastar que a diferencia del trabajo colaborativo, en la creación colectiva no se da una diferenciación de los roles, sino que en el conjunto se desarrollan las creaciones de todas las áreas, en esta propuesta es de interés el abordaje colaborativo, porque consideramos que organiza y operativiza la creación, además que potencia y valida las individualidades de cada persona y de manera positiva, sin jerarquías permanentes.

El trabajo colaborativo implica, tal y como se ha mencionado en los párrafos anteriores trabajar desde las autorreferencialidades, lo cual en términos prácticos y desde el proceso hasta el montaje

La metodología de trabajo colaborativo, presupone un espacio de constante escucha y negociación

final, se materializa y conceptualiza, mediante los diferentes signos expresivos que tejen y componen la narrativa de un espectáculo. Es así cómo nos acercamos a lo que podríamos llamar las voces y presencias implícitas y no evidentes de cada miembro del equipo creativo, plasmadas en lo vivo de la escena y desde su área disciplinar; y que forman parte del engranaje de acciones. Entendiéndose lo anterior, cómo la presencia a partir de las luces, de lo sonoro, de los objetos, del videomapping, y así con los elementos correspondientes a cada área y por ende a cada persona del equipo creador.

Cabe mencionar que los procesos colaborativos se han venido desarrollando en Latinoamérica desde hace décadas y que los autores consideran que surgió posteriormente y como una continuación de la creación colectiva. Alpízar y Arly (2015), mencionan que el proceso colaborativo, no es un ejercicio práctico que propone rendir cuenta de una conceptualización elaborada en el campo teórico. Por el contrario, responde al momento histórico y social, al cual pertenece y materializa un concepto que ya estaba siendo practicado sin un nombre específico que lo categorizase. Cada colectivo ejerce el proceso colaborativo a su manera. (p.62).

Es a partir de esta posibilidad que brindan los procesos colaborativos de trabajar según las necesidades de cada colectivo -e hilando aún más fino- según las necesidades de cada creación específica, lo que ha originado, que desde nuestras experiencias concretas, surja la opción de apostar por otro tipo de transacciones en el colectivo, como lo

son el trueque y la minga. Las mismas, en nuestro contexto y desde la vivencia, han posibilitado el poder desarrollar proyectos concretos, que responden a necesidades artísticas, comunicativas y sociales muy concretas. Por lo cual, sin este tipo de negociaciones y relaciones no hubiese sido posible llevarlos a cabo, a no ser que se contaría con presupuestos y fondos de concursos o instituciones; pero, tomando en cuenta, que en Costa Rica, los fondos concursables son escasos en comparación con el sector artístico, buscar otras maneras de desarrollar los trabajos que nos interesa profundizar, se vuelve una necesidad, y es por eso que volver a nuestras raíces y a las formas de trabajo de nuestros ancestros, mediante este tipo de estrategias se vuelven acciones decoloniales en pro de responder a las autorreferencialidades creativas y desde una metodología de trabajo procesual colaborativa.

La conjugación de estos dos mecanismos en un ámbito creativo, nos permite entender distintas estrategias y alternativas para la creación escénica contemporánea, en un contexto que se alimenta del capitalismo y que, por ende, aplica sus leyes por sobre los sujetos, sin tomarnos en cuenta como tales, mientras que el arte se desarrolla a través de parámetros que van mucho más allá de la oferta y la demanda. En ese sentido, los valores de intercambio funcionan de una manera distinta, así como los recursos, convirtiendo cada uno de los procesos artísticos en sistemas particulares de creación y producción, y no como elementos ajenos que se supeditan a un sistema único. Podemos hablar entonces de una rebeldía y una disiden-

cia necesaria; de una perspectiva de arte que se niega a desaparecer por las exigencias y aparentes normativas “a seguir” del sistema mercantil, y que se fundamenta en el deseo de cada sujeto creador y en la necesidad de emprender el viaje a través de una Aventura Deseosa (Ortiz, 2019), como lo es el montaje de una pieza escénica.

El deseo es autorreferencial y la *autorreferencialidad* refuerza las ideas de identidad y diversidad, porque constituyen las bases fundamentales para la construcción de la sociedad contemporánea. Es por esto que el arte no debe someterse a modelos que castran y/o condicionan los procesos creativos y su impacto directo en la sociedad. En ese sentido el arte no está supeditado al contexto, sino que lo estudia, le da forma y lo construye a partir de sus acciones, las cuáles van más allá de la ejecución de estas en el espacio escénico y de los pequeños momentos de lo simbólico. El deseo es motor, movilizador y motivador de las acciones, y es imposible de alcanzar, y en esa imposibilidad surge el marco común del lenguaje a través del cual los sujetos creadores se comunican, y naturalmente se da un proceso a través del cual los roles son develados, a partir de la práctica concreta de lo creativo.

El arte escénico desde una perspectiva colaborativa-autorreferencial, no debe depender del estado para existir-accionar, y aunque puede apoyarse de los fondos estatales para el desarrollo de los procesos creativos e investigativos, participar en convocatorias y apoyar iniciativas públicas, este no debería verse condicionado en sus formas de producción, ni en sus contenidos. Para esto el

arte escénico debe nutrirse del contexto y de la investigación y adaptarse de manera camaleónica a cada una de las superficies que el estado le propone, y a través del camuflaje hacer que los mecanismos estatales empiecen a modificarse, incluso sin darse cuenta. Es muy probable que esto pase cada vez que una artista independiente se involucre en el trabajo estatal, pero si el acto se hace de manera consciente, desde la perspectiva colaborativa-autorreferencial, potenciará la rebeldía, la disidencia, la afectividad y la acción del arte escénico en su interacción con el contexto.

Las acciones colaborativas-autorreferenciales del arte no responden a reglas predeterminadas y/o estatales, sino, más bien, a tendencias naturales del ser y al deseo, el cual es imposible alcanzar, porque ninguna pieza escénica está acabada y nunca llega a acabarse, estas acciones no buscan generar productos, sino que más bien existen a partir de la interacción que se da en los procesos; en el acto creativo, en la imaginación de un marco común del lenguaje y en el aprendizaje cotidiano de las acciones realizadas dentro y fuera del escenario. Es un arte que pareciera tener algunos límites formales, pero que se vale de ellos para seguir propagándose. Tiene algo de villano, de ladrón, de marginal, puede llegar hasta donde se lo permita así mismo.

El estudio de las diversas formas creativas contemporáneas urge de enfoques que vayan más allá de los fundamentos estéticos o de los aparatos y mecanismos discursivos; necesita de una profundización y mayor divulgación sobre las formas de investigación, creación y

producción ligadas al afecto y al deseo, ya que a partir de estas alternativas podremos construir el relato de los retos y de las estrategias del arte escénico de la actualidad, sirviendo como un marco referencial frente a los retos y las estrategias del futuro, y como una forma de teorizar la rebeldía y la disidencia creativa frente a un sistema unilateral, que poco a poco absorbe las formas de lo creativo y se apodera de los criterios estéticos del arte, para enfocarlos hacia los “temas de interés” y la forma en cómo “se deben” abordar estos temas, o dicho de otra manera: uno que focaliza sus esfuerzos en la creación de productos artísticos terminados.

En el caso de un enfoque autorreferencial-colaborativo, cada persona implicada en el proceso es partícipe fundamental y directo de las acciones que detona la creación artística, su rol es develado naturalmente a través del proceso, de sus propias acciones, posibilidades y recursos. La persona adquiere el compromiso que su naturaleza le dictamina y ofrece lo mejor de sí, se desnuda frente a las personas que le acompañan en el proceso; y también sabe guardar sus propios secretos y los que le confían los demás. Son acuerdos que trascienden los papeles y los documentos legales, porque se sitúan en la acción de autocerarse, escuchar-se y posteriormente accionar. Y en la ejecución de esa acción, empieza a profundizar en quién es, y esto permite que su rango de conocimiento y criterio se expanda, y a partir de esta práctica pueda comparar los textos de Shakespeare con los de la guía telefónica, porque su intuición y deseo responden al gozo de crear y tienen una repercusión directa en el contexto.

BIBLIOGRAFÍA

Alpizar, Y & Arly, R. (2018). Proceso colaborativo en artes escénicas: Brasil y Costa Rica. TelondeFondo. Extraído de <https://www.telondeFondo.org/download.php?f=YXJjMi81NjAucGRm&tipo=articulo&id=560>. 2019

Álvarez, L. (2010). LA AUTORREFERENCIALIDAD” DE LA EXPERIENCIA ESTÉTICA. Revista de estética y teoría de las artes. Universidad de Zaragoza. Extraído de <https://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n9/alvarez.pdf>. 2019

Castro, G & Grosfoguel, R. (2007). El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre.

Mariño, N. (2019). Comunicación personal. San José.

Morales, R. (2015). El proceso colaborativo en la construcción de la dramaturgia escénica del unipersonal Sobre mi Casa una Nube Roja. Informe Proyecto de Graduación.

Universidad de Costa Rica-Facultad de Bellas Artes-Escuela de Artes Dramáticas.

REFERENCIAS

Guillén, M. (2017). Comunicación Personal. San José.

Ortiz, J. (2019) Comunicación personal. San José.

Sánchez, J. (2015). Teatralidad y disidencia. Fragmento del texto publicado en José A. Sánchez y Esther Belvis (eds.), No hay más poesía que la acción, Paso de Gato, México, 2015, pp 21-58.

ANEXO 1.

Fragmento de entrevista a Jimmy Ortiz Chinchilla, coreógrafo, director, actor, bailarín, artista escénico costarricense de amplia trayectoria.

El enfoque de la misma se dio en torno a sus formas particulares de abordar sus procesos creativos, los cuales, según nuestra perspectiva, tienen características e ingredientes autorreferenciales y colaborativos.



E: ¿De dónde parte cada vez que inicia un proceso creativo? ¿Cómo “elige” a las personas que van a conformar el equipo que va a desarrollar las acciones en pro de la creación escénica?

E: ¿En ese caso, cómo se determinan los roles/ acciones/papeles que cada persona desempeña durante el proceso de creación?

E: ¿Con relación al arte, de qué le cuesta hablar a Jimmy Ortiz?

J.O: Es importante mencionar que se parte de la idea de un sujeto creador, no de un aparato estatal, esto porque la creación hace a la sociedad, y no al revés, y porque el creador es el encargado de crear, mientras que la función del estado es otra: el estado es antihumanista, con un positivismo técnico desgarrador. En nuestro caso, en el caso de nuestro país, es un aparato poco estimulante, por eso el creador no debería depender del estado. Es así como mis relaciones con respecto al OTRO, son las que determinan mucho de lo que son mis obras, porque en ellas se alberga el amor, el deseo, los vecinos, las experiencias, la vida... Las creaciones llegan al mundo, ocupando espacio y en ese espacio que ocupan se vuelven actos políticos. La creación del lenguaje es un todo que se constituye a través de la práctica, y el arte surge de las relaciones subjetivas y ahí se crea el marco común del lenguaje en el que trabajamos. Me gusta trabajar con gente querida, no porque sea el máximo bailarín o actor, sino, porque principalmente hay afectividad, cariño, confianza, respeto... Es importante mencionar que a veces participamos en convocatorias y todo eso, porque a alguien le llamó la atención y cuando lo conversamos nos sentimos convocados, y en ese sentido también somos villanos y ladrones, no somos seres puros ni buenos, somos personas.

J.O: Los roles parten de la conversación, de sentarnos a tomar café y reírnos un rato, los roles se dan por naturaleza. Al verte hacer, sé lo que me toca hacer, porque sé lo que estás haciendo. El arte no tiene límites y es imposible porque nunca se deja llenar, y el hacerlo nos permite imaginarnos a nosotros mismos. El marco común del lenguaje está determinado por dos leyes: el deseo y el placer. La idea es que cada vez que nos embarcamos en una Aventura Deseosa, lo hacemos con el fin de alcanzar el gozo, pero el asunto es que el gozo es inalcanzable, al igual que el arte.

J.O: No me gusta hablar de los procesos creativos como productos finales, ni tampoco de lo impositivo.

5.3 DISEÑO MÁS ALLÁ DEL DISEÑADOR: ENTENDIENDO LA AGENCIA DE LOS OBJETOS MATERIALES EN LA CONSTRUCCIÓN DE NUEVAS REALIDADES EMERGENTES

Reseña: Rodrigo David Gutiérrez

YAMIL HASBUN



El ponente inicia con una pregunta: ¿Cómo entendemos el proceso de diseño?

El diseño (según Hasbun), puede establecer puentes con las otras disciplinas del CIDEA. Por tanto, pregunta: ¿Cómo emerge, en un espacio o contexto, la realidad del diseño?

A manera de estado de la cuestión, persiste una visión del diseño como respuesta a problemas con soluciones lineales. Soluciones establecidas en etapas, ya que el fin del diseño es llegar al objetivo.

Ante el panorama anterior, el investigador hace una propuesta personal de trabajo, donde el diseño puede concebirse como una explicación contraria a la relación positivista del diseñador frente a un solo objetivo. Esta apreciación lo hace desde su ejercicio como docente del énfasis de diseño ambiental en ACV, al observar el cúmulo de maquetas a la

Es necesaria una cartografía menos lineal y estática, capaz de evidenciar los procesos para la búsqueda de interpretaciones alternativas

basura en búsqueda de llegar a la maqueta final, pero Hasbun dice que en ese proceso, de esas cajas y maquetas se encuentran procesos de aprendizaje, bocetos, caminos y objetos construidos como realidades alternativas, constituidas entre visiones de presencia y ausencia constituyentes de la comprensión del espacio físico.

Es importante no obviar los procesos ¿Qué es superior a qué? En los procesos de diseño encontramos una experiencia no lineal, no limpia, de caos y eso es parte de comprender nuestra realidad fenoménica. Para comprender la concepción anterior sobre el diseño, se debe restablecer el plano teórico y revivular el plano ontológico mismo del diseño, esto dirigido hacia el concepto del diseño como espacio de agenciamientos materiales.

Hasbun menciona un ejemplo dentro del espacio de diseño arquitectónico de la UNA, cómo las rampas o estructuras se agenciaron en relación a las cosas, sus usos y experiencias. Agenciar, es percibir las formas de interacción con el material, ahí radica su punto central hacia metodologías performativas del estudio del diseño.

¿Por qué es importante esta investigación? Es relevante, ya que esta visión del diseño puede explicar y comprender otras disciplinas, las formas de agenciar los conocimientos unos con otros para la búsqueda de soluciones provisionales.

Dentro del público hacen la siguiente pregunta: ¿Qué papel tiene el cuerpo en los distintos papeles del diseño? ¿El cuerpo es tomado en cuenta? Hasbun hacer ver como la técnica está ligada a procesos humanos, en el proceso de di-

seño hay un cuerpo y cuerpos y los procesos de construcción e interacción son un solo fenómeno de entender epistemológicamente el diseño, el cuerpo está presente desde y en la técnica misma.

La académica Mabel Marín de la EAE hace una intervención y comenta que al escuchar la ponencia no deja de sorprenderle la similitud a los procesos de creación en la escena, por lo que pregunta: ¿Cómo hacer aquel proceso que está ausente, presente? Ya que le llamó la atención la idea de lo presente y ausente dentro del proceso de diseño y luego la necesidad de establecer un algo. Hasbun responde que para la visualización de lo ausente en el producto de diseño, es necesario una cartografía menos lineal y estática, capaz de evidenciar los procesos para la búsqueda de interpretaciones alternativas para la comprensión de una u otra realidad.

Una persona del público menciona que coincide con el ponente y le parece importante rescatar el proceso de incertidumbre, para tomar decisiones y regresar a la sistematización de nuestros procesos. Hasbun agrega el comentario: la razón instrumental está basada en el ensayo y error, esa categoría es contraria a la construcción de nuevas relaciones de comprender los procesos de creación 'top-down'.

Otra interrogante por parte del público, fue sobre la idea de la construcción y transformación del objeto ¿Dónde está situada la técnica? ¿Para qué sirve el aprendizaje de la técnica? Hasbun menciona que es difícil responder a esas preguntas y que la investigación justamente abre paso a caminar y entender la relación de la técnica y el proceso.

Diseño más allá del diseñador: Entendiendo la agencia de los objetos materiales en la construcción de nuevas realidades

Yamil Hasbun



...el proceso creativo del diseño es uno característicamente desordenado, mutable, local y fluido, y no uno lineal, ordenado y limpio.

RESUMEN

El presente ensayo introduce las bases teórico-conceptuales elementales para una investigación académica a largo plazo que pretende indagar acerca del papel activo que juegan los objetos en el proceso de construcción de nuevas realidades materiales entendidas como 'diseño'. Por ello, y basándose en los principios analíticos elementales de la teoría del *actor-red* (TAR), tanto el presente texto, como la investigación que éste introduce en conjunto, constituyen un estudio semiótico material sobre la agencia de las entidades no humanas en el proceso constructivo de nuevas realidades emer-

gentes materializadas en el planeamiento, representación, fabricación y circulación de objetos entendidos y autorizados como 'diseño'. Dicho de otra manera, el estudio se concentrará en entender la capacidad de los objetos materiales –tales como maquetas, bocetos, renderings– de determinar las cualidades formales, pragmáticas y comunicativas de nuevas realidades emergentes a través del proceso creativo del diseño.

Este ensayo desarrolla tres argumentos principales dentro de los cuales se evidencia la necesidad de reinterpretar una serie de *cajas negras* que tanto diseñadores como docentes formadores

de futuros diseñadores hemos tendido a ignorar a pesar de la íntima relación que tenemos con dichos materiales en nuestro quehacer diario, y a pesar de la naturaleza eminentemente creativa, dinámica y necesariamente contingente de nuestra disciplina. Estos argumentos son: que el proceso creativo del diseño es uno característicamente desordenado, *mutable*, *local* y *fluido*, y no uno lineal, ordenado y limpio. Segundo, el diseño debería de entenderse como un proceso fluido y precario que necesariamente depende del balance entre la presencia de ciertas entidades materiales y la ausencia de otras; y por último, que gran parte del desorden

PALABRAS CLAVE

Diseño, creatividad, materialidad, no-humano, teoría del Actor-Red.

que caracteriza el proceso creativo del diseño se debe a las dificultades que surgen en el proceso de constante negociación entre actores 'humanos' (diseñadores) y 'no humanos' (papel, software, plumillas, etc.). Se espera que la investigación conlleve hacia una visión del diseño como una disciplina que debe ser abordada desde una sensibilidad analítica enmarcada dentro de una ontología plana que permita entender el mundo desde una perspectiva más heterogénea, no-modernista, y no-antrópocéntrica.

INTRODUCCIÓN

La presente contribución, pretende funcionar apenas como una modesta provocación para dar pie a un estudio a largo plazo acerca de una serie de problemáticas que he logrado identificar a lo largo de mis años como docente en la carrera de Arte y Comunicación Visual (ACV) en la Universidad Nacional de Costa Rica; y de la experiencia adquirida durante mis años de estudios doctorales en la Universidad Técnica de Berlín, Alemania, donde tuve la posibilidad de especializarme en el uso de las herramientas analíticas y conceptuales de la Teoría Actor Red (TAR) y otros cuerpos teórico conceptuales afines derivados de los Estudios sobre Ciencia, Tecnología, y Sociedad (CTS).

Me refiero al presente trabajo como una modesta provocación en vista a que el mismo no puede hacer justicia a la complejidad del problema general que pretendo introducir por dos razones básicas: primero, porque el formato y la extensión del texto no lo permite, y segundo, y sin duda más importante, que el extensivo

trabajo empírico que este planteamiento requiere no ha sido aún debidamente realizado por el autor. Consecuentemente, el presente trabajo no podrá elucidar críticamente al nivel de rigurosidad científico-académica que el problema amerita. Sin embargo, el presente trabajo, sienta las bases para una investigación académica a largo plazo que pretendo asumir durante los próximos años donde acometo indagar en al menos las diferentes problemáticas puntuales que el presente ensayo introduce.

Finalmente, quisiera recalcar que el aparato metodológico a utilizarse en la investigación académica que el presente ensayo introduce se basará, inicialmente, en el análisis etnográfico de material documental recopilado a lo largo de mis años como docente en los cursos del nivel de bachillerato en el énfasis de Diseño Ambiental en la carrera de ACV, y en tres seminarios de graduación para la opción del grado de licenciatura de dicha carrera que lideré junto con la académica Máster Aniela Ramirez Maglione durante los años 2011 y 2014.

Se espera que esta aproximación metodológica crecerá en términos de complejidad empírica, donde eventualmente incluirá, entre otras herramientas, la observación etnográfica, el uso de entrevistas, y el análisis semiótico del material bidimensional y tridimensional co-emergente en el proceso de diseño.

Habiendo dicho esto, el trabajo iniciará describiendo el panorama general en el que esta indagación se inserta, no tanto en términos teórico-conceptuales, sino más bien en términos contextuales aterrizados. Es decir, no pretendo aquí tanto esbozar un estado de la cuestión (cuya finalidad sería indagar acerca de que se ha investigado en torno al problema, y como se ha hecho), sino una descripción integral de una serie de variables que definen el problema de estudio (es decir, como se ha construido

el problema). Más puntualmente, este ensayo elaborará una caracterización general de la forma en que el proceso creativo es generalmente entendido y aceptado como uno lineal, limpio, ordenado y controlable.

Luego de introducir este panorama general, el texto abordará una discusión acerca de los diferentes aspectos descritos en el punto anterior. En este segmento, argumentaré que el afán de construir una descripción lineal, limpia y exacta del proceso (y por ende de la metodología) del diseño corresponde a una obsesión generalizada por legitimar al diseño como una disciplina ‘seria’, ‘robusta’ y ‘racional’ a través de la imitación del ‘método científico’ como el ideal moderno de aproximación objetiva a un mundo positivamente dado.

A raíz de esta discusión teórico-conceptual anterior, me abocaré a elaborar una reflexión acerca de algunos aspectos pertinentes seleccionados a lo largo de mi propia experiencia como docente universitario en la formación de profesionales en el arte y comunicación visual en general, y en el campo de Diseño Ambiental en particular. Para eso, recurriré al uso de materiales documentales que registran los procesos creativos seguidos por algunos de mis estudiantes en años anteriores. Esta reflexión empírica me permitirá establecer tres hipótesis conceptuales generales: Primero, que en vez de lineal, limpio, ordenado y controlable; el proceso creativo del diseño es, en la práctica, más bien uno característicamente *desordenado*, *mutable*, *local* y *fluidido* (Law y Singleton, 2005). Y con ello además, que el quehacer del di-

señador es uno regido por altos niveles de contingencia y subjetividad.

Segundo, en lugar de entenderse el diseño como un proceso lineal que parte del planteamiento de un problema determinado, arribando eventualmente a una solución material articulada como el objeto, producto o espacio diseñado; el diseño debería de entenderse en vez como un proceso fluido y precario que necesariamente depende del balance entre la *presencia* de ciertas entidades materiales y la *ausencia* de otras. En otras palabras, el diseño es un proceso contingente caracterizado por la estabilización de ciertas promulgaciones de realidad, y a su vez por la desaparición de otras realidades alternativas. Todo con lo cual, nuevamente se refuerza la visión positivista del diseño que continúa imperando en la enseñanza de dicha disciplina.

La tercera y última hipótesis, es que gran parte de ese *desorden* (Law y Singleton, 2005) que caracteriza el proceso creativo del diseño se debe a las dificultades que constantemente surgen en el incesante proceso de negociación abordado entre el diseñador y un mar de entidades materiales quienes conjuntamente co-construyen al objeto, producto o espacio entendido como diseño. Por tanto, esta tercera hipótesis explora la forma en que las *entidades materiales* ‘no-humanas’ (Whatmore, 2006) que participan del proceso de diseño (comúnmente organizadas en *actores-red* conocidas como maquetas, bocetos, planimetría, etc.) lo hacen de manera *activa* y parcialmente independiente al diseñador; y lo que es más, frecuentemente de forma sea ‘obscurada’ o ‘inesperada’.

LINEALIDAD EN EL PROCESO DE DISEÑO

Desde los años de mi propia formación universitaria como diseñador y hasta la fecha, la Escuela ACV donde funjo como académico ha diseñado sus diversos cursos y talleres alrededor de una marcada visión lineal del diseño. Esta visión es claramente evidenciada en la selección de los diversos textos básicos utilizados en la gran mayoría de programas de cursos donde, entre otros, destaca el uso del trabajo de Bruno Munari *¿Cómo nacen los objetos?* Originalmente publicado en 1983.

Antes de iniciar el análisis crítico del trabajo mencionado, quisiera aclarar que el propósito de este trabajo no debe de verse siquiera por un instante como el de menospreciar el trabajo de Munari, ni siquiera de sugerir que este trabajo está de alguna u otra manera ‘superado’ o ‘desfazado’. Todo lo contrario, en mi propia experiencia en docencia universitaria, la propuesta metodológica de Munari construye una robusta y muy valiosa herramienta didáctica para introducir a los estudiantes de diseño (principalmente en los primeros años de la carrera) en la solución de problemas puntuales de diseño. En mi experiencia, el planteamiento del diseñador Italiano es particularmente útil cuando los estudiantes aún no han logrado acumular una experiencia básica en el campo del diseño que les permita diferenciar entre la implementación de ideas preconcebidas *a priori*, y la implementación de conceptos de diseño emergentes *a posteriori* el trabajo analítico de las múltiples variables que entran en juego en el proceso de diseño. Varia-

bles que Munari ordena en las etapas de ‘definición del problema’, la de conocimiento de ‘los elementos del problema’, y la ‘recopilación’ y ‘análisis de datos’. Sin embargo, en este texto planteo confrontar al trabajo de Munari desde una crítica epistemológica distinta a la seguida por el autor, y desde la cual es comúnmente apreciada.

Primeramente, y comenzando por lo global hacia lo particular, la finalidad última del planteamiento de Munari pretende garantizar un método proyectual en el que “[si] se aprende a afrontar pequeños problemas más tarde será posible resolver problemas mayores” (Munari, 2004, p. 10). De manera que el método supone la resolución de problemas complejos desde una óptica filosófica eminentemente reduccionista. Ahora bien, las sensibilidades analíticas enraizadas en la *semiótica material* no pueden sino reafirmar el punto de partida epistemológico que establece el autor ya que ambos coinciden en que toda red, ensamblaje o problema es el resultado de la interacción constante y activa de elementos o *actores* más y más pequeños, y que todos éstos a su vez no son más que el resultado del complejo ensamblaje de otros actores o elementos más y más pequeños.

Sin embargo, el planteamiento de Munari, presupone la premisa fundamental de que todo problema, desde lo más complejo, y hasta lo más sencillo, tiene una ‘solución’ a la que puede llegarse de seguirse un método proyectual basado en el método cartesiano. Es decir,

de un método que hasta la fecha se asume como uno capaz de ‘descomponer’ un problema en sus elementos constituyentes para poder analizar cada uno de éstos por separado (Munari, 2004, p. 46). Más puntualmente, el autor plantea que la posibilidad de descomponer un problema en sus elementos facilita la proyección porque “[u]na vez resueltos los pequeños problemas de uno en uno [éstos] se recomponen de forma coherente a partir de todas las características funcionales de cada una de las partes y funcionales entre sí, a partir de las características matéricas, psicológicas, ergonómicas, estructurales, económicas y, por ultimo, formales” (Munari, 2004, p. 44).

Con ello, Munari rotundamente alinea su modelo metodológico dentro de un planteamiento paradigmático eminentemente positivista que asume que los problemas ‘objetivamente dados’ del mundo pueden ser aproximados, ordenados y solucionados desde el método científico, y por ende, desde una postura ‘indiferente’ u ‘objetiva’ del ‘sujeto’ hacia el ‘objeto’ de estudio. Este punto de partida, aparte de presuponer la existencia de un orden estructural de la realidad, busca ‘legitimar’ al diseño como una actividad *cuasi-científica*. Dicho de otra manera, el planteamiento de Munari busca transferir al diseño (entendido como campo y disciplina) la ‘seriedad’ que el modernismo tradicionalmente le ha atribuido al campo de las ‘ciencias naturales’¹ y de las tecnologías. Munari plantea que su metodología proyectual –que como sugiero aquí, explíci-

tamente busca imitar al método científico cartesiano– es finalmente un método cuyo conocimiento contiene un ‘valor liberatorio’ que permite al diseñador entender ‘que es lo que hay que hacer o conocer’ para solucionar un problema ‘uno mismo’ (Munari, 2004, p. 12). Ahora bien, Munari enfáticamente insiste en que “[e]l método proyectual consiste simplemente en una serie de operaciones necesarias, *dispuestas en un orden lógico* dictado por la experiencia” (Munari, 2004, p. 18. Énfasis dado por el autor). De manera que la ‘solución’ última de un problema de diseño solo puede ser posible no solo si se siguen los distintos pasos que el autor va enumerando a lo largo de su propuesta metodológica; sino, que además, solo cuando estos pasos se sigan en el orden secuencial lineal que esta metodología a su vez establece.

Sin embargo, pregunto: ¿Qué tan lineal es realmente el proceso de diseño en la práctica? Basta con observar con cierto detenimiento la dinámica seguida por los estudiantes de Arte y Comunicación Visual en cualquiera de los cursos en donde se utilicen metodologías de diseño supuestamente lineales (incluyendo la de Munari), para observar cómo los diseñadores muy comúnmente comienzan a construir una idea conceptual para la solución de una serie de problemas de diseño determinados, solo para darse cuenta de que algo que habían propuesto en una etapa temprana del proyecto no funciona como se imaginaban al principio. Comúnmente esto se debe ya sea a la aparición de un reto técnico, material o expresivo inesperado; a la pre-

1 No así de las ‘ciencias sociales’.

mura por obtener un ‘resultado’ dentro de un tiempo, y bajo unos recursos económicos determinados; o simplemente a un cambio de interés o de expectativa del diseñador. En todos estos casos, y en muchos otros, los estudiantes no sólo no temen ‘devolverse’ a replantear aquellas ideas que amenazan sus posibilidades de ‘terminar’ los cursos con un diseño ‘presentable’; sino, que además, nosotros mismos, dentro de nuestra función de docentes, estimulamos al estudiante a ‘devolverse’ cuantas veces necesiten para ‘repensar’, ‘replantear’ y ‘refinar’ sus propios diseños y con ello construir una carpeta llena de diagramas, bocetos y modelos que llamamos ‘bitácora de proyecto’ que finalmente goza de un rubro evaluativo cuantitativo y cualitativo que llamamos ‘proceso’.

En definitiva, esta última descripción de la no-linealidad del proceso práctico del diseño no sienta bien con la propuesta de Munari quien con su famoso ejemplo analógico que compara el proceso del diseño con la elaboración de ‘arroz verde’ comenta que “[n]o se puede echar el arroz a la cazuela sin haber echado antes el agua; o bien sofreír el jamón y la cebolla después de haber cocido el arroz [...]. El proyecto de arroz verde en este caso será un fracaso y habrá que tirarlo a la basura” (Munari, 2004, p. 18).

Más allá de limitarme a argumentar que el divorcio entre ambos postulados responde simplemente a la disyuntiva que de alguna manera hemos aprendido a esperar entre la práctica y la teoría; o

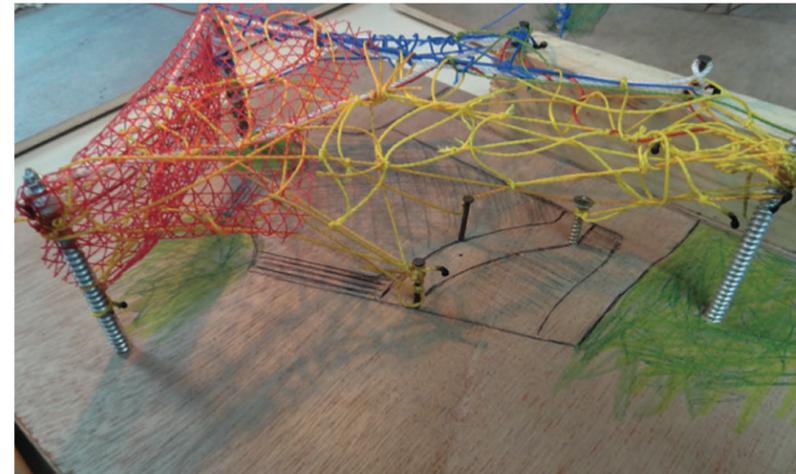
bien, a elaborar la noción de que, como plantea Munari, la falta de ‘orden’ lleva al ‘caos’; me interesa cuestionar la misma idea de que el diseño es siquiera algo *ordenable* del todo. Para ello, nuevamente hago alusión a las ‘bitacora de proyecto’ elaborada por los estudiantes de diseño que de alguna manera equivale al basurero metafórico de Munari, adonde va a terminar su arroz quemado.

Las imágenes muestran una serie de exploraciones donde los diseñadores combinaron el uso del textil como medio expresivo efímero, con soluciones de techados livianos. Eventualmente el equipo diseñador descartó la idea para dar lugar al uso de tenso estructuras industriales y otros sistemas más convencionales.

Típicamente, un proyecto de diseño dentro del marco de docencia y aprendizaje universitario se construye a raíz de una ‘hoja de ruta’ que el profesorado elabora para describir ‘las reglas de juego’ dentro de las cuales el estudiante propondrá la ‘solución’ de un problema particular, con el diseño de un producto o de un espacio determinado. Por lo general, los profesores enlistan una serie de variables hipotéticas dentro de las cuales los estudiantes deben de navegar. Estas típicamente incluyen un perfil de cliente y de usuario o público meta particular; una serie de objetivos que deben lograrse con el diseño; y usualmente algún elemento de especificidad que restrinja el marco temporal, espacial o material del diseño (por ejemplo,

el contexto geográfico, el formato final del trabajo, el tipo de material o técnica a utilizar, etc.). Partiendo de ahí, los estudiantes generalmente elaboran una serie de bocetos, modelos, diagramas, esquemas y apuntes donde sus ideas son ‘gradualmente’ *traducidas* (Callon, 1986) desde un plano ‘abstracto’ y *no-material* de ideas hacia uno ‘concreto’ y *material* de objetos, o más precisamente, de *cosas* (Latour, 2008).

Ahora bien, el decir que un ‘diseño final’ es el resultado de un encadenamiento gradual o de una especie de ‘evolución’² creativa de ideas materializadas en maquetas es una realidad a medias. Si bien es cierto que ciertas ideas generadas en un boceto, de alguna u otra manera trascienden al boceto que sigue y así sucesivamente hasta llegar a un ‘diseño final’ que finalmente los estudiantes cuidadosa y nítidamente exhiben en las paredes y mesas del taller de diseño al final de cada semestre (una vez que, por supuesto, se hayan ‘pasado en limpio’) ¿Adónde quedan todos esos bocetos que hicieron posible la emergencia de nuevas realidades aparentemente estáticas entendidas como ‘el diseño final’ (así en singular)? Es decir, los estudiantes no producen maquetas y bocetos morfológicamente *fluidos y mutables* (Law, 2007) capaces de transformarse continuamente cuantas veces se requiera hasta que éstos ‘terminen’ en los diseños imaginados por los estudiantes, sino que lo que producen son un número de ‘representaciones’ bidimensionales y tridimensionales únicas y estáticas



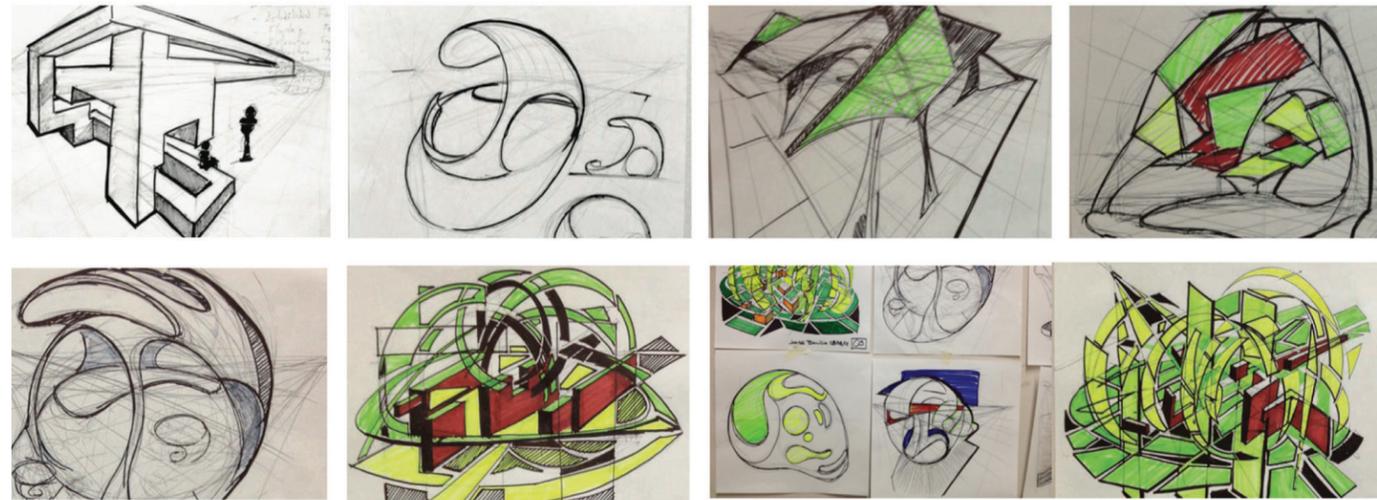
Maquetas explorativas del ‘Proyecto IP’ para el Seminario de graduación de la Escuela ACV del 2012. Las imágenes muestran una propuesta donde los diseñadores combinaron el uso del textil como medio expresivo efímero, con soluciones de techados livianos. Eventualmente el equipo diseñador descartó la idea para dar lugar al uso de tenso-estructuras industriales y otros sistemas más convencionales.

que finalmente terminan en los basureros del taller de diseño una vez que los diseños ‘se pasan en limpio’. Y más aún, ¿Qué es el diseño sino una actividad epistemológica *contingente y desordenada*? Y consecuentemente, ¿Qué son los objetos de diseño sino entidades ontológicamente *fluidas, múltiples, mutables y precarias*?

Sin embargo, Munari (2004), quien sin el menor titubeo sostiene que “[t]odo resulta fácil cuando se sabe lo que hay que hacer para llegar a la solución de un problema” (p. 10) atribuye el problema latente de lidiar con el diseño estratégico ya sea a un fallo *técnico* –cuya raíz es estrictamente metodológica–, o a un fallo *gerencial* –entendido como un problema derivado de la incapacidad de manipular o administrar el objeto de diseño ‘ordenadamente’– (Law y Singleton, 2005). En este ensayo, y siguiendo el trabajo de Law y Singleton (2005) propongo entender el diseño como un *objeto desordenado* que por su propia condición ontológica, resiste ser ordenado *técnica y gerencialmente*. Más puntualmente, coincido con el llamado de Latour (2008) y Yaneva (2009) entre otros autores de la TAR y las CTS en entender el diseño (como objeto de estudio) como uno ontológicamente *múltiple* en la medida en que éste característicamente emerge no solo de múltiples interpretaciones (es decir, desde una diversidad de perspectivas epistemológicas simultáneas), sino de múltiples *representaciones performativas*³. Para reforzar este último argumento, nuevamente hago

2 ‘Evolución’ entendida aquí en su definición Darwinista prestada de la biología.

3 Representaciones debe de entenderse aquí no como la sustitución Pierciana de un objeto por un signo semiótico; sino más bien desde su definición derivada de la TAR que se asemeja mucho mejor al proceso por el cual un actor o actriz representa un personaje o una situación particular en las artes escénicas.



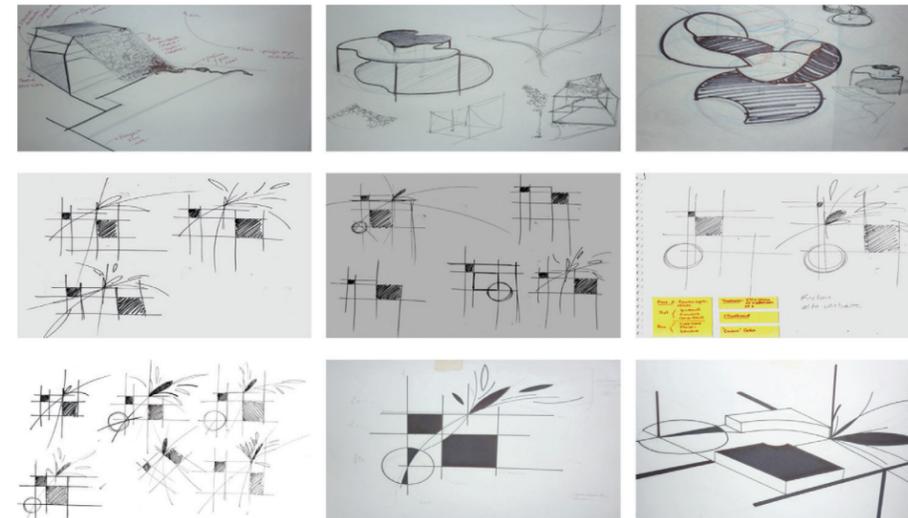
Bocetos conceptuales del Proyecto 'Anforas' para el Seminario de Graduación de la Escuela ACV del 2012. Cada una de las propuestas abre un universo formal, discursivo y pragmático único e irreplicable incluso para el mismo diseñador. La selección de cualquiera de estos universos expresivo-conceptuales necesariamente implica la desaparición de todas las realidades presentes en las demás propuestas.

alusión al rol que juegan los materiales de representación 'bi' y 'tridimensional' en el proceso de diseño.

Tal y como sugerí anteriormente, cada una de esas maquetas, bocetos y apuntes que los estudiantes de diseño producen con la intención de 'llegar' al diseño final de un problema particular, representan una construcción de una realidad particular en sí misma. Al desechar literal y figurativamente cada uno de esos objetos materiales en los basureros del taller de diseño, o al 'archivarlos' unos con otros dentro de las bitácoras de proyecto que se presentan y parcialmente se evalúan al cierre de cada semestre, se está desechando también la posibilidad de que emerjan realidades alternativas a esas que 'llegan' al 'diseño final'. Esta afirmación hace eco en lo propuesto por Timmermans y Epstein (2010) con respecto a

los procesos de estandarización⁴ propios de la economía industrial y post-industrial donde los autores afirman que "así como la escogencia de un estándar [o en nuestro caso, de un diseño] sobre otro evidencia la preferencia por una lógica específica y una serie de prioridades particulares. De manera que la escogencia de un estándar del tipo que sea implica una forma de regular y coordinar la vida social a expensas de otros modos alternativos" (Timmermans y Epstein, 2010, p. 85. Mi traducción). Dicho de otra forma, detrás de cada 'diseño final' inevitablemente existe un proceso de síntesis, evaluación y discriminación que permite que ciertas realidades (materiales, sociales, estéticas, etc.) emerjan a expensas de otras. Por lo tanto, cuando nos enfrentamos a un 'diseño final' debemos de tener en mente que estas construcciones particulares son nada menos que el resultado

⁴ Evidentes por ejemplo en la proliferación de 'códigos' y 'estándares' cuyo fin es normalizar la producción de objetos y de diseños en campos tan variados como la ergonomía, la biogenética y hasta la industria de instrumentos musicales).



Bocetos conceptuales del Proyecto 'Anforas' para el Seminario de Graduación de la Escuela ACV del 2012. Nótese aquí como los primeros diez bocetos a mano y lápiz difieren en términos de gestualidad y expresión con los dos bocetos digitales de la esquina inferior derecha.

parcial y materializado de ciertas versiones de una realidad que depende del balance y de la interacción entre entidades hechas *presentes* y *ausentes*. Es decir, cada 'diseño final' implica la pérdida de ciertas versiones de la realidad y por lo tanto, también de otras oportunidades de entender y de tomar decisiones en el mundo.

Law y Singleton (2005) afirman que "no podemos entender a los objetos al menos que también pensemos en ellos como una serie de dinámicas *presentes* generadas dentro de, y generadoras de, realidades que están necesariamente *ausentes*". (p. 343. Énfasis agregado. Mi traducción). Es decir, que por un lado el hacer que ciertos diseños emerjan al *presente* a su vez hace necesario hacer que otros estén simultáneamente *ausentes*; y por el otro lado, que aquello que emerge como 'realidad' irrumpe en el presente a través de su misma *ausencia*. De ahí que los bocetos y maquetas que terminan en las bitácoras de los estudiantes de diseño

son evaluados al final de cada semestre en su calidad de (evidencia del) 'proceso' cuyo fin último es justificar el desarrollo integral del 'diseño final'.

AGENCIA NO-HUMANA EN EL PROCESO DE DISEÑO

En las páginas anteriores del presente ensayo he introducido ya tres situaciones en las cuales las entidades 'no-humanas' (como maquetas y los bocetos) juegan un rol protagónico en el ensamblaje de tres *actores-red* específicos, estos son:

- En el proceso creativo por el cual los diseñadores a través de la prueba y error buscan 'solucionar' un problema de diseño
- En la emergencia de la realidad misma a través de aquello que finalmente entendemos como 'diseño final', y aquello que queda relegado a meras exploraciones hipotéticas alternativas
- Y finalmente en la determinación de 'la nota' a obtener al final de cada taller de diseño en la formación universitaria de los estudiantes de diseño.

En adelante, quiero concentrar la discusión alrededor de la capacidad misma de esas entidades 'no-humanas' en la determinación de la dinámica y del resultado 'final' de un proceso de diseño determinado. Para ello considero necesario introducir el concepto de *agencia* originalmente acuñado en la tradición neo materialista del feminismo posthumana y ampliamente desarrollada por la TAR y la CTS.

A pesar de que el concepto tradicional de *agencia* esencialmente se refiere a la capacidad de cualquier entidad de ac-

tuar, pensar y experimentar emociones (Callon, 2004); Callon y Muniesa (2005), siguiendo las tradiciones analíticas descritas arriba, proponen el concepto de *agencia distributiva* para referirse a la capacidad de entidades ‘humanas’ y ‘no-humanas’ de actuar en igualdad de términos. Aún más, los autores proponen que toda acción es únicamente posible a través del trabajo de colectivos híbridos, y no de entidades ‘humanas’ solas (p. 1236). Yo creo –y aquí intentaré demostrar– que el campo del diseño ofrece uno de los espacios en donde esta noción puede ser evidenciada más claramente.

Tomemos aquí por ejemplo el caso menos espectacular y más cotidiano que nos venga primero a la mente: Un diseñador sentado en la cómoda silla de oficina esbozando (con un lápiz de minas y sobre un papel pergamino) ideas para un diseño determinado. Preguntémosnos aquí quién actúa en esta situación. Quizá la respuesta más obvia sería, pues, el diseñador. ¿Pero, actúa solo?

Si fuera este el caso, entonces el diseño resultante de los esbozos del diseñador sería nada menos que exactamente aquello que el diseñador visualizó en su mente, y que finalmente materializó tal cual en el papel. ¿Pero, si es así, entonces, para qué produjo 3 o 60 esbozos de proceso? Más aún, si lo anterior fuera el caso, entonces ¿Cómo se explica que un diseñador típicamente ‘no llega’ al diseño en el primer intento?, ¿Es acaso que el diseñador por lo general topa con la dificultad de traducir sus ideas e imágenes mentales al papel, o más bien que es en el rayar el papel que *surgen* las ideas del diseñador?

De ser este último el caso, entonces la capacidad del diseñador de materializar sus ideas abstractas en papel y grafito está *mediada* no sólo, por su destreza de proyección gráfica (y de proyección tridimensional en formatos bidimensionales cuando se trata de diseño de volúmenes o espacios), sino por las posibilidades, calidades y acabados que el papel, el lápiz y la misma superficie de la mesa donde se dibuja (entre muchas otras cosas) en conjunto permiten. Haciendo nuevamente alusión al ejemplo más cotidiano posible, un lápiz de minas y un papel mantequilla nunca van a *permitir* que surja exactamente el mismo diseño que podría surgir de la interacción entre marcadores de punta cuadrada, plumillas y papel pergamino, así sea el mismo diseñador, el mismo día y sobre la misma mesa de dibujo. Tal y como lo plantea Callon (2004), las entidades ‘no-humanas’ (como las plumillas y el papel mantequilla) “[...]toman parte en el proceso de producción del conocimiento y de los *Know-how*. Los logros intelectuales, las ideas, los proyectos, los planes y la producción de información son de principio a fin procesos materiales” (p. 7. Mi traducción).

A esta última afirmación podemos agregarle la siguiente tesis de Latour y Yaneva (2008):

Dibujar y modelar no constituyen un medio inmediato para la traducción de las energías internas y las fantasías del ojo mental del [diseñador], tampoco un proceso de transferir las ideas de la mente del diseñador a una forma física [...] Por lo contrario, los cientos de mode los y dibujos producidos en

el diseño forman una materia primaria artísticamente creada capaz de estimular la imaginación háptica [y de] asombrar a sus creadores en lugar de obedecerlos servilmente (p. 84. Mi traducción).

La investigación que pretendo generar a partir de los planteamientos conceptuales, críticos y paradigmáticos expuestos en este ensayo, por lo tanto, se abocará a indagar y reflexionar acerca de la forma en que nosotros los diseñadores estamos activa e inseparablemente ligados a todas estas entidades ‘no-humanas’ en nuestros quehaceres profesionales. Condición que característicamente nos define como una disciplina particularmente sensible a la negociación constante e íntima con materiales y tecnologías con una marcada capacidad de acción sin las cuales la emergencia de objetos, productos o espacios de diseño sería inconcebible. O como lo plantea Yaneva (2009), “este tipo de análisis del diseño revelaría hasta qué punto los diseñadores están apegados a los no humanos; y como [los diseñadores] son prácticamente incapaces de concebir nuevos entornos u objetos sin ser asistidos y amplificados por una cantidad de dibujos, herramientas, modelos y otros dispositivos” (p. 283. Mi traducción). El mayor reto que implica afiliarse en el cambio de planteamiento paradigmático que presupone una *simetría generalizada* (Callon, 1986) de agencias entre entidades ‘humanas’ y ‘no humanas’ es, según Sarah Whatmore (2006)(,) “la responsabilidad que esto implica en términos de experimentación, y por consecuencia, en el tomar (y permitirse tomar) riesgos” (p.606. Mi traducción).

CONCLUSIONES

El presente ensayo ha buscado establecer algunas de las bases críticas y conceptuales que sustentarán el trabajo de investigación que pretendo iniciar durante los próximos años, cuyas raíces remontan a mi experiencia acumulada en la docencia universitaria en el área del diseño, y a mi propio interés por una indagación crítica acerca de las *cajas negras* (Callon y Latour, 1981) que como docentes producimos y reproducimos muchas veces sin cuestionar sus raíces paradigmáticas, ideológicas o contextuales. Considero además que éste estudio particular presenta una oportunidad que tenemos en el campo del diseño por construir una nueva teoría del diseño distanciada de la concepción antropocéntrica generalizada que aún impera no solo en la forma en que producimos conocimiento académico, sino también en la forma en que percibimos y actuamos en el mundo.

El planteamiento del estudio que se pretende desarrollar a raíz de este primer texto además, se enrumbará a confrontar la visión eminentemente positivista que continúa imperando en la formación actual de futuros diseñadores. Lo que es más, considero que generar este tipo de reflexiones críticas desde nuestro ámbito podría eventualmente significar una fuerza emancipadora intelectual que nos permitiría construir conocimiento ya no desde ciertas posturas abstractas tomadas de otras disciplinas (como la semiótica, la historia, las ciencias sociales, o tal como lo plantea Munari, de las ciencias exactas), sino desde las prácticas más cotidianas, más aterrizadas y menos espectaculares de nuestro quehacer diario. Exploraciones que no solo hemos tendido a menospreciar en nuestra investigación académica, sino que es lo que precisamente hace que nuestro campo del diseño finalmente tenga impactos sociales, económicos y medio ambientales en un mundo muy real.

REFERENCIAS

- Callon, M. (1986). Some elements of a sociology of translation: domestication of the scallops and the fishermen of St Brieuc Bay. En: J. Law (Ed.), *Power, action and belief: a new sociology of knowledge?* (pp. 196-223) London: Routledge.
- Callon, M. (2004) The role of hybrid communities and socio-technical arrangements in the participatory design. *Journal of the Center for Information Studies*, 5(3), 3-10.
- Callon, M. & Muniesa, F. (2005) Economic Markets as Calculative Collective Devices. *Organization Studies* 26 (8): 1229-1250.
- Latour, B. (2008). A Cautious Prometheus? A Few Steps Toward a Philosophy of Design (with Special Attention to Peter Sloterdijk). Discurso de apertura para la reunion de la Sociedad de Historia del Diseño en Falmouth, Cornwall, el 3 de September del 2008.
- Latour, B. y Yaneva, A. (2008) “Give me a gun and I will make all buildings move”: An ANT’s view of architecture. En R. Geiser (ed), *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research* (pp. 80-89) Basel: Birkhäuser.
- Law, J. (2007). Actor Network Theory and Material Semiotics. Version of 25th April 2007. Disponible en: <http://www.heterogeneities.net/publications/Law2007ANTandMaterialSemiotics.pdf>
- Law, J. y Singleton, V. (2005). Object Lessons. *Organization*, 12 (3), 331-355.
- Munari, B. (2004). *¿Como nacen los objetos?* Barcelona: Gustavo Gilí, SA.
- Timmermans, S. & Epstein, S. (2010) *A World of Standards but not a Standard World: Toward a Sociology of Standards and Standardization*. *Annual Review of Sociology* 36: 69–89
- Whatmore, S. (2006) Materialist returns: practicing cultural geography in and for a more-than-human world. *Cultural geographies*, 13, 600-609.
- Yaneva, A. (2009) Border Crossing. Making the Social Hold: Towards an Actor-Network Theory of Design. *Design and Culture*, 1 (3), 273-288.

PROYECTOS ESTUDIANTILES:

- Alfaro, M., Amador, G., Bonilla, J.L., Rodríguez, J.C., Tenorio, C. (2012) ‘Anforas’: Enclave de *Proyección y Encuentro Interdisciplinario*. Arrollo, G.M., Garrigues, D.R., Ramírez, A., Herrera, B. (2012) ‘*Proyecto Intervención de Plazoleta IP*’.

6.1 REFLEXIONES SOBRE ARTE Y SALUD

Reseña: Rodrigo David Gutiérrez

PAMELA JIMENEZ



6.

SEGUNDA MESA
DE PONENCIAS

La ponente invita a los asistentes a ponerse de pie para hacer un ejercicio de la mañana, llamado el mensaje activador, el cual suele hacer en lugares donde visita. Comenta que el propósito es darle la bienvenida al cuerpo, al ser en el espacio, consiste en frotar las manos y luego un masaje por todo el cuerpo conectados con la respiración, luego palmadas con vocal a, posteriormente realiza un masaje “cepillado”, para finalizar la mano en el pecho y en el vientre, sintiendo la respiración y los latidos del corazón.

La investigadora comenta que su ponencia parte desde su experiencia, las raíces de su trabajo se encuentran en el hecho de las artes como experiencia cotidiana de las personas. Para contextualizar ha-

bla del proyecto de Conexiones del CIDEA y ahora perteneciente a la EAE, que en su primer momento nace como un puente interdisciplinar en las distintas escuelas del CIDEA. Posteriormente, el proyecto se enfocó más al área de salud con un enlace directo en la CCSS con un acompañamiento desde las artes; ha estado en diferentes hospitales e instituciones de la CCSS y en los últimos tres años específicamente en el Hospital de Heredia y en el área de Salud de Santo Domingo y Hospital México.

El objetivo general del proyecto es generar un protocolo de acompañamiento desde las artes en los servicios médicos en salud. En cada centro se definen las diferentes modalidades de acompañamiento. Otro propósito, es generar procesos interdisciplinarios y una sistema-

tización entre estudiantes y profesores del CIDEA con funcionarios del centro de salud. Dos formas de acompañamientos han sido talleres y presentaciones artísticas en los espacios.

Dentro de la ponencia, Jiménez menciona los porcentajes de participación de los proyectos en los centros de salud, estos varían de acuerdo con la participación y enlaces con los estudiantes. Además, un punto importante fue capacitar y trabajar con funcionarios haciendo un diálogo interdisciplinario. La investigadora apunta que las personas inicialmente no se imaginan el impacto positivo que puede tener un taller o una intervención de arte en estos espacios, los cuales no tienen ninguna cercanía con el área.

...la extensión y la investigación van de la mano, para aportar a la docencia un sentido práctico o de vinculación con la comunidad.

La participación estudiantil es un pilar, ya que solo las docentes no dan abasto, hay muchos estudiantes que desean integrarse al proyecto desde sus Práctica Profesional Supervisada (PPS) y Trabajo Final de Graduación (TFG), o bien, desde un enlace con algún curso. Desde la extensión e investigación se encuentran en miras de proponer un curso sobre estas experiencias. La investigadora considera que la extensión y la investigación van de la mano, para aportar a la docencia un sentido práctico o de vinculación con la comunidad.

Dentro de las reflexiones finales del proceso de investigación del proyecto Conexiones fue el enfoque de atención centrado en la persona, desde sus propias vivencias y sabiduría que generan una alternativa a su situación. Esto va de la mano a un proceso integral de mente, cuerpo y espíritu, situado en el contexto y estilo de vida de los participantes, donde se generan aprendizajes basados en la experiencia y se teoriza o reflexiona al respecto para nombrar la experiencia.

Implementación de las artes, como un articulador de programas de salud o de educación, artistas en residencia, presentaciones y galerías artísticas, talleres artísticos, terapias artístico expresivas y proyectos interdisciplinarios.

Jiménez ve el poder de las artes en estos espacios de la CCSS, espacios que para estas personas son extraños; como una herramienta de sanación y potenciador de la visión del ser humano integral. ¿Cómo se visualiza el profesional de artes en el sistema de salud? Mejorando la calidad de vida haciéndola más humanística. Concluye, que aún hay mucho material para sistematizar y reflexionar.

El académico Reinaldo Amién pregunta: ¿Cómo hacer para trabajar con públicos muy específicos? ¿Cuáles son las estrategias metodológicas para trabajar con esas poblaciones? Una de las estra-

tegias consiste justamente en trabajar con una persona que esté en esos grupos, hablar y generar propuesta para reflexionar con los grupos, reunirse con el equipo de salud para entender el contexto. Es necesario escuchar y conocer el contexto para trabajar las dinámicas desde las necesidades de las personas, no es el hecho de tirar dinámicas y talleres, es una dinámica de conocer a las personas usuarias y pacientes desde sus contextos para luego, por ejemplo, que conozcan sus cuerpos y establecer diálogos del porqué y los cuestionamientos que surgen dentro de esos espacios de conexiones.

Una docente comenta sobre el concepto de lo que es y lo que no es terapéutico con lo que plantea que el proyecto ve muy amplio el concepto de lo terapéutico. Desde el proyecto, la académica aclara que no es terapia, sin embargo, desde el documental proyectado la doctora entrevistada menciona que sí lo es. La docente, pone en cuestión la práctica y el concepto, ya que hay profesionales terapeutas capacitados en ese campo específico y cómo no tener discrepancias o ser consecuentes con el trabajo desde los grupos. Jiménez responde que desde un principio, las artes lo que hacen es acompañar, la parte de terapia no es parte de nosotros, lo que hacemos es acompañar desde las artes al terapeuta; no hay formación de terapeutas, somos claros y explicamos qué hacemos, sin embargo, los mismos profesionales de salud mencionan que hay un componente terapéutico y pues efectivamente hay musicoterapia, dancaterapia y arteterapia. Ellos tienen un área profesional específica donde se preparan, desde el proyecto sabemos cuáles son los límites de ésta y de la nuestra, “después del acompañamiento de artes nos retiramos y luego los profesionales en terapia intervienen”. Jiménez, reconoce ante la pregunta, que hay una línea muy delgada de confundir ambos procesos.

Artes y Salud: Reflexiones

A PARTIR DEL INFORME FINAL DEL PROYECTO CONEXIONES PARA LA CREATIVIDAD: III FASE: EXTENSIÓN Y DOCENCIA. 2016-2018

M.A. Pamela Jiménez Jiménez

RESUMEN

El presente texto nace del análisis de los 3 últimos años del proyecto Conexiones para la Creatividad. Se desea compartir con la comunidad las reflexiones del análisis realizado, específicamente el trabajo interdisciplinario desarrollado entre las artes y la salud. De esta manera se compartirán los principales hallazgos a partir de la metodología del Acompañamiento desde las Artes. Además, algunas reflexiones a partir del trabajo interdisciplinario entre artes y salud, lo cual ha sido posible gracias a la alianza interinstitucional entre la Caja Costarricense de Seguro Social (CCSS) y el proyecto, el cual pertenece al Centro de Investigación, Docencia y Extensión Artística (CIDEA) de la Universidad Nacional de Costa Rica (UNA). A raíz de este análisis el proyecto continúa desarrollándose, actualmente como Artes y Salud: diálogos interdisciplinarios.

PALABRAS CLAVES:

Artes. Salud. Artes Expresivas. Educación Somática.



INTRODUCCIÓN

El proyecto Conexiones para la Creatividad inició como UNARED y continuó hasta el año 2018 como un proyecto integrado e interdisciplinario, con vinculación con la Caja Costarricense de Seguro Social. A lo largo de estos años se ha contado con la participación de personas estudiantes y académicas de las 4 Escuelas que conforman el CIDEA: Música, Danza, Arte Escénico y Arte y Comunicación Visual. Durante el período 2016-2018 se pudo fortalecer la metodología de trabajo de acompañamiento desde las artes y además expandir el campo de extensión al Hospital México, Centro Nacional de Rehabilitación (CENARE) y Clínica de salud de Santo Domingo de Heredia. De esta manera, se desarrollaron procesos interdisciplinarios entre participantes del CIDEA y el equipo de especialistas de los diferentes centros de salud. En donde los procesos de investigación y extensión universitaria y artística tuvieron un papel importante en el desarrollo de abordajes integrales a la salud.

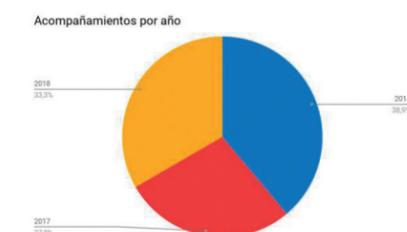
METODOLOGÍA

En el año 2016 se creó el *protocolo de acompañamiento desde las Artes*, cuyo propósito general es brindar una base metodológica para el acompañamiento desde las Artes en los servicios en salud, organizados por los centros participantes. Además, en el mismo se definen las diferentes modalidades de acompañamiento. Surge como una necesidad de generar un lenguaje en común entre profesionales de la salud y profesionales de las artes, específicamente contextualizando la implementación de las artes en: programas/proyectos de salud y educación, presentaciones y talleres artísticos en procesos interdisciplinarios. La metodología parte un enfoque de atención centrado en la persona, donde las personas, desde sus propias vivencias y sabiduría, generan de mane-

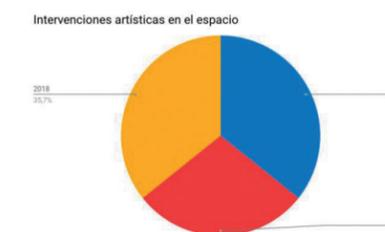
ra creativa, alternativas a su situación. Además, se presenta como un proceso de integración del comportamiento, la cognición y la conciencia (cuerpo, mente y espíritu).

De esta manera se trabajó en dos modalidades de acompañamiento: talleres artístico-creativos y presentaciones artísticas en el espacio. Es importante recordar que cada uno de estos procesos se desarrollaron en Hospitales o Clínicas de Salud, por lo que se presentaron algunos retos a la hora de las investigaciones artísticas de ambas modalidades. En el siguiente gráfico se puede observar los acompañamientos que se desarrollaron según al año, seguidos por las intervenciones artísticas en el espacio:

Acompañamiento desde las Artes



Intervenciones artísticas en el espacio



Fuente: elaboración propia (2019)

Para ambas modalidades se pudo analizar que en general, se buscaba la expresión, la conexión humana y el fomento de la creación de alternativas para la vida cotidiana. Además, representaron espacios para conectarnos con el aquí y el ahora, con nosotras mismas y con otras personas, desde un lenguaje creativo, lúdico, simbólico. De esta manera estos espacios se volvieron oportunidades para la conexión, expresión y creación. Las actividades creativas desde las artes fortalecen la integración entre la persona y el mundo, entre la mente y el cuerpo; y parten de un concepto inclusivo, en el cual establece que todas las personas tenemos el potencial creativo, pues la creatividad es un proceso que se va desarrollando. Con respecto a estos procesos de acompañamiento algunas personas participantes nos expresan:

Me parece que es un proyecto que reivindica el arte desde su visión ancestral como herramienta para la sanación y potencia la integridad del ser dentro del marco social. Admiro mucho el valor social, humano, y artístico del proyecto”.

Participante UNA.



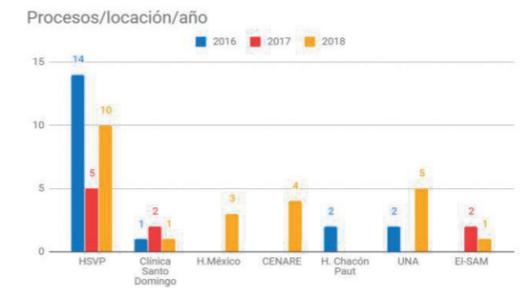
Permite integrar las organizaciones para el desarrollo de proyectos en pro de la población Herediana atendida en nuestro servicio y mejorar la calidad de atención, haciéndola más humanística. también se logra entonces integrar la comunidad y conocer la realidad de nuestros usuarios, lo cual sensibiliza sobre sus necesidades”.

Participante CCSS.

RESULTADOS

Para el año 2018 se concluyeron satisfactoriamente los objetivos propuestos en el proyecto. En un principio se había generado el proyecto para su participación únicamente en el Hospital San Vicente de Paúl. Sin embargo, por solicitud de personas funcionarias de la CCSS se desarrollaron otros procesos, como se visualiza a continuación:

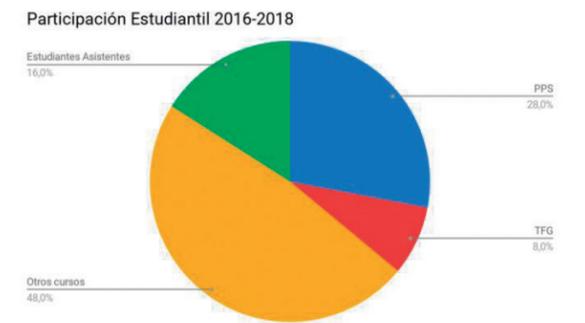
Procesos/locación/año



Fuente: elaboración propia (2019).

Un aspecto esencial del proyecto es la participación estudiantil. A lo largo del periodo comprendido entre 2016-2018 se contó con la participación activa de estudiantes del CIDEA, por medio del desarrollo de sus PPS, TFG o mediante horas asistente. Los procesos desarrollados por las personas estudiantes fueron de alta calidad artística y académica. Y actualmente son antecedentes en el tema de Artes y Salud.

Participación Estudiantil



Fuente: elaboración propia (2019).

Para este periodo en particular fue importante el contar con instalaciones artísticas, las cuales se pudieron trasladar a diferentes actividades desarrolladas en la CCSS, la UNA y las comunidades, y las mismas generaban diálogos sensoriales con las personas presentes.

Es importante aclarar que muchos de los procesos desarrollados han sido sistematizados por parte de las personas participantes, en su mayoría estudiantes, en el marco de su PPS, o TFG. Entre algunos de los logros puntuales y generales del proyecto se pueden citar:

protocolo de acompañamiento desde las artes, encuentros de reflexión interdisciplinar: taller Artes Expresivas, Performance-conversatorio, talleres de Educación Somática, taller/conversatorio Arteterapia, curso introductorio Danza Movimiento Terapia y el documental: Conectando Artes y Salud. Éste último representa un material muy valioso ya que se cuenta con entrevistas a profesionales de la salud, así como personas usuarias de servicios de salud y algunas personas profesionales en arte. De esta manera se generan reflexiones en torno a los procesos interdisciplinarios, así



Proyecto *Mente Activa*. Servicio de Psicología, HSVP. Wensy Fuentes, Sofía Reyes, Carolina Campos. Estudiantes de Arte y Comunicación Visual, 2017.



Encuentros: reflexión interdisciplinar



Proyecto *LUMINI*. Creación de Sofía Reyes, Soledad Morales, Carolina Campos, Esteban Irola y Glen Blear, estudiantes de Arte y Comunicación Visual UNA. 2016 Clínica de control del dolor y cuidados paliativos, HSVP.



Mi Corazón. Intérprete creadora Pamela Jiménez, Escuela de Arte Escénico, UNA. 2018. Hospital México.

como a las artes en contextos de salud. En estos últimos 3 años también se buscó la manera de generar alianzas intra-institucional, específicamente con las Vicerrectorías, para lo cual se participó en algunos eventos que las mismas organizan para así procurar construir una comunicación y alianza más sólida con las vicerrectorías de la UNA.

Por otro lado, las alianzas con otras Unidades Académicas (Psicología/CIDE) y PPAA de la misma UNA y Unidad, generan un diálogo interdisciplinar importante, así como una coordinación de recursos para desarrollar actividades en conjunto y coherentes para ambas partes.

El poder contar con especialistas nacionales e internacionales en el tema de las Artes Expresivas y la Educación Somática es esencial para la reflexión constante del quehacer del proyecto, y además para la actualización y apertura de diálogos interdisciplinarios. Ambos temas han sido cruciales en las búsquedas metodológicas de acompañamiento y actualmente son la base del proyecto de seguimiento: Artes y Salud: diálogos interdisciplinarios.

“Profesionales en arte podrían no solo atender acompañamientos, si no también poder aportar a capacitaciones en el área de salud al personal del hospital con el propósito de generar procesos integrales y de empatía con los pacientes en donde pueda sobresalir y reforzar la capacidad que tiene el paciente de progresar o estimularse por medio de prácticas artísticas. Por otro lado, se podrían empezar a integrar como parte de un proceso terapéutico la necesidad de recibir y practicar alguna disciplina artística”.

Participante CCSS.

REFERENCIAS

Jiménez, P. (2019). Informe final: Conexiones para la creatividad: procesos creativos en el ámbito hospitalario del hospital San Vicente de Paúl 2016- 2018. Sistema de Información Académica. Universidad Nacional, Costa Rica.
 Serlin, I. (2007). Whole Person Healthcare. Volume 3. The Arts and Health. Union Street Health Associates Press. San Francisco, Estados Unidos.

6.2 ¿ARTE Y DESARROLLO SOSTENIBLE? EL CIDEA FRENTE LA AGENDA 2030 PARA EL DESARROLLO SOSTENIBLE

Reseña: Rodrigo David Gutiérrez

VERA GERNER



La investigadora invita a reflexionar sobre un sistema universitario que va más allá de las aulas, una proyección de escuela, centros, universidad y país. ¿Qué es la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible y cuál es la presencia del tema cultura en esta agenda? La agenda 20-30 que se establece en la ONU, la cual Costa Rica acoge.

Gerner menciona el concepto de desarrollo sostenible que data de la década de los 80's tiene tres pilares: el desarrollo económico, ecológico y social; esta concepción la adopta la ONU, sin embargo, es carente de algo que desde los 70's se da la importancia a la cultura como

derecho humano fundamental. En este milenio se sabe que la cultura influye en el desarrollo económico y cada región debe salvaguardar diferentes conceptos sobre el desarrollo. "Por ejemplo, hay zonas indígenas que en desarrollo de calles están muy desarrollados pero a nivel de lengua originaria, se ha ido perdiendo. Tomando este ejemplo en cuenta, se ve que la cultura es el cuarto pilar del desarrollo sostenible y poco a poco la ONU ha abrazado esta concepción".

La ONU marca 17 objetivos a cumplir para el 2030 y la Universidad Nacional acoge esta agenda. Ya establecido que la cultura es muy importante y se considera

...cultura como generador económico, la cultura hace el desarrollo localmente significativo...

un derecho humano, en el caso de Costa Rica, se plasma en dos herramientas políticas que son importantes conocer: la Política Nacional de Derechos Culturales y el Plan Nacional de Desarrollo. Cabe preguntarse ¿Cuál es norte o la visión?

Gerner menciona que en tema de cultura y desarrollo sostenible se habla de tres cosas: cultura como generador económico, la cultura hace el desarrollo localmente significativo y una estrecha relación entre cultura y paz social. En Costa Rica desde el MCJ (Ministerio de Cultura y Juventud) se menciona dentro de sus políticas la necesidad del desarrollo económico que genera la cultura, la dinamización cultural, los emprendimientos y propiedad intelectual, tanto así que se creó la unidad de Cultura y Economía sobre el aporte económico de la cultura.

Por otro lado, un tema importante según la ponente, son los temas indígenas. Menciona que en la UNA cuando se estaba haciendo la negociación y préstamo con el Banco Mundial hubo una casa que se llamó Salvaguarda Indígena, ha tenido una mala traducción y algunos éxitos.

Hay un proceso que debemos estudiar y reflexionar. Los centros cívicos, según el Plan Nacional de Desarrollo, están en la lupa de la cultura, pero ¿Qué pasa con el arte dentro de la expresión cultural? ¿Dónde quedan los trabajadores del arte? En el documento del Plan Nacional de Desarrollo solo tres veces se menciona la palabra arte y hablando en términos económicos, el tema arte y desarrollo económico no se esclarece, los espacios artísticos y los derechos de los trabajadores del arte, no se están discutiendo. Gestión cultural y artística son muy distintas. En la UNA, ¿Quién se encarga del tema cultura y arte? Gerner reflexiona que el nuevo edificio y su nombre actual son ejemplo del poco manejo conceptual y sobre la verdadera

importancia de quién se encarga de las políticas culturales y artísticas dentro del Campus.

Desde los participantes se menciona si dentro de los cursos en el CIDEA, pensando en el futuro de las artes, ¿Ayudaría orientar los cursos hacia la gestión artística? Gerner menciona, todo suma, pero hay que hacer una diferencia entre la gestión cultural y artística y que el MCJ tiene todo un desarrollo desde la gestión cultural. La UNA estaba en el desarrollo de una maestría que abordara este tipo de problemática, pero el CIDEA no tiene participación y no tienen el componente del arte, como parte del Plan de Desarrollo. Desde la Escuela de Sociología donde se gestará la maestría no incluyen el componente arte ya que el CIDEA no está incorporado. Hay mucho que reflexionar, es importante la gestión artística, los y las artistas que salen como personas trabajadoras independientes entran en una dinámica económica que desconocen.

En ausencia del artículo extendido, el consejo editorial decide incluir solo el texto de la reseña de esta ponencia.

6.3 DETRÁS DE LA CORTINA: MUJER Y GUITARRA EN CENTROAMÉRICA

Reseña: Rodrigo David Gutiérrez



NURIA ZUNIGA

La ponencia consistió en un acercamiento a la posición de la mujer en el campo guitarrístico centroamericano, a la luz de la teoría feminista; la ponente cita una frase de Julia Kristeva que es la motivadora de su investigación: “aquello que no se puede representar, de lo que no se habla, que está afuera de los nombres y de las ideologías”.

Como introducción, la investigadora hace mención de los siguientes aspectos de la teoría feminista de la música. Antes del S. XIX, la historia que conocemos es contada por hombres, desde la musicología tradicional se da una lectura inmanente de la partitura sin contar con estudios sociológicos y antropológicos. Es contada desde patrones hegemónicos dentro de un orden social patriarcal occidental; la

mujer es excluida, marginada y silenciada de la vida pública y sometida a la vida doméstica del entorno privado.

Por otro lado, la teoría femenina de la música es un poco tardía y en un momento de 1980 se hace una revisión de autoras, se sientan las nuevas bases de la musicología femenina, en miras de establecer un feminismo contemporáneo. Para la investigadora, se da una deconstrucción donde hay una lectura cuidadosa, para develar la presencia de la mujer, y la teoría feminista busca transgredir para visibilizar y posicionar a la mujer actual en sus prácticas musicales.

Desde la música según el género, dentro de los estudios contemplados por Zúñiga se dice que hay instrumentos “para

hombres y otros para mujeres”, pero esos estándares han ido cambiando; los espacios donde la participación de la mujer es menor son en composición, dirección y musicología.

En el caso de un instrumento como la guitarra, la ponente menciona que hay un desequilibrio, y es visto como un instrumento ligado a lo masculino, en donde muchas mujeres tienen que verse obligadas a demostrar que saben tocar su instrumento para ganar espacios, aún siendo mejores músicos profesionales.

El por qué “detrás de la cortina”, es un anécdota sobre una mujer compositora consagrada: M.L Anido que practicaba la guitarra de niña, escondida detrás del sillón cuando se iba su padre, él al darse

...estimular o lograr que las mujeres disfruten y lleven procesos desde todos sus contextos con su guitarra, fuera de la cortina, en un proceso colectivo y de deconstrucción de todas las personas.

cuenta de “la travesura de su hija”, decide salirse de sus clases de música para pagarle a su hija el entrenamiento musical. Hay mujeres en la guitarra desde todos los tiempos, pero han sido invisibilizadas, situación que se atribuye a un olvido por ser un instrumento, cuya ejecución y composición han sido atribuidas, tradicionalmente, a los hombres. ¿Por qué sucede esto?

En un momento la guitarra se concebía desde el uso popular de las serenatas ejecutadas por hombres y un instrumento de “cantina” donde en ese espacio no era usual la estancia de mujeres. Por otro lado, la poca exposición de mujeres guitarristas en espacios públicos como teatros y conciertos; la reciente formación universitaria y escasa profesionalización, en la docencia hay más hombres que mujeres; en Centroamérica sólo hay 4 mujeres docentes de guitarra, entre ellas la ponente.

Zúñiga muestra como desde la tradición de la música occidental europea en la pintura se observa a mujeres con el instrumento del laúd, no con la guitarra y se ven como instrumentos cortesanos y no relacionada con instrumentos populares. En Costa Rica, en siglo XVI, hay registros donde habían mujeres que practicaban la guitarra, en una carta se les saluda como hechiceras y nobles artistas, sin embargo, los hombres no son llamados hechiceros. En el caso actual, por ejemplo, en Guatemala, las mujeres guitarrista se dedican a tocar su instrumento en actividades privadas, en el Salvador no existe la profesionalización en guitarra, en Costa Rica a partir de una fuente citada por la investigadora, da datos de los 34 guitarristas, donde solo 4 son mujeres. La ponente hace una revisión de las mujeres graduadas en guitarra, participación en festivales y se muestra que son muy pocas. Judith de la Asunción es una mujer que ha tenido mucha presencia en festivales.

Dentro de las conclusiones, se corrobora, que aún se concibe la guitarra como un instrumento de fuerza y las mujeres que lo practican son consideradas lesbianas, entrando en un juicio de valor sobre la sexualidad. Por otro lado, dificultad de acceso al estudio y tocar solo en espacios privados.

Una de las personas pregunta ¿Hay alguna arista o tema para seguir investigando y aportando? Zúñiga, menciona que ha encontrado escasa información y que queda abierta la búsqueda y construcción de visibilización de la mujer en la guitarra, faltan los datos actuales de estudiantes de la UCR y UNA, así como de los preuniversitarios.

En otra intervención, un estudiante de música de la UNA proveniente de zona rural comenta que le enseña guitarra a una niña y que es difícil en esas zonas, él le pone video para que la adolescente vea que sí existen mujeres guitarristas. Pregunta ¿Cómo cambiar o cuáles pistas se podrían construir para cambiar la situación? Zúñiga plantea que ella como docente se ha encontrado con este panorama y culturalmente en países orientales hay muchas niñas practicando guitarra. Es un asunto de cultural occidental, es complejo, pero es motivar a las estudiantes a seguir. En la UNA hay dos estudiantes mujeres de guitarra. La investigadora, menciona que en una segunda parte de la investigación podría hablar de pistas para estimular o lograr que las mujeres disfruten y lleven procesos desde todos sus contextos con su guitarra, fuera de la cortina, en un proceso colectivo y de deconstrucción de todas las personas.

En ausencia del artículo extendido, el consejo editorial decide incluir solo el texto de la reseña de esta ponencia.

6.4 LA MÚSICA DE LOS PUEBLOS GARÍFUNAS EN HONDURAS COMO EXPRESIÓN DE IDENTIDAD MARCADA POR LA RESISTENCIA

Reseña: Rodrigo David Gutiérrez

DANIEL SOLANO



El ponente hace la aclaración de que es una investigación compartida con Alexander Barquero, quién es su compañero de estudios de maestría de Estudios Latinoamericanos. Solano pone en contexto su ponencia, proyectando un video donde se hace visible la música y resistencia garífuna. Para hablar de este grupo social, centroamericano y que traspasa las fronteras, es preciso conocer su historia, con la leyes del imperio Español en 1542, se libera a los pueblos indígenas de la esclavitud y se les prohíbe trabajos duros como la minería, continúa la esclavitud con personas traídas de África.

La diáspora se convierte en una de las minorías en Centroamérica, motivada por el tránsito de estados y territorios, generando una noción de estado supranacional, no obstante, han sido discriminados y sectorizados, han vivido bajo la invisibilización. En el caso de Honduras, hay una fuerte agresión a estos pueblos, lo cual ha provocado una cuota de violencia muy alta proveniente de la exclusión de sus territorios y el poco reconocimiento, provocando que muchas de las personas migren hacia los Estados Unidos.

“existimos a partir de que preservamos nuestra cultura y los tambores son una expresión de ello para expresar el dolor, la resistencia y esperanza.”

Miriam Miranda, lidereza garífuna.

Por medio de la música y la danza expresan y recuerdan lo que son, su universo simbólico. El canto y la lengua tienen una relación de reciprocidad, la lengua garífuna se mantiene en relación constante entre la música y el habla es una forma de resistencia. El sentido comunitario y la comunicación se vuelve en contradicción a las sociedades capitalistas y la expresión sonora garífuna muestra el universo simbólico de la forma de vivir de estos territorios.

La música se vuelve un encuentro entre etnias diferentes de África y América. La estrategia de la conquista, de mezclar etnias africanas para evitar la revelación, permitió una diáspora de mezclas de formas de hacer comunidad y nuevas sonoridades, lo que vuelve difícil rastrear los orígenes en sí, ya que el componente afro viene de muchos lugares, lo cual se evidencia con los tipos de tambores, por ejemplo. La guitarra y la parranda tiene mucha relación con la música garífuna, la parranda o festividad, tiene que ver con la muerte y recordar el tránsito por lo vital.

En la investigación se explica el funcionamiento dialógico de la música, no desde la musicología, sino desde la expresión de vida. La música actúa por contraste a situaciones negativas y pone una situación de alegría como resistencia a partir de ella.

Se ha visto, dentro de los procesos de mezcla, el ejemplo del sincretismo en las iglesias se permitió el uso de los tambores dentro de estas. El rol de las mujeres en la música y la danza es preponderante, además, del cultivo de la tierra, su papel es preponderante en el cuidado de su lengua y los rituales, los hombres son los que más migran.

Las mujeres son transmisoras de conocimiento ancestral, desde la cocina al campo de la salud y todo se muestra en el canto. El ponente citó a Miriam Miranda, una lidereza garífuna: “existimos a partir de que preservamos nuestra cultura y los tambores son una expresión de ello para expresar el dolor, la resistencia y esperanza.”

A modo de conclusión, se visualiza la música como un elemento para conocer la historia y resistencia de estos pueblos, la música es un catalizador de los problemas sociales.

El ponente, expone que los garífunas se identifican con lo afro, pero los pueblos indígenas son también originarios. El término indígena es un concepto colonial, las ramas de estudio vienen a potenciar la forma misma como se perciben ellos mismos y a confrontar imaginarios falsos.

Otra pregunta giró alrededor de si los investigadores hicieron trabajo de campo o visitaron la comunidad. El ponente responde que más que nada es una investigación bibliográfica y audiovisual, con la deuda de no haber visitado los pueblos y evidenciar esas cosas que desaparecen. Sin embargo, dice que la música garífuna es muy popular, hay bastante acervo sonoro que permitió hacer la investigación desde Costa Rica.

En ausencia del artículo extendido, el consejo editorial decide incluir solo el texto de la reseña de esta ponencia.

7.1 LA DRAMATURGIA METAMORFOSEADA EN EL PROCESO DE DIRECCIÓN DE EFECTO SCHEHEREZADE

RODRIGO DAVID GUTIERREZ



7.

TERCERA MESA DE PONENCIAS

El ponente inició haciendo una comparación del proceso de la metamorfosis con el proceso de dirección escénica del espectáculo *Efecto Scheherezade*, dirigido por él mismo. La metáfora empleada funcionó para adentrarse dentro de la concepción del investigador como creador de dramaturgia escénica.

Gutiérrez inició con su pregunta de investigación: ¿Cómo fue el proceso del tejido escénico para la construcción de la puesta escena? Mencionó, que el director se vuelve nómada de la construcción de escenas donde entra en un diálogo que teje entre los actores, texto y el espacio.

Cuando el director crea un tejido dramático, dice Gutiérrez, se habla de su capacidad de ser cartógrafo de sus obsesiones, es atravesado por un disparador de creación que motiva la construcción de la puesta en escena. Es necesario establecer cuál es ese disparador que permitió darle sentido a la narrativa de la pieza y crear enlaces-metamorfosis con los diferentes intertextos en la misma. Para el ponente, crear es exponerse a una metamorfosis, ser autor de una puesta en escena es ser nómada en búsqueda de conexión de sentido en la escena misma.

La forma de abordaje del trabajo de Gutiérrez se dio bajo el concepto de rizoma. Este es visto como un modo de análisis sobre las estructuras de conocimiento, propuesto por Deleuze y Guattari. Tal como la analogía del ponente con su proceso, los filósofos relacionan el rizoma desde la biología y la metamorfosis de la metáfora de Kafka, para pensar el mundo como una multiplicidad de entradas, así como lo es la dramaturgia.

Los principios del rizoma fueron claves elementos para el tejido dramático metamorfoseado: conexión y heterogeneidad, multiplicidad, ruptura asignificante, cartografía y calcomanía.

Según Gutiérrez el rizoma para la dirección escénica es un medio y no una medida. El director que explora su pensamiento en la escena, responde preguntas a partir de múltiples accidentes de imágenes. En *Efecto Scheherezade* se articularon varios sentires o conceptos de la dramaturgia escénica, entre ellos, la confrontación de las masculinidades tradicionales y el poder liberador de las palabras para salir de diferentes estados de opresión patriarcal.

La dramaturgia metamorfoseada es una escritura de dramaturgia escénica, es una forma de composición y notación de la escena nómada, es como crear una pintura escénica.

La dramaturgia metamorfoseada en el proceso de dirección del espectáculo *Efecto Scheherazade*

Rodrigo David Gutiérrez⁵



RESUMEN

El presente texto es un intento fallido de comparar el proceso de la metamorfosis con el proceso de dirección escénica del espectáculo: “Efecto Scheherazade”. Es un intento metafórico, un intento nómada por describir una experiencia de investigación artística sobre la dramaturgia escénica. El ensayo escrito tal como el escénico tiene sus límites, mi ponencia un acto de compartir amor de la pintura escénica.

PALABRAS CLAVE

artes escénicas, director de teatro, creación artística, dramaturgo, teatro contemporáneo

INTRODUCCIÓN

“Escribir es responder. Es hacer lengua, concebida como parte de lo sensible, el lugar de una respuesta al acontecimiento de lo sensible y sus múltiples accidentes”.

Delueze y Guattari

La presente ponencia obedece a un flujo de sentimientos de un registro, hago un enlace hacia un texto de William Wordsworth cuando definía el concepto de poesía, (como se cita en Gache 2006, p. 69): “el flujo espontáneo de sentimientos poderosos, surgidos de la emoción colectiva en momentos de tranquilidad”. En un momento de tranquilidad, sentado como una pupa frente a las matas de mi casa y vigilado por un asqueroso gusano, comienzo a escribir sobre la cicatriz del proceso La dramaturgia metamorfoseada en el proceso de dirección del espectáculo Efecto Scheherazade.

La metamorfosis es un proceso complejo de transformación morfológica de algunos insectos, lo curioso es saber el mecanismo que permite la metamorfosis de los mismos; para el científico del Instituto de Biología Evolutiva de Barcelona español David Martín, el proceso de la metamorfosis fue una innovación evolutiva para el desarrollo de “mayor transformación morfológica y que formas más juveniles y adultas no tuvieran que competir por alimento” (“Descubren el mecanismo que controla la metamorfosis de los insectos”, 2016).

La metamorfosis facilita que los organismos pasen de formas jóvenes a adultas para reproducirse, este proceso es similar a la pubertad de los seres humanos, con la diferencia que en los insectos

hay cambios anatómicos más grandes, como de pasar del gusano a la mariposa o bien de la idea de dirección al tejido escénico de la puesta en escena.

Si los actores son especialistas en una relación del conflicto con lo continuo, entonces, los directores poseen la cualidad de pasar por el medio, destruir códigos, romper límites e inferir. El director se vuelve nómada de la construcción de escenas, navega en las arenas del tejido del texto para luego pasar al hijo del actor y dar sentido a la escena total.

Cuando el director crea un tejido dramático, se habla de su capacidad de ser cartógrafo de sus obsesiones, es atravesado por un disparador de creación y como guerrero en su propio cuerpo indaga en sí mismo, cuestiona sus imágenes e inquietudes para luego entrelazar imágenes en la escena en una multiplicidad de signos dilatados, una simultaneidad de imágenes. ¿Qué quiere el director de esa bala por la que es sensualmente herido?

La relación de la dramaturgia y dirección navegan en un mismo sentido, divergente en sus tareas, pero bajo el mismo camino (el director es nómada está en varios lugares del fenómeno teatral). Es gracias a la operación dramática que puede regular su obsesión- su herida para poder dirigir la mirada del espectador en

⁵ Graduado en Filosofía con énfasis en Artes y Letras y en Artes Escénicas de la Universidad Nacional de Costa Rica (UNA); posee estudios complementarios en la Enseñanza del Arte y la Comunicación Visual en la misma casa de estudios. Ha desarrollado proyectos de dirección, producción e investigación artística. Director escénico del espectáculo Efecto Scheherazade, de donde nace el motivo de esta ponencia.

...el director debe aceptar que en algún momento su herida pasa por un proceso de cambio, transformación, conversión, mutación y reducción en el tiempo de ensayos para llegar al espectáculo.

un sentido. El cuerpo herido del director ya no es cuerpo de él, es un cuerpo abierto hacia el espectador, comparte la imagen de su obsesión dosificada en un tejido dramático-escénico, comparte un sentido cartografiado, sin embargo, “la imagen puede engañar, pero también delata” (Argüello, 2016). Con delatar, me refiero a la capacidad de encuentro del director con su telar, con su forma de resolver su dramaturgia escénica, con su capacidad de verse a sí mismo penetrado por su disparador de creación⁶.

Verse a sí mismo herido, es tener la capacidad de trabajo y análisis de nuestras imágenes, textos o voluntades, es ver el sentido profundo de la escena. La búsqueda del sentido que hace el director de su trabajo, no es más que una metamorfosis narrativa de la construcción de la trama de acciones que pone en su concepto de puesta en escena en un espacio y tiempo determinado.

Los actores con sus propios tejidos y tareas se topan al director metamorfoseado al estilo de Gregorio Samsa en su habitación en la obra de Kafka. No importa cual obsesión sea la del director, ya sea un texto o una fotografía, el director debe aceptar que en algún momento su herida pasa por un proceso de cambio, transformación, conversión, mutación y reducción en el tiempo de ensayos para llegar al espectáculo. El director no es

comprendido en su totalidad, desea una metamorfosis para su equipo, habla con ellos y los vuelve bichos raros que tejen sus tareas de acción en un tejido total de la escena.

Crear es exponerse a una metamorfosis, ser autor de una puesta en escena es ser nómada en búsqueda de conexión de sentido en la escena, en donde no se representa lo real, todo lo contrario, lo real es la imagen escénica que sucede en el momento del convivio con el espectador.

La dramaturgia escénica le da orden a nuestra obsesión, la fija en un campo de acción en un espacio y tiempo concreto a nuestros motivadores de creación en los ensayos. Posteriormente, la composición y montaje pone en juego la dramaturgia de la escena ya que como bien mencioné antes, el director es nómada, necesita de toda la maquinaria teatral hasta el público como elemento fundamental del teatro, por lo tanto cada noche que los especialistas del conflicto están sufriendo placenteramente su metamorfosis en el espectáculo, el director sin estar físicamente presente en la escena, lo está en su tejido dramático, porque es nómada, su dramaturgia es nómada deviene de forma imperceptible en los corazones de cada público que hace rizoma o eco de aquello que mira, se dilata por las resonancias del director.

II DESCRIPCIÓN LA ORUGA: EFECTO SCHEHEREZADE

Según algunas investigaciones en el campo de la biología, la metamorfosis se da gracias a tres proteínas que controlan la formación de la pupa. Hay insectos con metamorfosis simple o incompleta con menos proteínas se acaba su vida, se necesitan las tres proteínas para que la pupa se convierta en adulto. “Los investigadores han visto que en los insectos que hacen una metamorfosis completa, existe otro pico de proteínas al final de la vida juvenil que permite que la metamorfosis continúe después de su pubertad” (“Tres proteínas controlan la formación de la pupa en la metamorfosis de los insectos”, 2016).

Cuando fui director-compositor de *Efecto Scheherezade*⁷, partí de la creación de una composición que fuera como una especie de efecto o experiencia; la imagen del elemento de Scheherezade fue una obsesión que traído a mi contexto personal dibujaba al personaje con un gran corazón y humor para evitar un desastre. El cuerpo compuesto en la escena daba pista de la tarea de la acción del personaje, rodeada de una composición infinita de escenarios violentos en la casa donde trabaja.

El vínculo de herramienta de composición fue la premisa de la siguiente metáfora robada de Borges: “Infinitas noches, las muchas noches, las innumerables noches”, a partir de la metáfora, mostré en la escena mediante la articulación de composiciones inconexas, el destino inevitable a causa de un infinito delirio que se disfraza como nubes atentando con la vida de muchas personas.

El espectáculo teatral “*Efecto Scheherezade*” fue un viaje nómada acompañado de un valioso elenco: Johnny Howell, Leyli Magnin, Dayan Pérez, Yamil Álvarez, Randy Gutiérrez y Uriel Morera, que con los textos e imágenes de *Las Mil y Una Noches*, *Otelo* de Shakespeare, narraciones orales costarricenses, baile del swing criollo, los elementos plásticos del plato, arroz, las rosas y la proyección constante de un cielo y música en vivo de la suite sinfónica *Scheherezade* de Rimski-Kórsakov, el aria *Habanera* de Bizet, el bolero cubano y el performance de los intérpretes, se articularon para crear una composición que funcionó, para delatar el tejido de la acción de los diferentes cuadros de la escena⁸.

La composición nómada del espectáculo, fue el resultado de una provocación de articular distintos elementos en la escena, para provocar una sensación de extrañeza, atractiva y sensual de las circunstancias que afronta el cuadro de la escena mezclada con interacciones del público.

En el mismo estudio sobre las proteínas exitosas de la metamorfosis, Franch-Marró (“Descubren el mecanismo que controla la metamorfosis de los insectos”, 2016), habla de los elementos imprescindibles de la metamorfosis, de la importancia del descubrimiento de la proteína vital para detener la metamorfosis y con esto crear nuevos insecticidas que detengan los ciclos de vida de los insectos para lograr controlar las plagas, por ejemplo, de las cucarachas. Muy en el fondo, espero seguir con nuestra plaga y continuar concatenando imágenes que parecen no tener ninguna relación, hacer rizoma, una enredada malla de interacciones.

⁶ El concepto de disparador de creación me fue dado por la directora y docente Mabel Marín en el Seminario de Dirección Escénica de la Licenciatura de Artes Escénica de la UNA, trato de hacer una definición: es un elemento que funciona como fuente inicial para la conceptualización de la autoría de un proyecto del director escénico, grosso modo es una obsesión.

⁷ El espectáculo fue presentado en marzo del 2019, Espacio Escénico La Alhambra, en el Lab. de Memoria de las Artes Escénicas, Edificio la Alhambra, San José.

⁸ El espectáculo lo dirigí en un espacio de creación llamado Crisol Teatro, una agrupación de arte escénico fundada por Uriel Morera y mi persona, donde hacemos un recorrido nómada e invitamos a diversos intérpretes y colaboradores para formar parte de los distintos proyectos: La agrupación se desarrolla a manera de crisol fundiendo textos clásicos en nuevas propuestas contemporáneas, explorando distintos lenguajes escénicos, creando textos propios y trabajando con otras disciplinas artísticas, lo que me permitió componer la escena a partir de una cartografía con multiplicidad de ingredientes.

III METODOLOGÍA

El concepto de rizoma es visto como una instancia de análisis sobre las estructuras del conocimiento propuesto Gilles Deleuze y Felix Guattari (1977). Relacionan la biología y la metamorfosis de la metáfora de Kafka, para pensar el mundo como una madriguera, como una multiplicidad de entradas que se recorren de forma nómada y generan agenciamientos de conocimientos para crear estructura o máquinas. Deleuze y Guattari establecen algunos principios sobre el rizoma. Estos los utilicé como motor para la composición metamorfoseada de la escena.

Principios del rizoma: agenciamientos para la composición

Para comprender el proceso de rizoma, hacen referencia a procesos claves que se generan a través de multiplicidades; lo múltiple en el rizoma se mueve desde su forma más elemental, tal como Deleuze y Guattari (2010) describen, “un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas... Hasta los animales los son cuando van en manada, las ratas son rizomas” (p.16).

La estructura de raíces múltiples, fue la forma por donde empecé a tejer los diversos materiales de creación, los materiales de manera rizomática, se mueven a partir de agenciamientos que se conec-

tan con otros, creando un “cuerpo sin órganos” una escena, es decir, una multiplicidad, aquel movimiento generado por los agenciamientos que permite conectar líneas, series y segmentaridades:

“La mayoría de métodos modernos para hacer proliferar las series o para hacer crecer una multiplicidad son perfectamente válidos en una dirección, por ejemplo lineal, mientras que una unidad de totalización se afirma tanto más está en otra dirección, la de un círculo o en un ciclo. Siempre que una multiplicidad está incluida en una estructura, su crecimiento queda compensado por una reducción de las leyes de combinación” (p.15).

Se puede decir que en una multiplicidad rizomática, en una composición escénica metamorfoseada, se pone en juego la concepción dicotómica, de la fórmula “un deviene dos”, es decir, se inserta dentro de la lógica binaria de la una unidad de cuerpo totalización significativa, que es dialéctica, para orientarse hacia un cuerpo sin órganos, ya no es sujeto ni objeto, sino agenciamientos maquínicos.

A continuación, mencionaré a manera de etapa rizomática el proceso de dirección, para la composición de Efecto Scheherezade o procesos claves del rizoma para la composición escénica metamorfoseada:

Conexión y Heterogeneidad

- Grupo de trabajo heterogéneo: inquietudes de grupo, presentación del proyecto (director, actores y músico)
- Conexiones de intereses: eslabones semióticos de fragmentos de textos⁹, intertextos, textos propios para la composición de la escena.

Multiplicidad

- Tareas específicas del director hacia el elenco, (metamorfoseo) para estímulo de su dramaturgia o propuesta actoral.
- Líneas de partida dramaturgia en el espacio.
- Confrontación de ideas para guía sobre creación de los personajes, separación entre acciones de ejecución por actante y personaje, paso de uno al otro.

En este proceso los aportes desde las necesidades de composición que se brindan en los ensayos, son llamados como circulación de estados (multiplicidades), en busca de una cartografía a partir del concepto de la puesta en escena, propuesto por parte del director. La multiplicidad amplía la imagen escénica del concepto (trabajado en la conexión heterogénea) a partir del flujo (motivación) de circulación de estados (no encarcelarse con una idea, probar e ir creando bloques de arcilla, hacer rizoma a partir del disparador).

La multiplicidad amplía la imagen escénica del concepto (trabajado en la conexión heterogénea) a partir del flujo (motivación) de circulación de estados...

Ruptura Asignificante

- Reconstrucción de imágenes de las unidades de acción dramática (sobreescripción, deconstrucción y transformación) a partir de diferentes ejercicios.
- Trabajo analogía del “desplazamiento de las hormigas”: trazar infinidad de transiciones, para el tejido de una escena a la otra.
- Sistematización de las líneas de desplazamiento o fijación de las transiciones.

Se trabajó a partir de los aportes de las multiplicidades, en donde fue importante que dichas contribuciones del elenco, funcionen con otros, se conecten, más que buscar el significado individual de los mismos o de ideas fuera de lugar, es decir, su importancia en el funcionamiento con otros aportes. Se toma como manera de creación la analogía del desplazamiento de las hormigas.

Cartografía y Calcomanía

- Mapa conector de los principios anteriores.
- Calcomanía: fijación total de estructura compositiva de los cuadros de acción, transiciones y desplazamientos.
- Fragmentación o cartografía: etapas de ensayo respectivo ritmo y pulso de la acción dramática.

En la etapa, se genera la estructura metamorfoseada de la puesta en escena, se trató de la construcción de la estructura, a partir de la imagen multiplicadora, esto permitió tener un mapa de acciones o imágenes escénicas, desde la sistematización de las improvisaciones (calcomanías) en las cuales pueden fragmentarse a partir de las líneas de desplazamiento ya creadas, es decir,

continuar con la metamorfosis a partir de la búsqueda del ritmo de la pieza. Se generó en los ensayos cerca del estreno del espectáculo, en la temporada misma y después del silencio o el aplauso.

Una escena rizoma se “metamorfosea”, no es objeto de reproducción fotográfica, es antimemoria de un mapa que tiene líneas de fuga y es alterable, todo está en juego de devenires, y en el medio se hallan las mesetas: “una región continua de intensidades que vibra sobre sí misma, se desarrolla evitando cualquier orientación hacia un punto culminante o hacia un fin exterior” (Deleuze y Guattari; 2010, p.26).

El rizoma para la dirección escénica es un medio y no una medida, es un lugar de mala hierba, de ratas, de avispa y la orquídea, del ser humano y el río; rizoma en el proceso de Efecto Scheherezade, es el lugar por donde las cosas toman vivacidad y ritmo, o bien tal como Deleuze y Guattari lo llaman: velocidad.

IV RESULTADOS: INTENTO DE SER LA MARIPOSA

El director que explora su pensamiento en la escena, responde preguntas a partir de múltiples accidentes, hace de la estética del acontecimiento teatral un aparatoso accidente de imágenes. El mismo se encuentra en el cruce de la expresión de agente criminal y creador artístico, con esto me refiero que el director debe ser cruel con sus creaciones artísticas ya hechas, para generar una nueva creación que parte de un nuevo estímulo o soporte.

⁹ En mi proceso de composición el texto no es visto únicamente como un texto dramático, trabaje con oralidades sistematizadas, canciones, partituras musicales, canciones, bailes, fotografías y objetos.

La mente criminal del director debe destruir en varias partes su estímulo principal y verlo en varios fragmentos, esto puede herir a sus seres queridos, es decir hallazgos encontrados en otras creaciones pasadas, pero es de vital para cometer el crimen o bien el accidente teatral, problematizar su estímulo y perder el control para poder relacionarlo con otras áreas, conocimientos o elementos.

Lo anterior, puede forzar al estímulo inicial de la creación verlo completamente desnudo e indefenso, pidiendo auxilio de otras disciplinas, pensamientos e imágenes, es en este momento donde la mente violenta del director recurre al auxilio de su estímulo no para ayudarlo, si no para secuestrar las ayudas de los nuevos aportes, el director criminal tiene una conducta sexual promiscua.

En el proceso accidental del crimen o de montaje hacia la puesta en escena, el director criminal desea contar una historia: la imagen escénica de su pensamiento criminal, para eso toma los fragmentos del estímulo inicial, sus ayudas y por último puede recurrir a sus seres queridos (procesos de creación pasados, “los extraña”), el criminal no actúa solo.

La impulsividad del director hacer querer unir todos los elementos heterogéneos y fragmentados en un espacio y tiempo; su conducta sexual promiscua, como mencione anteriormente, hace que penetre y es penetrado por todos elementos para crear enlaces con el fin de crear una metamorfosis de su proceso mental de creación, en una pieza con una estructura versátil y fresca a partir de un estímulo dividido en módulos.

La pieza teatral contemporánea es un accidente de percepción sobre nuestras imágenes en el contexto social. En *Efecto Scheherezade* se articularon varios sentimientos o conceptos de la dramaturgia escénica, entre ellos la confrontación de las masculinidades tradicionales que se edifican en el sin sentido de que hay ciertos rituales de lealtad que deben ser respetados, que hay salvaguardar con ciertas tradiciones que son sólo evidentes para el género masculino hegemónico.

Según un artículo de La Nación (Recio, 30 de mayo del 2018) alrededor de 400 mujeres dejan sus hogares en búsqueda de refugio en albergues del Instituto Nacional de las Mujeres, debido al peligro de muerte provocado por la violencia doméstica que sufren en sus hogares. En el mismo artículo señala que las tasas de informes policiales apuntan que Puntarenas y Guanacaste registraron los mayores índices de violencia doméstica. El espectáculo de *Efecto Scheherezade* pone una mirada crítica sobre la emergencia nacional, poniendo en la escena los códigos silenciosos de las mujeres y obligadas a proteger un comportamiento dentro de la norma machista.

La dramaturgia metamorfoseada del proceso de dirección de *Efecto Scheherezade*, representa la necesidad de comportarse a través de códigos compartidos como personas más libres y responsables de “crecer” dentro de sociedades culturalmente diversas, todo mediante un efecto que es el pacto silencioso y sutil por liberar cadenas que esclavizan a vivir en espacios no saludables.

La situación de violencia contra las mujeres y la objetivación de la masculinidad machista que destruye no solo a las mujeres, también a los propios hombres. Es una emergencia nacional. Las artes escénicas pueden crear productos artísticos metamorfoseados, a partir de diversas sintaxis de imágenes que pongan en evidencia cuestionamientos críticos sobre los distintos roles sociales que se desempeñan en las familias costarricenses.

Herido por el contenido de la investigación del disparo de creación, me doy cuenta como autor sobre los pactos silenciosos para liberarnos de situaciones límites que nos oprimen; *Efecto Scheherezade* invita a volvernos críticos de cuánto tiempo y espacio necesitan los individuos para confrontar sus dilemas éticos en el inconsciente colectivo, si no hay confrontación crítica no hay amor. No hay cambio. La escena debe ser confrontada.

Los personajes en *Efecto Scheherezade* son entes corrompidos, pedazos que viajan y dudan de sí mismos. Son metamorfoseados entre el dibujo del director, la dramaturgia actoral y el contexto; tal como en los textos de las Mil y Una Noches u Otelo, o Carmen, lo mismo que un femicida ve la forma de controlar a su esposa, cómo poseerla con exceso de amor insalubre. El personaje de Scheherezade sabe cómo es el juego. Sabe qué historias son amables y empáticas para reconstruirnos y tomar posturas primero individuales y luego en la diversidad de individuos, crear sociedades más equitativas y justas.

V INTENTO DE CIERRE

Voy a abrir un paréntesis: El director se vuelve un jugador malvado de los signos por naturaleza. Pone los sistemas de significación (Hormigón, 1992) siempre en desequilibrio vital, “ningún objeto, cuerpo, cosa, espacio es inocente”. Nada se escapa. El director toma los signos para dejarlos libres al espectador que los lleva a otra dimensión espacio temporal, siempre dispuesto hacer metamorfoseado por su contexto, disparador de creación, el elenco y el público. Cierro paréntesis.

Abro otro paréntesis: según Espinoza (2016): “cualquier estímulo puede ser el soporte de la creación teatral” (p.83). La dramaturgia metamorfoseada es una escritura de dramaturgia escénica, una forma de composición y notación de la escena nómada. No es constreñida por modelos lineales. Reconstruye la idea de una única perspectiva de asociación de elementos. Permite diferentes recorridos posibles, bifurcaciones, laberintos textuales, partituras y corporalidades.

La pubertad de la carrera del oficio de la dirección (pupa) es una posibilidad de crear un viaje del espectáculo a manera de metamorfosis, como un paseo, una deriva. La noción de metamorfosis en el proceso de dirección de *Efecto Scheherezade* fue llevar el motivo o disparador al extremo de la ilusión referencial.

REFERENCIAS

- Argüello, Cipriano. (2016). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México, D.F.: Paso de Gato
- Gache, B. (2006). *Escrituras Nómades*. España: Ediciones Trea.
- Eco, U (1988). *El signo teatral, De los Espejos y otros Ensayos*. Barcelona: Lumen
- Espinoza M. (2017). *Teatro reconsiderado. Cinco Ensayos Interdisciplinarios*. Editorial Universitaria Santiago de Chile. México
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2000). *Rizoma: introducción*. España: Ed: PRE-TEXTOS.
- Descubren el mecanismo que controla la metamorfosis de los insectos. (2016, Mayo 3). *Ecodiario.es*. Recuperado de: <https://ecodiario.economista.es/ciencia/noticias/7538848/05/16/Descubren-el-mecanismo-que-controla-la-metamorfosis-de-los-insectos.html>
- Hormigón, J. (1992). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España
- Patricia, R. (2018). 400 Mujeres huyen de sus casas cada año ante el riesgo de ser asesinadas. *Salud. La Nación*. Recuperado de: <https://www.nacion.com/el-pais/salud/400-mujeres-huyen-de-sus-casas-cada-ano-ante-el/G5HJO7CIIJD6VLSZVE4N5GZ2AY/story/>
- Pizarro, E. (2013). *Alternativa rizomática para el Teatro Contemporáneo (Tesis para optar al Grado de Magister en Artes con Mención en Dirección Teatral)*. Universidad de Chile, Santiago de Chile. Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/114098/alternativa-rizom%C3%A1tica-para-el-teatro-contempor%C3%A1neo.pdf?sequence=3v>
- Tres proteínas controlan la formación de la pupa en la metamorfosis de los insectos. (2016, Mayo 4). *SINC La Ciencia es Noticia*. Recuperado de: <https://www.agenciasinc.es/Noticias/Tres-proteinas-controlan-la-formacion-de-la-pupa-en-la-metamorfosis-de-los-insectos>
- Ureña; E.; Chafino, S.; Manjón, C.; Franch-Marro, X.; Martín, D. (2016). The Occurrence of the Holometabolous Pupal Stage Requires the Interaction between E93, Krüppel-Homolog 1 and Broad-Complex. Recuperado de: <https://journals.plos.org/plosgenetics/article?id=doi/10.1371/journal.pgen.1006020>

7.2 EL LUGAR DE LA ENUNCIACIÓN DEL CANCIONISTA MAX GOLDENBERG

Reseña: Rodrigo David Gutiérrez

DANIEL SOLANO



La canción es entendida por la realidad del contexto y el sujeto, ya no solo parte de la letra como lugar de la enunciación.

El ponente mencionó que su ponencia tiene sus orígenes en el marco de su anteproyecto final de graduación de la Maestría en Estudios Latinoamericanos de la IDELA-UNA, llamada: “Max Goldenberg y su cancionística latinoamericana”. Sus inquietudes y procesos parten desde las canciones de Goldenberg, los estudios del IDELA y la integralidad y el estudio situado, que se cargaba de un diálogo transdisciplinario; y así, ir más allá de la obra.

Goldenberg es poco conocido. Está fuera de la producción de consumo capitalista de la música. El músico es poco conocido y para el investigador fue importante comprender la totalidad del fenómeno de la estructura de la canción, entre la letra y la melodía, para lograr un análisis integral de las canciones, sin que radique todo el peso en lo literario. Además, dentro del análisis integral, es importante estudiar todo el entorno sociocultural del músico, la comparación con otros contextos y obras. La canción está compuesta de todos estos elementos.

Por otro lado, Solano mencionó que su investigación pone lupa en un material biográfico de la canción de Goldenberg, a partir de una investigación cualitativa compuesta de una biografía-narrativa, donde se toman las historias de vida a partir de entrevistas y la relación de cercanía del investigador con el sujeto de la investigación.

La canción es entendida por la realidad del contexto y el sujeto, ya no solo parte de la letra como lugar de la enunciación. El lugar de la enunciación, en el estudio

integral de la canción, parte de los estudios decoloniales de la cultura: las identidades de la diferencia y su posibilidad de hablar, como un recordatorio de las resistencias y memorias en el nuevo orden mundial. La mirada del otro, también partió desde el feminismo, ya que el lugar de la enunciación es un lugar de la diferencia y el margen para comprender aquello que está en un espacio intermedio entre algo, entre “los dominantes y las opresiones”. Aquello intermedio el ponente lo sitúa en la canción.

La canción se da partir de una enunciación de un mundo sonoro. El timbre da corporalidad a un mundo. Identificar un timbre es identificar un territorio. El cancionista lleva una corporalidad que genera una enunciación. El timbre del cancionista le da identidad a la voz que canta.

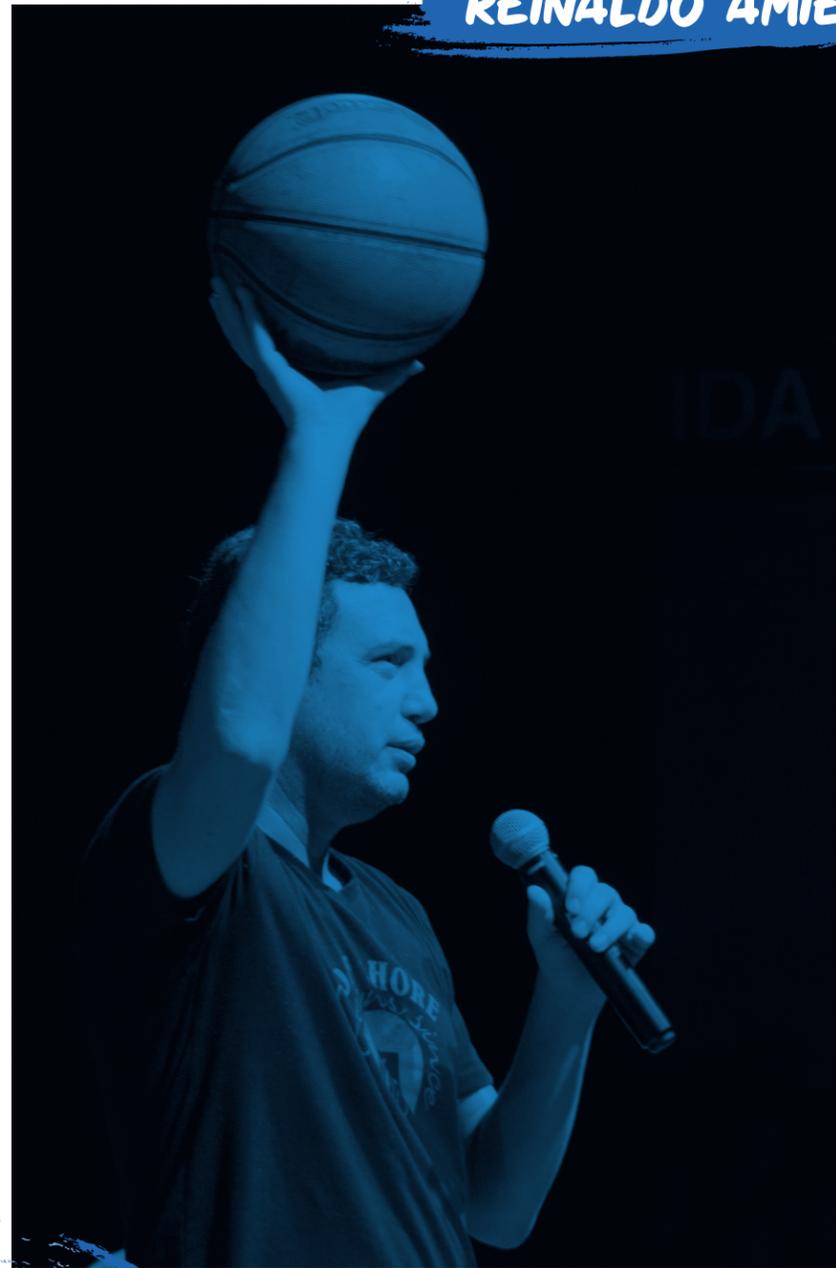
Bajo este mapa conceptual, el ponente sitúa al cancionista Goldenberg desde el lugar de la enunciación como una persona creadora; no sólo a partir de su herencia cultural, también desde su expresión estética distinta a la oficialidad hegemónica. Sus canciones reflejan un sentido de la vida, donde su timbre visibiliza las circunstancias del entorno donde vive. El ponente enfatizó que aún está en un proceso de investigación, donde no hay una conclusión acabada, pero menciona que cree que Guanacaste habla a través de las canciones de Goldenberg.

En ausencia del artículo extendido, el consejo editorial decide incluir solo el texto de la reseña de esta ponencia.

7.3 RESPIRACIONES AGITADAS: EL TEATRO LUDOMÁGICO

Reseña: Rodrigo David Gutiérrez

REINALDO AMIÉN



Amien agradece al grupo de colaboradores que estuvieron trabajando con él en proyecto de Teatro Laboratorio de la EAE, de donde nació la investigación práctica de su ponencia. Uno de sus referentes fue el deporte, el basquetbol y el otro el teatro; ambos son detonadores de una búsqueda hacia lo lúdico como procesos de creación escénica y pedagógica.

El concepto de lo lúdico, desde Roger Caillois, es el sostén de la investigación de Amien. De ahí sustrajo las tipologías del juego de contienda, vértigo, incertidumbre y mimesis para anexarlas hacia el juego como motor de excitación escénica, cuerpo estratégico y la acción organizada.

El acto consciente de un aquí y ahora es un hecho principal de la acción escénica que se da con la relación con el otro.



Los elementos anteriores, según Amien son utilizados para identificar estados ludomágicos en el juego escénico; ludos que es el desborde emocional y sensorial, el cuerpo turbulento y la actitud estratégica compuesta de habilidades en la dinámica del juego.

El cuerpo del artista es un cuerpo estratégico. Está en función de conseguir algo. Para eso, sus acciones deben estar pensadas de manera estratégica, un plan de tácticas que es el terreno por donde se desarrollan las estrategias.

La acción organizada depende del espacio y el tiempo, muy similar al deporte. El acto consciente de un aquí y ahora es un hecho principal de la acción escénica que se da con la relación con el otro. Los elementos de la aceleración, amplitud, textura, proximidad y foco funcionan

como elementos importantes para la construcción de situaciones y personajes, todo dentro de la fuerza de la acción organizada.

Los elementos anteriores son catalizados mediante el entrenamiento con la bola. El cuerpo es organizado mediante el juego, guiado a partir del juego con el objeto. Este estado de preparación lleva consigo una homologación, para el trabajo en la escena.

La investigación de Amien lo llevó a definir sus prácticas a través de la ludomagia, esta como la capacidad de ser libre dentro de una estructura, para provocar estados de excitación. La definición la encontró dentro de las prácticas de sus laboratorios escénicos, como una estrategia para articular y sistematizar las creaciones escénicas.

Respiraciones agitadas Aproximación al Teatro Ludomágico

Reinaldo Amien Gutiérrez



RESUMEN

El teatro ludomágico es un concepto propuesto a partir de la experimentación práctica en el proyecto Teatro Laboratorio de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Costa Rica. El mismo nace del proceso de articulación de las estructuras propias del juego, planteadas inicialmente por Johan Huizinga y posteriormente por Roger Caillois, traslapadas con los elementos propios de la teatralidad, con el propósito de encontrar una propuesta propia para instrumentalizar el bagaje técnico a la hora de abordar procesos creativos.

Este trabajo condensa los principales hitos conceptuales que fueron desarrollados durante la experimentación práctica, en el cual fueron participantes, estudiantes y profesores, principalmente de la Escuela de Arte Escénico, pero complementados por especialistas en otras áreas del conocimiento artístico. Finalmente, se exponen los principales ejes técnicos sobre los cuáles se estructura el concepto de ludomagia, los cuáles a su vez han sido aplicados a procesos creativos de construcción de personajes y situaciones escénicas, así como procesos de entrenamiento y preparación psico-física para el desarrollo de aptitudes y competencias escénicas.

EL JUEGO COMO ELEMENTO DISPARADOR DE LA INVESTIGACIÓN

Esta investigación abordó las distintas conexiones del juego en el ámbito teatral, de manera que sus conceptos pudieran ser aplicados directamente en procesos de creación escénica. Para acercarse al amplio fenómeno que implica el concepto de juego, en primera instancia, se generó una aproximación al concepto desde los autores Johan Huizinga y Roger Caillois, posteriormente una visita a la teoría y práctica teatral, intentando reconocer los vínculos posibles entre el universo de la escena y el del juego.

...reconocer los vínculos posibles entre el universo de la escena y el del juego.

Johan Huizinga acota la definición de juego con las siguientes palabras: “Juego: un convenio para dentro de ciertos límites espaciales y temporales, realizar algo en determinada forma y bajo reglas determinadas, que dá por resultado la resolución de una tensión y se desarrolla fuera del curso habitual de la vida” (Huizinga, 2008, p. 137). En esta definición podemos advertir la conversación de dos elementos que para los efectos de la investigación han sido claves: las reglas o convenciones y la tensión. Ambos elementos fueron articuladores de nuestro trabajo práctico en la construcción de situaciones escénicas.

Existen lenguas como el latín en las que el concepto *ludus-ludere* atañe tanto a la competición (juego agonial), como al juego infantil (juego como reto, como habilidad o “como si”-representación), al recreo (juego para el ocio, el descanso), al jugueteo ágil y delicado de los animales, aún a solas, (juego animal de entretenimiento, de seducción, territorial), al juego de azar y a la representación teatral.

En el diccionario de Patrice Pavis, vemos 5 entradas diferentes para juego. En primer lugar, juego de lenguaje, como sustitución de la acción por una estrategia discursiva. Define juego dramático como una práctica colectiva que reúne a un grupo de jugadores, no actores, que improvisan conjuntamente según un tema escogido de antemano y juego escénico como la acción muda del actor cuándo sólo utiliza su presencia o su gestualidad para expresar un sentimiento o una situación antes o durante su parlamento. (Pavis, 1884)

En la época clásica, se habla de “juego teatral” cuando se sustituye la elocuencia por la pantomima, juego y pre-juego, que es un término que menciona Vsevolod Meyerhold. El actor interpreta una pantomima antes de presentar su personaje y reconstruir la situación dramática. Es característico de un juego corporal muy subrayado y expresamente teatral lo que se puede evidenciar en el trabajo del juglar, un artista popular que, en tablados instalados en las plazas públicas, ejecutaba juegos de malabares, acrobacias o improvisaciones teatrales. El espectáculo de los juglares se basa casi siempre en una performance física, no en la producción de un sentido textual (Meyerhold, 2005). Al repasar las definiciones, parecen incluir de manera reiterada en sus morfologías la idea de improvisar y la articulación del manejo técnico corporal. Parece que la acción de representar, de actuar, de “hacer como si” está implícita en la experiencia del juego.

HUIZINGA Y CAILLOIS COMO EJES ESTRUCTURALES

Los ejes referenciales teóricos para el desarrollo de este proceso de investigación se consolidaron principalmente en Johan Huizinga (1872-1945), filósofo historiador holandés y a Roger Caillois (1913-1978), sociólogo y crítico literario francés, tratando de seleccionar de forma clara la esencia y forma del juego, así como la posible transferencia al contexto escénico de sus teorías. Ambos constituyen un referente cultural de trascendencia internacional y son citados a menudo en los artículos y libros posteriores sobre el juego, por lo que se ha preferido consultarlos como fuente primaria de la teoría del juego.

La *Ludomagia* es la capacidad que puede desarrollar el intérprete, actor, actriz, de ser libre dentro de una estructura, para provocar estados de excitación

Huizinga fue el autor referencia encargado de organizar un discurso profundo de las construcciones culturales humanas alrededor de la idea de juego; así lo plasma en su obra *Homo ludens*. Define el juego como:

Una acción libre ejecutada “como si” y sentida como situada fuera de la vida cotidiana, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella interés material ni se obtenga por ella provecho alguno. Se ejecuta en un determinado tiempo y en un determinado espacio, se desarrolla en un orden sometido a reglas y da origen a asociaciones que tienden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo que es habitual. (Huizinga, 1968).

Uno de los principales fundamentos del ludismo para Huizinga, es la representación. Ésta conlleva en algunas ocasiones el entretenimiento, puesta en escena o espectáculo, pero no siempre ya que puede quedar reducida al terreno exclusivo del rito, o del mero placer de la experiencia. Esta capacidad de representación va unida al fenómeno agonal, ya que en origen se compite, ritualmente, para demostrar alguna capacidad superior o alcanzar de manera colectiva algún objetivo particular. Por tanto las dos dimensiones del juego que definen su teoría lúdica, el de representar y el de competir, quedan muy unidas.

Existe un tercer elemento en esta tríada que sustenta la definición de juego para este autor y es la idea de trance, agita-

ción o vértigo, que más adelante Caillois identificaría como la identidad de un tipo de juegos en su clasificación tipológica (los juegos asociados al placer por agitación, por éxtasis: *ilinx*). Este vértigo o transposición semi-inconsciente, nos hace reconocer aún más el cuerpo y el movimiento como pieza importante de muchos juegos, especialmente en el juego tradicional: juego de pelota, deportes olímpicos, bolos, lucha cuerpo a cuerpo, lanzamiento, etc. Por supuesto existen también juegos de habilidad mental (ajedrez, competiciones de conocimientos, cartas) que no requieren lo físico, pero los primeros son tan importantes cuantitativa y cualitativamente que merece la pena valorar su trasfondo, ya que existe un número grande de juegos relacionados con lo cinético y la habilidad motriz del ejecutante. Éstos requieren de una gran diversidad de movimientos y acciones físicas más o menos aeróbicas, hábiles en unas ocasiones, fuertes o veloces en otras, orgánicas en muchas, inspirados o expresivos en algunas y diestros en casi todas. Así el movimiento se instala en numerosas competiciones o juegos agonales en los que es posible, a partir de éste elemento, acceder a estados de trance.

Cuatro son las aportaciones principales de Roger Caillois a la teoría del juego, que merecen ser tenidas en cuenta por su utilidad para establecer analogías con la teoría dramática y los procesos de creación escénica: en primer lugar, la recopilación de naturaleza del juego; en segundo, la taxonomía del juego y su nomenclatura, recogiendo y ordenando parte de los conceptos de Huizinga; en tercer lugar, el descubrimiento de una

categoría nueva, descuidada por el anterior, los juegos de azar; por último, la teoría del mestizaje aplicada a dicha taxonomía, descubriendo que los juegos en muchas ocasiones son de más de un tipo a la vez y que ofertan en su interior identidades mixtas. Su libro *Teoría de los juegos*, publicado en 1958 consolida su aportación.

En su estudio sintetiza las aportaciones de Huizinga estableciendo las características de una actividad para considerarla juego: libre, separada, incierta, improductiva, reglamentada y ficticia. (Caillois, 1958).

Caillois, en su *Teoría de los Juegos*, ofrece una propuesta clara y concisa para clasificarlos en cuatro grupos, según el principio lúdico que predomine en ellos: A los que se caracterizan por la competición y lucha los denomina *Agon*, a los de azar: *Alea*; a los de representación: *mimicry* y los de vértigo-riesgo: *ilinx*, (Caillois, 1958).

Los tres primeros, aunque sin la denominación específica que propone Caillois, ya aparecen en Huizinga; pero este último, el *alea*, es una aportación del francés y será relevante para nosotros especialmente para formular la improvisación como práctica vinculada al juego y a los procesos de creación de material escénico.

Todo el proceso de investigación práctica desarrollado articulando los conceptos antes mencionados, fue sustentado por la experiencia de diez años de experimentación escénica, basada en una metodología de investigación y crea-

ción colectiva en el Teatro Laboratorio. Los insumos encontrados en procesos de creación de personaje, diseño de situaciones dramáticas, incorporación de otros lenguajes artísticos en los procesos de organización de la dramaturgia escénica, fueron insumos importantes de referencia a la hora de facilitar las conexiones entre los fundamentos del juego y la creación escénica.

El teatro Laboratorio aportó una base práctica de ejercicios que construyeron un criterio técnico, necesario para el entrenamiento y la preparación del creador escénico. Ese soporte fue estructurado y sistematizado para que pudiera constituirse en un antecedente impulsor de procesos más específicos de investigación práctica.

LOS PRINCIPIOS DE LA LUDOMAGIA Y SUS FUERZAS

La *Ludomagia* es la capacidad que puede desarrollar el intérprete, actor, actriz, de ser libre dentro de una estructura, para provocar estados de excitación. Este concepto ha sido articulado a partir de los procesos de experimentación práctica del Teatro Laboratorio, con la participación de estudiantes y académicos. El concepto pretende enunciar un estado en el cual sea posible traslapar las tensiones que existen entre los actos espontáneos y las estructuras o formas, de manera que puedan generar en el espectador un estado de atención permanente o de empatía ante la acción escénica.

Como bien lo sugiere el enunciado del concepto, la *Ludomagia* parte del juego y todas sus estructuras y tipologías. Al respecto, Roger Caillois plantea dos

estados lúdicos, la *Paidia* y el *Ludus*. La *Paidia* se conecta con los juegos que implican un desborde emocional y sensorial, más ligados a la improvisación; es la entrega a una actividad en cuerpo y alma, cuyas reglas se van generando en el mismo desarrollo del juego. Mientras tanto el *Ludus* demanda una actitud más estratégica, habilidades concretas y destrezas. La acción está claramente delimitada por una serie de reglas que la contienen y encausan.

Ambos estados son transversales a la mayoría de los juegos, son la esencia que los contiene, la intención de ser libre y el gusto por la dificultad gratuita. La energía turbulenta de la *Paidia* se complementa con la estructuración y los convencionalismos del *Ludus*. En ambos casos se estimula la libertad creadora. Aunque parezca que las reglas planteadas en el *Ludus* coartan la libertad de acción, lo cierto es que nada más la encausan, la dirigen hacia un estado de tensión permanente, el cual nos hace libres dentro de una estructura y despierta nuestra inteligencia estratégica. Además, nos obliga a resolver situaciones y a sobrepasar dificultades que asumimos voluntariamente.

Ambos estados lúdicos nos llaman a la presencia, a la necesidad de estar comprometidos con el momento, con la acción, resolviendo ecuaciones en la inmediatez. Aunque el juego es un estado de ficción, paradójicamente, se requiere un compromiso real para estar en él. En el Teatro sucede lo mismo, diseñamos un espacio con una cantidad de convenciones ficticias, pero se demanda un compromiso pleno con la acción. La actriz

o el actor no mienten. Dicen la verdad, dentro de la ficción; es más, si no están comprometidas con la verdad, cabe la posibilidad de que se traigan abajo a la ficción. El juego de palabras anterior pareciera complejo, pero después de un trabajo certero sobre la incorporación ciertas capacidades lúdicas al trabajo actoral, se puede comprender mejor.

Cuando una actriz o un actor están comprometidos en cuerpo y mente con la situación escénica y asumen racionalmente sus acciones, hay una conexión que se establece con el espectador, que es la misma que se establece con la persona que mira un juego. El elemento en común es ése mismo compromiso con el momento que alcanzan actores, actrices y jugadoras. Como espectadores asumimos con claridad que la situación escénica y la lúdica son estructuradas con base en una ficción; sin embargo, lo que más llama la atención es la veracidad de los momentos dentro de esa ficción. Es un momento mágico en que la olvidamos y nos entregamos a la experiencia tomándola como cierta. La verdadera magia del teatro no está en la parafernalia, sino en hacer desaparecer la ficción por unos momentos de la cabeza de los espectadores.

Este momento mágico lo atesora el juego. Allí sucede. Se evidencia contundentemente. Es así que a esta conjunción entre el juego y el teatro en función de propiciar esa magia. Le hemos denominado precisamente Teatro Ludomágico, el cual pretende a través de los elementos del juego, promover la veracidad en la actuación y en la puesta en escena. Estamos claros desde un inicio que éste

no es el único camino para lograrlo, pero es nuestro camino, el que hemos sudado, pasando por la razón, el corazón y la carne. Todos los elementos que proponemos han sido citados y estudiados por otros investigadores e investigadoras del teatro; sin embargo, en nuestro laboratorio, hemos decidido colocar nuestros propios nombres y generar nuevas relaciones entre los conceptos, de manera que generen mayor empatía con nuestra experiencia en la escena. Cada persona que se dedique a el oficio teatral puede o debe definir o renombrar sus propias herramientas, materializar el oficio en elementos concretos sobre los cuales trabajar; en dado caso, también enseñar.

El Teatro Ludomágico no consiste solo en vivir el presente de una acción en el escenario. Es necesario que en la actuación esté precedida de un bagaje técnico del cual el intérprete o actuante pueda servirse para construir su trabajo. Es necesario una conciencia plena de los recursos corporales que están al servicio de la acción física. Reconocer los elementos que nos permiten reconstruir nuestro cuerpo para atender las necesidades específicas de la situación escénica que debo resolver.

El actor o la actriz ludomágica debe manejar una serie de destrezas que le permitan disponer su cuerpo eficientemente en la escena. Debe materializar esas destrezas de manera que pueda recurrir a ellas, manipularlas a su antojo y necesidad, estar plenamente consciente de sus herramientas. Las capacidades expresivas no son producto de la inspiración o de la facilidad que tenga una

persona para aflorar sus emociones; sino más bien del trabajo tangible sobre elementos concretos, aplicados a las capacidades corporales y mentales.

En la *ludomagia* hemos establecido seis elementos que denominamos fuerzas. La fuerza es una energía que se aplica sobre algo para que entre en acción. Así como un empujón hace que el cuerpo se mueva o la gravedad de la tierra mantienen a la Luna girando en órbita. Estas fuerzas permiten al cuerpo entrar en acción y pueden ser conscientemente manipuladas en la práctica, el entrenamiento y la preparación actoral. Están ligadas a la esencia expresiva del intérprete escénico y las enumeramos de la siguiente manera: la aceleración, la gravedad, la amplitud y la textura, además del foco y la proxemia. Las primeras cuatro son fuerzas elementales del trabajo sobre el cuerpo y las otras dos son más cercanas a la interacción entre individuos o entre la persona los objetos y el espacio. Estas seis fuerzas son complementadas por los dos estados lúdicos que propone Roger Caillois, el *ludus* y la *paidia*.

Los elementos anteriores permiten desarrollar cualquier proceso constructivo necesario en la escena, desde el cuerpo, la situación e inclusive la dramaturgia. A continuación, desglosamos cada uno de ellos:

- **Aceleración:** Se mide calculando un cambio de velocidad en un intervalo de tiempo. La aceleración implica una trayectoria; por lo tanto, un desplazamiento y el factor de tiempo, pues éste desplazamiento sucede en un rango específico de tiempo. Dentro de la fuerza

La actriz o el actor no mienten. Dicen la verdad, dentro de la ficción; es más, si no están comprometidas con la verdad, cabe la posibilidad de que se traigan abajo a la ficción.

de la aceleración tenemos dos elementos que la componen, la rapidez y la velocidad. La rapidez implica la distancia recorrida en un tiempo determinado, mientras que la velocidad incorpora la dirección del movimiento.

El cuerpo en la actuación puede ser manipulado a partir de la aceleración integrando los parámetros de distancia y dirección del movimiento. Es posible que todo el cuerpo asuma la fuerza de la aceleración o un segmento nada más. Así se establece entonces la disección del cuerpo, de sus articulaciones de manera que sea posible un trabajo de distintas aceleraciones o desaceleraciones en diferentes partes del cuerpo. Estas a su vez pueden variar en distancia y dirección.

-Amplitud: Definimos la amplitud como la relación de distancia de una o varias partes del cuerpo con un punto medio. Es importante para comprender esta fuerza que se debe ubicar un punto de referencia para establecerla. Además la amplitud es conformada por la interacción de dos fuerzas: Apertura: acción o resultado de abrir lo que está cerrado u oculto. Contractura, hacer que algo tenga menor volumen u ocupe menos extensión sin variar su masa.

El punto de referencia se establece para poder ubicar una distancia con él. En la apertura estaríamos alejándonos de ese punto y en la contractura estaríamos acercándonos a él. El actor puede establecer a su antojo y necesidad estos parámetros, aunque generalmente los puntos de referencia más útiles están ubicados hacia el centro del cuerpo, el plexo solar, el ombligo o la cadera. A partir de ahí podemos definir con con-

tracturas o aperturas, la amplitud en relación a nuestras extremidades y articulaciones.

- **Gravedad:** Para completar las fuerzas del sistema ludomágico, tomamos el concepto de gravedad, el cual fue desarrollado primero por Isaac Newton y posteriormente profundizado por Albert Einstein. La gravedad es una fuerza física que la Tierra ejerce con los objetos hacia su propio centro, pero también la fuerza de atracción que pueden ejercer dos o más cuerpos entre sí a razón de su masa. Bajo el primer concepto entendemos que la gravedad está, además, vinculada con el peso. La Tierra ejerce su fuerza de atracción hacia su centro sobre los cuerpos y esto determina su peso. Esta circunstancia no se aleja del segundo concepto pues de igual manera existe una relación de masas, la de la Tierra y la del cuerpo.

Todo objeto o cuerpo con masa ejerce atracción a otro con características similares y por consiguiente se evidencia una relación dinámica de proximidades, distancias o pesos. Según Newton a mayor masa, mayor fuerza de atracción; por otra parte, a mayor cercanía entre los objetos, mayor fuerza de atracción.

Una actriz puede utilizar a su favor esta relación de masas para generar distintos niveles de su corporalidad en relación con el suelo, haciendo consciente la fuerza gravitacional que ejerce la Tierra sobre ella. Esta fuerza puede ser contrarrestada o mediada por el mismo cuerpo. El manejo del peso es uno de los instrumentos más valiosos en la técnica actoral ya que con él podemos referen-

ciar características físicas de distintos personajes o evidenciar las consecuencias del tiempo, los acontecimientos o el espacio en el cuerpo.

Por otro lado, la gravedad también ejerce su fuerza en la relación proxémica entre los cuerpos en el escenario. Decidimos acuñar este concepto para referirnos a la proxemia, pues consideramos que éste concepto solo implica la pasividad de la distancia, mientras que la gravedad se antoja como una fuerza dinámica de atracción mutua. Por lo tanto, la distancia entre los cuerpos nunca va a ser estable. Este dinamismo es el que buscamos en nuestro sistema ludomágico, con el cual pretendemos estimular la acción constante y significativa de cualquier cosa que se desarrolle en el escenario.

- **Textura:** El concepto de textura está asociado al entretejido de una superficie, a la superposición de formas que son capaces de producir una sensación al tacto o bien, a la vista. En el caso de la *ludomagia*, entendemos que nuestra definición apropiada es la relación que puede existir intencionalmente en nuestro cuerpo, entre el endurecimiento y la distensión de nuestros músculos.

La modificación del estado de nuestros músculos se da voluntaria e involuntariamente, según los estímulos que reciba del medio ambiente o de otros cuerpos podemos endurecer o distenderlos. Esta relación puede ser simultánea u dissociada y combinada en diferentes partes del cuerpo, generando así texturas más complejas.

El trabajo sobre la complejidad de las relaciones del endurecimiento y la distensión de nuestros músculos se convierte en una herramienta para trabajar sobre el flujo de los acontecimientos que afectan al personaje, de manera que ambos procesos musculares puedan servirnos para entender y compenetrarse con la naturaleza de las interacciones que suceden en el escenario.

Ponemos especial atención a que los procesos que contiene la fuerza de la textura, son procesos dinámicos. No hablamos de dureza o relajación, pues consideramos que, más que procesos, son estados... estáticos. Preferimos entonces hablar de endurecimiento y distensión que nos remiten a una evolución de esos estados y por lo tanto a la acción.

- **Proximidad y foco:** Las fuerzas ludomágicas anteriores se concentran inicialmente en el trabajo individual de actores y actrices. En los procesos de entrenamiento pueden ser asimiladas cada una en distintas formas y evidentemente propician capacidades en los cuerpos que luego van a permitir mayor diversidad de capacidades expresivas para coexistir en el escenario.

Las otras dos fuerzas están directamente destinadas a la interacción. La proximidad y el foco pueden ser ubicados en las cuatro fuerzas anteriores. La aceleración implica una dirección en la cual la trayectoria está enfocada y la gravedad implica de por sí una relación de proximidades. Sin embargo, subrayamos debajo de estos dos conceptos porque nos parecen elementos a considerar en el diseño básico de las relaciones e interac-

ciones escénicas, a partir de los cuerpos y los objetos, o sea la construcción de situaciones dramáticas.

El flujo de las distancias que hay entre los cuerpos puede denotar el tipo de relación que hay o que se quiere plantear entre ellos. El foco se puede definir en un cuerpo, generalmente en los ojos o la cara y ésto genera entonces una dirección a la que va enfocada la acción. La relación de los enfoques de cada cuerpo, respecto a los otros, también denota la relación circunstancial o intencional entre ellos.

Estas dos fuerzas de enfoque y proximidad pueden ser resueltas por el número de cuerpos que se necesite en el escenario; no importa, lo que sí debe ser tomado en cuenta es que esas relaciones están ligadas a las necesidades del discurso escénico, intencionalmente codificadas.

La *Ludomagia* es un concepto que se apropia de una serie de principios articulados en un laboratorio de experimentación práctica sobre el trabajo de creación y desarrollo técnico para la escena. No pretende ser un concepto innovador, pero sí utilitario. Traduce una serie de experiencias y reflexiones acerca de la teatralidad y el juego, a una propuesta propia, personal y si se quiere, un tanto egoísta. La Ludomagia es la evidencia de que las herramientas técnicas deben ser atravesadas por el sudor y la experiencia propia en el espacio de trabajo, de manera que el actor, la actriz, o artista escénico pueda enfocar su trabajo desde su propia mirada, nombrarlo con su propio lenguaje y utilizarlo desde sus propias

necesidades. Los conceptos transversales de la teatralidad, desde siglos han sido identificados y han sufrido múltiples transformaciones, de acuerdo a la perspectiva creativa de quién los pone en práctica. Deconstruir nuestra práctica, ya pasarla por nuestra propia respiración, permite que podamos reinventar nuestro oficio tanto como para que sea inmune a la muerte.

REFERENCIAS:

- Caillois, R. (1958). Teoría de los juegos. Barcelona. Seix barral. 1a. ed.
- Chejov. M. (2015). Sobre la técnica de la actuación. Barcelona. Alba.
- Huizinga, J. (1968). Homo ludens. Argentina. Emecé editores. 2ª. ed.
- Meyerhold, V. (2005). El actor sobre la escena: diccionario de práctica teatral. México. Escenología.
- Pavis, P. (1984). Diccionario del Teatro. Paidós.
- Stanislavsky, K. (2011). El proceso de dirección escénica. México. Escenología, A. C.

7.4 NIÑAS DE PAPEL: INVESTIGACIÓN/CREACIÓN DRAMÁTURGICA SOBRE EL CASO DE FEMINICIDIO MÚLTIPLE EN EL HOGAR SEGURO VIRGEN DE LA ASUNCIÓN, EN GUATEMALA

Reseña: Rodrigo David Gutiérrez

BRYAN VINDAS VILLAREAL



...Territorio Liminal, una frontera entre lo que sucedió y la ficción de la dramaturgia.

El ponente comentó que su trabajo nace del caso del feminicidio del Hogar Seguro Virgen de la Asunción, en Guatemala, el 8 de marzo del 2017, donde 56 niñas fueron encerradas y quemadas vivas. ¿Cómo iban a quemarlas o hacerles eso? Fue una pregunta de las preguntas para iniciar su investigación, de la cual no había mucha información clara respecto a los hechos que produjeron el crimen.

Es a partir del Espacio de Residencias Centroamericanas CCE donde el investigador lanzó su pregunta para establecer su problema y desarrollarlo en dicho espacio: ¿Qué sucedió Hogar Seguro Virgen de la Asunción y como transmutarlo a un territorio dramático? Investigar sobre artes es plantearse un problema, problematizar un campo donde conectar con otras investigaciones.

El concepto de territorialidad visto desde Dubatti, apoyó el campo teórico para encauzar la investigación de Vindas. Cada país tiene su teatralidad a partir de su territorialidad. Para el investigador es importante conocer este concepto, para ser conscientes a que se enfrenta el mismo con el contexto de lo investigado y así dar con la construcción de imágenes y conexiones.

El planteamiento metodológico lo desarrolló de la siguiente manera: una primera etapa ligada a la recolección de la información; la segunda, sobre la sistematización; una tercera, sobre la estructura del texto teatral y la cuarta, sobre montaje y muestra.

La primera etapa es un proceso de sensibilización y contextualización de un proceso muy arduo y difícil, por la complejidad del hecho. La sistematización de esta información fue dividida por categorías de personajes, espacios y hechos, donde Vindas se apropió del material del archivo compilado para generar la historia que se quería contar con la dramaturgia y esclarecer el caso de lo que había pasado en el Hogar Seguro Virgen de la Asunción.

El espacio de sinergia entre todo el material, Vindas lo llamó como el Territorio Liminal, una frontera entre lo que sucedió y la ficción de la dramaturgia. Ya el investigador sabía lo que había pasado con la noticia por lo que trabajó con la metáfora de cómo contar la historia, en dónde se está situando la experiencia estética y generar una cartografía de la poética.

La escritura del texto, a partir, del Territorio Liminal entre el hecho y la metáfora, llevó a un proceso de construcción de la dramaturgia por medio de la estructura de un cuento, apoyado de ejercicios de dramaturgia escénica para luego ir al proceso de montaje. Posteriormente, del espectáculo realizó un teatro foro para generar ese espacio mismo liminal con el público, de las cuales, muchas eran madres de las niñas. Según Vindas habían otros temas que salían desde el público; sin embargo, el investigador fue claro que esa fue la historia que quería contar y había que seguir contando otras historias a partir de ese hecho, para hacer eco y reverberaciones.

Niñas de papel o la evocación de una dramaturgia del dolor

M. A Bryan Vindas Villarreal



Fotografía del altar construido en memoria de las niñas asesinadas en el Hogar Seguro Virgen de la Asunción. Zócalo de la Ciudad de Guatemala. Fotografía 2 de julio del 2017. Fotografía de Bryan Vindas Villarreal.

RESUMEN

El fenómeno de los procesos artísticos contemporáneos, ha impulsado y debatido sobre la figura del artista-investigador, ese ente que tiene la posibilidad de generar teoría a partir de experimentación al construir sus piezas (sean musicales, escénicas, plásticas o performativas), generando un ir y venir en la exploración, teniendo como eje tanto lo práctico como lo teórico.

Este artículo, titulado *Niñas de papel o la evocación de una dramaturgia del dolor*, es una reflexión teórica sobre la creación-investigación a partir de la tragedia del 8 de marzo del 2017, en el Hogar Seguro en Guatemala; construida a partir de una metodología que profundiza con estrategias concretas sobre el archivo vivo de la tragedia de las 54 niñas y el contexto territorial que condicionó la sentencia del feminicidio por fuego.

PALABRAS CLAVE:

Cenizas, niñas, dramaturgia, archivo, fuego

EN CENIZAS NOS CONVIRTIERON

En los últimos años, el elemento documental ha asumido una relevancia significativa en el universo de las Artes, con esto no se quiere decir que antes no existiera; por el contrario, figura tan importante como el teórico francés Georges Didi-Huberman¹⁰ ha sido uno de los máximos exponentes de la ficción y lo real en lo documental. En Latinoamérica, la figura del documental ha tenido una relevancia mucho más significativa, ya que debido al desangramiento causado por los golpes militares y dictaduras en países como Argentina, Chile, Brasil, Perú, Guatemala, entre otros, los elementos que sirvieron para documentar los campos de torturas y desapariciones también fueron detonantes de piezas artísticas, usadas como resistencia, y transmutadas en las voces que dejaron de escucharse. La figura de Augusto Boal en Brasil, con su teatro del oprimido, los campos de tortura en Chile que ahora son parques o las salas de parto clandestinas construidas por militares que ahora son Museos, evidencian lo significativo de la memoria, el recuerdo y lo documental como un elemento más allá de la energía aurea que lo envuelve.

Las tragedias se repiten, ¿qué sucede si no puedo enterrar a mis muertos? ¿Cómo construir dramaturgia desde el dolor y con qué propósito? La Antígona de Sófocles se manifiesta pero desde una mirada voyerista, ya que en Latinoamérica existen tragedias propias y las fosas comunes en México, Colombia, Brasil, y casi toda Centroamérica, son la evidencia. Estos fenómenos exigen un teatro que vaya más allá de la romántica sensación de justicia o del entretenimiento simplista. Es la necesidad de un

¹⁰ Georges Didi-Huberman, es un historiador del arte, filósofo y ensayista francés, heredero intelectual de Aby Warburg. Sus escritos profundizan en el concepto de la imagen, buscando ir más allá de la iconografía objetiva panofskyana.

teatro confrontativo, que evoque a los muertos, pero escuche a los vivos, ya que como dice Arístides Vargas, el teatro no puede ganarle a la noticia pero si poetizar sobre el dolor para llegar a la razón y el corazón.

El teatro como herramienta social permite cuestionar la figura actual del artista. Aunque parece seguir manteniendo esa esencia de deidad mitológica, también se le atribuye la capacidad de dialogar sobre sus procedimientos, generar sinergias potentes con esos “otros” que son sus homónimos y los que no; con el objetivo de trascender fronteras disciplinares, activar comunidades y teorizar en búsqueda de preguntas y riesgos fuera de su área de confort.

El proceso creativo-investigativo de Niñas de papel fue un andar consciente y dinámico entre distintas herramientas de una investigación etnográfica, así como otras pertenecientes a las Artes Visuales y las Artes Escénicas. Lo que terminó detonando hallazgos importantes para re-pensar la dramaturgia contemporánea y la escritura de una serie de textos teatrales desde contextos de violencia. Finalmente, se buscó compartir estrategias que sirvieron para sistematizar un archivo vivo, ese que no pertenece al pasado (aún) y que habita en el presente con la posibilidad de una re-escritura futura. Esta investigación-creación, se realizó en el mismo espacio temporal que el juicio por el feminicidio de las niñas del Hogar Seguro.



Altar construido en memoria del crimen de las niñas del Hogar Seguro Virgen de la Asunción. 8 de marzo del 2017. Fotografía de Bryan Vindas Villarreal.

EN MEDIO DE LAS CENIZAS

El 8 de mayo del 2017 surge la noticia efímera de un incendio en el centro irónicamente llamado “Hogar Seguro” en Guatemala, donde 56 niñas fueron quemadas vivas. El acontecimiento fue imposible de ocultar ante los masivos medios de comunicación no oficiales; las redes sociales explotaron, sumándose con fuerza debido a la trágica coincidencia de que este hecho ocurría el Día internacional de la mujer. Frases en redes sociales mencionaron que las niñas preferían morir quemadas a continuar sufriendo abusos. La problemática destapó la caja china, desnudando la fragilidad política y corrupta que Iván Velázquez, comisionado de la Comisión Internacional contra la Impunidad en Guatemala, ya investigaba.

Guatemala es el país que tiene el récord de desaparecidos, hasta 45.000 según las cifras de la ONG por el Grupo de Apoyo Mutuo (GAM). Donde niños y adolescentes son un gran porcentaje de este suceso, siendo esto, un foco de suma importancia para el presidente de Guatemala, Jimmy Morales, quien a pesar de la trágica situación, solamente manifestó el dolor que representa para su país la tragedia de las niñas, y al ser entrevistado por Fernando del Rincón el 10 de marzo por CNN, simplemente se excusó y evadió cualquier tipo de implicación o negligencia del gobierno.

Este acontecimiento tan complejo, así como enmarañado, lleno de secretos y con un grado de violencia indescriptible, se transformó en una necesidad dramática. Escribir sobre el hecho, evidenciar lo que realmente ocurrió y lograr



Plaza de la Constitución. Ciudad de Guatemala. 2 de julio del 2017. Fotografía de Bryan Vindas Villarreal.



Acción de intervención del espacio público. Realizada por las madres y ciudadanos de Guatemala que exigen justicia. 2 de julio del 2017. Fotografía de Bryan Vindas Villarreal.

algún tipo de justicia, fue honestamente el primer estímulo de escritura; la idealización de un mundo sin dolor como el motor de la investigación, esa necesidad romántica de cambiar el mundo a través del teatro, esa gran idea terminaría transformándose al final de la investigación y, transmutándose en un “algo” mucho más profundo e igual de significativo, pero con mayor grado realista.

Es importante mencionar que en la vida no hay coincidencias y, sin embargo, todo es una coincidencia, ya que meses después de la tragedia surgió la convocatoria de las residencias centroamericanas¹¹, brindadas por el Centro Cultural de España en Guatemala, y justo la residencia en Guatemala era sobre dramaturgia, al mismo tiempo que el juicio por el crimen de las niñas del Hogar Seguro se realizaría.

LA TERRITORIALIDAD Y LOS PROCESOS DE INVESTIGACIÓN

Antes de abordar cualquier espacio sobre la investigación, es importante aclarar un concepto que fue fundamental en el proceso creativo, surge del Teatro Comparado propuesto por Jorge Dubatti¹² y es el de la *Territorialidad*. Dubatti en su artículo “Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís” publicado por la Pontífice

...el tercer espacio sería el de la comunión con el otro, los cuerpos como continentes y sus cicatrices como puentes para la construcción del acontecimiento estético.

Universidad de Chile y su cátedra de artes, aborda la necesidad de entender el Teatro Latinoamericano según su territorialidad. Así mismo presenta las diferencias entre el cuerpo de un latinoamericano y el de un intérprete ruso. Cómo estas diferencias existen, no deben ser tomadas como justificación, pero sí entendidas para llevarlas a profundidad; así mismo, la territorialidad de los espacios donde el suceso escénico acontece. La importancia de entender que ensayar en Noruega es distinto a ensayar en El Salvador, en donde existen toques de queda e incluso las funciones se cancelan porque la vida misma corre peligro, no desde lo romántico sino desde lo literal. Finalmente, el tercer espacio sería el de la comunión con el otro, los cuerpos como continentes y sus cicatrices como puentes para la construcción del acontecimiento estético.

Este concepto de *Territorialidad* fue fundamental al unificarse con el scouting que propone el artista visual Robert Smithson¹³ y su propuesta estética con el Land Art. La estrategia sugiere, que al abordar un territorio desconocido es fundamental el transitarlo sin elementos que condicionen, pre-concepciones que puedan teñir la construcción de estímulos creativos, por el contrario, promueve la apertura de un “tercer ojo” que permite la recolección de información, la cual sea utilizada para la construcción de una pieza artística, en este caso, un archivo potente del suceso que acompaña la investigación.

Como parte de este proceso de exploración, el primer punto que se visitó fue el Altar de las niñas, el cual se construyó en el zócalo de Ciudad de Guatemala, al frente del Palacio de Gobierno. De este primer encuentro surgió un importante hallazgo, el cual fue hacer consciente la diferencia (desde lo visceral) entre altar y monumento, ya que el primero evoca a la ritualidad, lo sacro, el dolor, la impunidad y se percibe como un elemento vivo. El monumento, por otra parte, es una estructura fría que brinda la sensación de tranquilidad e incluso un placebo histórico, que se podría denominar como pacto con un acontecimiento que causó dolor, y evoca a la tranquilidad que acompaña la muerte.

El altar de las niñas fue construido a partir de dibujos, flores, piedras, pancartas y velas¹⁴. Estos elementos tan representativos fueron utilizados luego en el texto teatral, es decir, a partir de los elementos en el altar, se construyó gran parte de la dramaturgia y el ecosistema escénico en la obra *Niñas de papel*, ya que estos objetos los estaba entregando la misma ciudad, la propia tragedia, lo que permitía darle resonancia e incluso una re-encarnación escénica. Uno de los elementos más controversiales fue el fuego de las velas, ya que ese mismo elemento fue el causante del dolor; sin embargo, al estar sentado con César Leonel Petz, quien es técnico del Teatro Lux, se llegó a la conclusión de que el fuego perdura. Guatemala es tierra de volcanes y el fuego no asesinó a las niñas, las liberó

11 Cada año, surge una convocatoria titulada Residencias Centroamericanas, en donde los Centros Culturales de España en cada país centroamericano, otorgan distintos espacios de creación e investigación relacionados a las artes. La beca consiste en llevar al país a algún especialista para generar proyectos, brindar talleres y construir una pieza (sea escénica, musical o plástica). Para *Niñas de papel*, el apoyo de esta beca fue fundamental, ya que brindó todas las posibilidades humanas y económicas para la construcción del proyecto.

12 Jorge Dubatti es crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro. Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Director del Instituto de Artes del Espectáculo.

13 Escultor estadounidense, precursor del Land Art, pintor y destacado artista visual, quien autodenominó sus trabajos como *Earthworks*.

14 Es importante mencionar que el altar sufría constantes cambios, mutando cada día pero nunca permanecía solo.



Collage de retratos sobre el crimen de las niñas del Hogar Seguro. Realizado por un colectivo de artistas invitados. Ciudad de Guatemala. 15 de junio del 2017. Fotografía de Bryan Vindas Villarreal.

y fue la luz que denunció la violencia. El fuego no tuvo la culpa, sino los humanos que no abrieron las puertas. Finalmente al interrogar a Petz sobre el por qué no hacer nada, él se limitó a decir, que no podía involucrarse, porque si lo hacía, tenía miedo de desaparecer.

LA ENTREVISTA SEMI-ESTRUCTURA COMO HERRAMIENTA PARA EVITAR LA MUERTE DE LA MEMORIA

La entrevista semi-estructura es una herramienta ampliamente conocida en los estudios cualitativos, así como apropiada por distintos investigadores en artes para ser usada como base en la recolección de la información. En el caso de Niñas de papel, fue una herramienta vital, utilizada primeramente en el intercambio de conocimiento con los periodistas Mariela Castañón, guatemalteca

que ha sobresalido por sus reportajes donde evidencia y denuncia cientos de problemas políticos y sociales en Guatemala, así como el periodista español Asier Vera, quien también realizaba un reportaje sobre las niñas y era un punto de conexión fundamental entre el Centro Cultural de España y Guatemala.

Es importante aclarar, que cada indagación, pregunta u observación se hizo con el mayor respeto, incluso siendo absolutamente consciente de tener una mirada extranjera con respecto a los sucesos. Se buscó profundizar realmente mediante el convivio con guatemaltecos que estuvieran involucrados con el acontecimiento; de esta manera, evadir los aspectos superficiales de la investigación y sumergirse en la problemática que envolvió el caso del Hogar Seguro.

De esta manera, surgió la entrevista a Mariela Castañón y Asier Vera, la cual fue realizada en un espacio tranquilo e informal, permitiendo una comodidad necesaria para abordar un tema tan complejo como fue el feminicidio de las niñas. Castañón explicó que Hogar Seguro debía servir como refugio para las niñas y los niños que eran separados de sus familias por violencia o rescatados de las calles. Eran llevados a este lugar, en donde lejos de estar seguros, continuaban sufriendo abusos. Castañón revela conversaciones con familiares en donde denuncia que las niñas no se alimentaban bien, así como distintos tipos de abusos y violencia, incluso se les separaba por su físico para así poder prostituir las.

En ese sentido, es sencillo apoyar la tesis sobre la violencia y la muerte que

ronda esta institución, ya que en Castañón explicó que son más de 300 niños los que han intentado saltar en dos años el muro de 6 metros que separa al Hogar Seguro de la calle. Incluso con las pandillas, la violencia, las drogas y el dormir sin un techo, resultaba más segura la calle que el interior de ese “castillo”¹⁵. En la entrevista se mencionó la información sobre la comida en mal estado, la prostitución de las niñas por extranjeros, así como la violencia que ellas sufrían, maltratos, castigos, e incluso el tráfico de drogas. Un espacio lleno de impunidad en donde ellas eran invisibilizadas, e incluso preferían las calles a ese lugar o regresar con sus familias, en donde también eran abusadas.

La complejidad del caso Hogar Seguro se incrementaba ya que, según los sucesos relatados por una de las sobrevivientes a Castañón, un grupo grande de niñas y niños escaparon el 7 de marzo. Los encargados llamaron al presidente Jimmy Morales, quien dio la orden de “cazar” a todos los que se habían fugado, sin un número concreto. Utilizaron perros para evitar el impacto de la fuga, cazando a la mayoría y regresándolas al encierro. En el edificio, separaron a los niños y niñas, siendo conscientes que estas últimas, eran más violentas y enérgicas que los niños, así que las encerraron en un aula muy pequeña; en ella dormían y hacían sus necesidades, sin tener la posibilidad de ir al baño. El 8 de marzo inició el incendio, no es claro

si fue iniciado por las guardias o por las niñas en protesta por los abusos, lo que sí es claro, es que no fue abierta la puerta y las dejaron quemarse vivas.

Una de las complejidades al trabajar en esta investigación fue aceptar que el suceso aún estaba en desarrollo, lo que generaba más preguntas que respuestas, lo cual es un rasgo significativo al abordar el archivo vivo y que, sin embargo, permite tener un contacto directo con la información de primera mano, ya que se está en el corazón de los hechos, mientras estos se desarrollan.

Otro de los grandes acontecimientos que potenciaron esta investigación, fue tener la posibilidad de presenciar una conferencia realizada por los familiares de las niñas. En un principio era únicamente para grupos de periodistas, así que se gestionó un permiso para estar presente en la sala de prensa, entendiendo la importancia de adaptarse como una necesidad al investigar; así como el asumir riesgos en función de la información, con el objetivo de construir con mayor rigurosidad la pieza dramática.

Durante la conferencia, se buscó grabar cada uno de los testimonios que brindaban los familiares, así como las denuncias que los padres realizaban, en búsqueda por recolectar información de primera fuente, sin editar o modificar; además, observando el lenguaje no verbal, el cual revelaba aún más subtextos,

los cuales finalmente se transmutarían en textos teatrales. Este proceso fue fundamental, debido a que además de denunciar los hechos ocurridos en Hogar Seguro, eran las palabras de los propios familiares lo que podía escucharse, daba un registro lingüístico importantísimo para los textos de los personajes, generando mayor veracidad en la escritura de un ojo extranjero. Así mismo, se profundizaba en situaciones que ellos vivieron al lidiar con los cuerpos, y finalmente, la construcción de personajes ligados a la tragedia directamente, que posteriormente serían ficcionados por respeto a la situación y el hecho.

SISTEMATIZACIÓN:

Una vez recolectada, seleccionada y clasificada la información, se inició el proceso de análisis del archivo desde una mirada dramática. Este procedimiento buscó la inmersión del investigador dentro de la tragedia, a partir de la interpretación del registro encontrado en las entrevistas, testimonios, el scouting y las noticias. El objetivo fue concreto: encontrar estímulos dramáticos a partir de la interpretación sensorial, visual, mental, verbal de la imagen y los datos de la tragedia.

Es importante señalar que, aunque existió una estrategia concreta en el procedimiento de análisis, también empezó a surgir una evolución en la capacidad de escucha desde la construcción dramática. Dentro de este proceso de inves-

15 Es importante como artista-investigador, en la construcción de este tipo de artículos, el poder evidenciar las primeras ideas que al ser sistematizadas comienzan a florecer. Al escribir Niñas de papel, la referencia hacia el castillo de cuento de hadas es de-construida, así como el muro y los animales que eventualmente protegen las murallas. Una analogía que se asoma y termina de desarrollarse en un texto teatral.

tigación fue fundamental permitir que la intuición condujera el trabajo creativo, que se convierta en un balance entre un sistema experimental y lo intuitivo de la investigación. A partir de estos principios la voz estética emergió y cada una de las decisiones dramáticas confeccionó el universo de la obra teatral.

En una primera etapa de este instrumento metodológico, la relevancia cayó en organizar de manera asertiva la información. La estrategia utilizada fue construir tres apartados en formato de cuadros, en donde la información pudiera ser categorizada. A continuación se explicará el proceso y su evolución.

I. CONTEXTO DE LA TRAGEDIA DEL HOGAR SEGURO:

Elementos que complementan el entendimiento de la tragedia y brindan información sobre su entorno, de esta forma el contexto se transforma en un banco de información que genera un aporte positivo en la decodificación de imágenes, dentro de este apartado se encuentran las siguientes categorías:

- Fecha de la tragedia. Contexto histórico y social.
- Cronología narrativa dentro de la noticia: Facilita información de tiempo y espacio en relación a la tragedia.
- Recorrido narrativo dentro de la noticia: Permite identificar una cronología de situaciones dentro de la noticia.
- Víctimas: Ofrece información concreta sobre las víctimas.
- Responsables: Señalan posibles personas involucradas como culpables o el alineamiento de errores humanos, o no humanos, que provocaron el accidente.

II. IMÁGENES (visuales, narrativas, sonoras, dramáticas) en el archivo de la tragedia del Hogar seguro, en función de la composición dramática: Este apartado está conformado por categorías que tienen referencia directamente con la imagen y su función es identificar componentes que ayuden a decodificar las imágenes para poder producir dramaturgia; destacan las siguientes:

- Elementos (objetos y seres humanos).
- Acciones (inferidos a partir de gestos).
- Imagen a partir de la descripción narrativa en la noticia o la imagen fotográfica.
- Imagen a partir de la percepción de los sonidos en la imagen fotográfica.
- Imagen dramática.
- Uso de medios digitales.

III. ELEMENTOS DRAMÁTICOS

Espacio teatralizable.

- Ritual.
- Movimiento escénico.
- Personajes.
- Vestuario y elementos escénicos.
- Luces.
- Escenografía.
- Situación.

Como investigador/creador, creo importante manifestar que este proceso de categorías y cuadros de análisis puede ser asumido como una estrategia sólida. Sin embargo al abordar un proceso artístico, es fundamental aclarar que cada proceso tiene una naturaleza única; así como estos enunciados surgieron específicamente para el archivo sobre las niñas del Hogar Seguro, si el suceso cambiara, es casi con total probabilidad que así mismo cambiarían las necesidades del texto

y con ello se modificarían las estrategias y apartados. Lejos de ser un fenómeno frustrante, este componente caótico podría asumirse como un estímulo para confeccionar una futura investigación que aborde otro acontecimiento histórico y tenga como referencia otro punto de partida ya sea textil, objetos, o incluso desde lo musical.

ESCRITURA DEL TEXTO

Es en este apartado donde la obra teatral asume protagonismo, los resultados convergen para la construcción de una dramaturgia que permita al espectador/lector recordar, cuestionar y generar discusión sobre el feminicidio en el Hogar Seguro, ya que el tema de la muerte, corrupción, olvido, cuerpos sin poder ser enterrados e impunidad, está presente en toda Latinoamérica.

Niñas de papel, es una obra que busca construir metáforas sobre un acontecimiento tan violento como el feminicidio de las niñas del Hogar Seguro por medio del fuego. La obra inicia con una de las niñas narrando en forma de cuento, la fuga de las niñas; así mismo aparecen personajes con cabeza de perro y un hombre sin manos que encarnan la burocracia frente a una abuela que reclama por el cuerpo de su nieta. Se le da vida a las niñas por medio de diálogos mientras estas son metidas en bolsas de plástico, hombres unidos por el torso encarnando la corrupción y un juicio donde se evidencian a los culpables. El espacio está constantemente cubierto de cenizas que son testigo de la agonía de la niña que cuenta la historia. Finalmente, la obra se construyó alrededor

de un altar que nunca se apaga, e incluso niñas en forma de papel son quemadas mientras cuelgan por una telaraña.

Como investigador/creador en artes, está claro que debe haber una estrategia, herramientas, metodologías, e ideas para abordar una investigación; sin embargo, desde una opinión muy propia, dentro del proceso hay situaciones que atraviesan al artista desde un espacio personal y que probablemente terminan condicionando la mirada del creador. En este caso, confieso¹⁶ (en primera persona) que me enfermé. Mi cuerpo somatizó el dolor de escribir sobre estas niñas y el caso tan crudo de ser quemadas vivas. Por mucho tiempo de la residencia tuve que estar en cama, incluso visitar a un doctor, ya que mi cuerpo no resistió el dolor. Al final del proceso y con la llegada de la catarsis al presentar los resultados de la residencia, la enfermedad desapareció pero la recuperación fue lenta y dolorosa.

Al sentarse frente a una hoja en blanco, es similar a la imagen de observar en silencio un gran universo, cada una de las decisiones sobre el argumento, personajes y objetos, son un riesgo. Realmente no he conocido una metodología exacta que al ser utilizada tres, cuatro o cinco veces para escribir una obra de teatro, para pintar un cuadro, crear una escultura o una partitura musical generen los mismos resultados. En mi experiencia, cada obra de teatro ha sido un viaje, ya que responde a nece-



Dedicatoria a las 56 niñas del incendio en el Hogar seguro Virgen de la Asunción. 8 de mayo del 2017. Guatemala. ¡Que no haya impunidad! Fotografía de Bryan Vindas Villarreal.

sidades particulares y a estrategias que se internan en lo excéntrico. Durante el acontecimiento de escribir una obra teatral, la mayoría del tiempo estoy perdido y solo el instinto, las sensaciones e incluso una voz (la voz del propio texto o los personajes) es quien guía, como mecanismo visceral, la articulación del universo dramático.

MONTAJE

Al aproximarse la etapa final y la presentación de los resultados de la residencia, se buscó montar el texto teatral, así que se entabló conversación con cinco actores guatemaltecos, siendo consciente de esa mirada de extranjero. Se trabajó con un texto teatral en construcción

16 Conscientemente hablo en primera persona en este párrafo, ya que me es indivisible separar la experiencia como autor de la escritura, hacerlo en tercer persona, generaría un total distanciamiento de la obra.

(borrador) que al pasar por el cuerpo de los actores, estos lograron apropiarse de él, generando importantes modificaciones que terminaron potenciándolo para el estreno.

El montaje de la obra fue realmente un suceso importante dentro del espacio teatral guatemalteco. Se eligió realizar un foro al final de la propuesta, con el fin de explicar parte del proceso y conversar sobre el suceso del Hogar Seguro. Dentro de este espacio, surgió una de las circunstancias más sorprendidas en la investigación, ya que la madre de una de las niñas que había muerto en el incendio, estaba en medio del público, ella en medio de lágrimas hizo una breve referencia a lo que había visto y escuchado. Ella mencionó que se sentía agradecida porque alguien escuchaba sus palabras y estas ahora eran dichas en un escenario. Esta experiencia teatral recuerda la complejidad de la comunión, ya que se trató de rendir un homenaje a las niñas fallecidas y; sin embargo, son las madres vivas, las que son atravesadas y acompañadas por este acontecimiento escénico.

Finalmente, la obra fue cedida a la Directora Yara Contreras, quien la ha escenificado en el 2017 y 2018, en conmemoración de la tragedia. Así mismo, se han utilizado algunos textos en manifestaciones que aún continúan exigiendo respuestas por la tragedia de las niñas y la impunidad de este acontecimiento.

CUANDO SE EXTINGUEN LAS LLAMAS... LAS CENIZAS QUEDAN

Al comenzar esta investigación, uno de los principales retos fue vislumbrar y abordar un proceso creativo sin que este perdiera su autonomía dentro del espacio sistemático. Al abordar un proceso de investigación-creación, conlleva plantear una pregunta pertinente la cual funcione como detonante creativo, aunque esta interrogante carezca de respuesta al final del proceso. A partir del concepto de polinización¹⁷, los espacios artísticos y políticos proponen una coexistencia de conocimientos, replantear conceptos en distintas direcciones, construir sinergias con aquellos compatibles en afinidades artísticas y los que no, re-plantear las fronteras de conocimientos, así como colaborar con hallazgos y estrategias para nutrir los procesos cognitivos del grupo de investigadores con los que se comparten territorios. Es importante resaltar que estos caminos se nutren en ambas direcciones, ya que en un proceso que involucra lo social, se necesita de un acompañamiento. Esto permite el intercambio de ideas generando una comunión en función de la construcción de conocimiento y experiencias estéticas.

Otro de los puntos sobresalientes en esta experiencia tuvo como objetivo identificar una problemática en un territorio desconocido. A partir de este hallazgo, asume una ruta para abordar el problema, evaluar riesgos y vislum-

brar estrategias que permitan resolver de manera creativa los distintos obstáculos de su investigación. Es importante aclarar que este perfil parte de una experiencia propia, la cual evidencia como punto final el distanciarse de cualquier espacio cómodo para recurrir a otros tipos de hallazgos que enriquezcan tanto la experiencia personal como nutrir distintos espacios que generen comunión de paradigmas y conocimiento.

Esta experiencia permitió re-pensar conceptos de las Artes Escénicas desde otros espacios más políticos, así como identificar estrategias puntuales que podrían ser utilizadas como herramientas dramáticas, como por ejemplo: la deriva como estímulo para la construcción de ficción,¹⁸ la plástica como eje de una dramaturgia visual, el collage de imágenes para la creación de personajes, el scouting como herramienta performática; para abordar espacios no convencionales como esos que han sido abandonados, re-pensar la fotografía documental en distintos universos como el dramático, aplicar diferentes procesos de análisis presentes en otras disciplinas para apropiarse de medios presentes en formatos como revistas, periódicos, medios digitales, etc.

En cuanto a la dramaturgia, esta investigación genera preguntas que podrían resolverse en proyectos futuros, como por ejemplo, plantear los conceptos dramáticos desde la visión de un campo

expandido, asumiendo distintos formatos y soportes para la simbiosis del texto teatral, recordando que el teatro es un ser vivo, en constante mutación y que en su camino va devorando distintos medios para nutrirse. Aprende de otras disciplinas y se alimenta de estrategias concretas. Incluso es fundamental re-pensar la dramaturgia para ser publicada en distintos formatos como los medios digitales, los cuales también sean soportes que reciban una legitimación, debido a complejidad que hay en publicar dramaturgia, así como un medio de adaptación a las nuevas generaciones que habitan la virtualidad de las nuevas generaciones.

REFERENCIAS

Alzate Ochoa, Luz Dary, y Daryeny Parada Giraldo. «La investigación en las artes escénicas del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes, de la Universidad de Antioquia.» *Revista Colombiana de las Artes Escénicas* 3 (2009): 22-38.

Ávila, Marta. «Danza y Dramaturgia. Sin dramaturgia nada se sostiene.» *Revista de las Artes Escena (Universidad de Costa Rica)*, 2013: 78-82.

Barbosa de Souza, Bethania. «Hibridación y transdisciplinariedad en las artes plásticas.» *EDUCATIO Siglo XXI* 27, n° 1 (2009): 217-230.

Beljon, J. J. *Gramática del Arte*. Madrid: Ediciones Celeste, 1993.

Carrizo, Luis, Mayra Espina Prieto, y Julie T. Klein. *Transdisciplinariedad y Complejidad en el análisis social*. Francia: Programa MOST, UNESCO, 2004.

de la Parra, Marco Antonio. *Carta a un joven dramaturgo*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2016.

Derrida, J. «La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas.» En *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1989.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

Dubatti, Jorge. *Hacia una cartografía del teatro latinoamericano. Poéticas de dirección en el canon occidental: Ricardo Bartís*. *Revista n° 7, cátedra de artes*. Facultad de Artes. Pontífice Universidad Católica de Chile, 2009.

Mitchell, W.J.T. «What is an Image?» *New Literary History* 15, n° 3 (1984): 503-553.

Moraes, María Candida. «Transdisciplinariedad y educación.» *Revista Rizoma Freiriano (Instituto Paulo Freire)*, 2010.

Rojas, Mariana. «La construcción de memoria histórica como acto estético y medio de reconocimiento de las víctimas de la masacre de El Salado.» *Monografía*. Colombia: Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, 2015.

17 La polinización es según la Real Academia Española, la acción del grano de polen llegando a la flor.

18 En este caso se hace referencia a la ficción de textos teatrales o guiones cinematográficos.

8.

FERIA DE PROYECTOS



Como actividad de divulgación de proyectos desarrollados en el CIDEA, tanto por personas estudiantes como académicas se formuló una feria, cuyo objetivo fue el de compartir y convivir en comunidad a partir de las propuestas de investigación desarrolladas por las personas participantes, entre ellas, las iniciativas favorecidas con el fondo concursable: Iniciativas Interdisciplinarias gestionado por la actividad académica: Iniciativas Interdisciplinarias del CIDEA, así como proyectos de Trabajos Finales de Graduación de estudiantes de las 4 Unidades Académicas del CIDEA, y PPAA de estas Unidades.





1916-20

CIDEA- Centro de Investigación, Docencia y Extensión artística
Comisión Sistema de Investigación para las artes

 www.cidea.una.ac.cr

 cideainvestiga@una.cr