

Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024
8:30 - 13:30 (Hora colombiana)



FITM
Edición

56



6^{to} MEMORIAS

CONGRESO IBEROAMERICANO DE TEATRO

Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.

Encuentro Mixto. Virtual y presencial
Manizales, 3 al 6 de septiembre, 2024



Culturas



FESTIVAL
INTERNACIONAL DE TEATRO
DE MANIZALES



ESCUELA INTERNACIONAL
DE ESPECTADORES
DE IBEROAMÉRICA Y EL CARIBE

IAE

Instituto de Artes del Espectáculo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras



centro cultural
MANIZALES



VICERRECTORÍA
DE PROYECCIÓN
UNIVERSITARIA



Invertimos en el talento de los colombianos

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM

6^t©

CONGRESO
IBEROAMERICANO
DE TEATRO

Cuerpos y corporalidades: sociedad,
género, naturaleza, tecnología.

MESA 5

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM



FITM
Edición
56



Ella es ella / Autorretratos

Conferencia performativa

Diana Osorio¹



Presento esta declaración, que más que una ponencia es un manifiesto de libertad, o un gesto de gratitud por la libertad de manifestar.

¿Cómo llegar a ser cuerpo? ¿Cómo la construcción íntima construye el cuerpo público y colectivo?

Proyecto de investigación, exploración y creación que indaga en otras representaciones, corpografías y presencias rizomáticas del cuerpo de las mujeres desde el arte de acción y que pretende cuestionar la relación entre las violencias de género, los delitos ecológicos y su prevención, y otros vínculos invisibles en la interacción colectiva, el espacio público y el patrimonio, en busca de la movilización del pensamiento, la empatía y conciencia en la construcción, presentación y

¹ **Diana Patricia Osorio González.** Artista transdisciplinar de acción, performer de Medellín, Colombia. Creadora e investigadora de artes escénicas y artes vivas. Agente mediadora y productora de prácticas artísticas contemporáneas. Publicista del Instituto de Artes, 1997. Maestra en Arte Dramático de Universidad de Antioquia, 2005. Especialista en Estética de Universidad Nacional de Colombia (sede Medellín), 2007. Candidata a Magister en Historia de Universidad de Antioquia. Licenciada en Artes Plásticas de Universidad de Antioquia, 2022. Diplomada en prácticas performativas contemporáneas. Circuito Liquen, Instituto Goethe, Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo y MAMM, 2021. Diplomada en periodismo y memoria histórica. Universidad de Antioquia, 2016. Diplomada en marketing digital y AI. CENCALA, 2023.

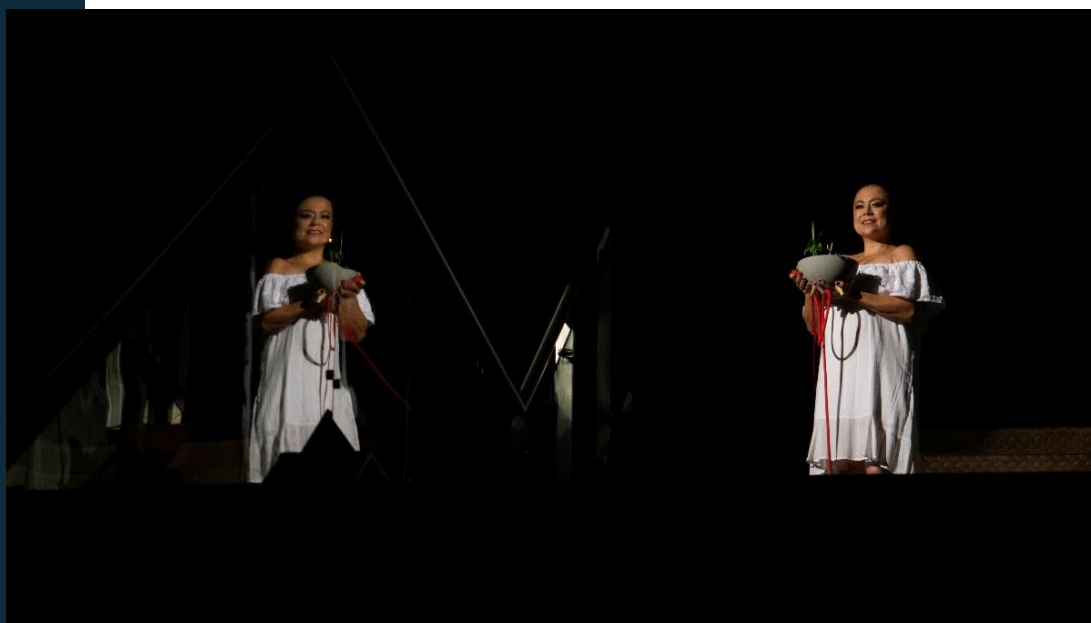
Desde mis búsquedas artísticas y profesionales he desarrollado proyectos en y con las comunidades y territorios de Medellín desempeñado la labor como productora, formadora y gestora social y cultural, y para la cual me he enfocado la pedagogía participativa. Me oriento en la investigación en y desde las artes bajo el método de artografía (artista/docente/investigadora), pero también he logrado procesos desde el método biográfico/narrativo para ejercicios de creación, ya que mi lenguaje preferido y el interés en la experimentación es desde la performance y el arte de acción. He desarrollado una experimentación artística desde la exploración del cuerpo como materia prima de comunicación y para la revolución de mi propio pensamiento y subjetividad como mujer contemporánea. Mi experiencia de vida la definiría como un manifiesto de libertad. https://issuu.com/osorioidiana/docs/dossier_2024
<https://www.instagram.com/eberaosorio/?hl=es-la>

bienestar de nuestros cuerpos femeninos, nuestros territorios y nuestro tiempo contemporáneo.

Una pregunta por los hábitats frágiles.

Ella es ella

Me gusta pensar de ella, que es comprometida e intensa.
Ofrece cada día y poetiza la vida misma en manifiestos de libertad.
Ser cuerpo tosco remendado, atravesado por pasiones.
Cuerpo inacabado. Recocado. Saturado. Tejido.
Un cuerpo en cruce de fuerzas. Un cuerpo en acontecimiento.
Un devenir de pasiones íntimas expuestas.



ELLA ES ELLA / AUTORRETRATOS de Diana Osorio. Foto: Carlos Guerrero. Octubre 2021.

Diplomado de prácticas performativas 2021. Circuito Liquen, Goethe-Institut Kolumbien, Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo y Museo de Arte Moderno de Medellín. Curador: Saeed Pezeshki.

**Prevenida estoy.*

Acorazada estoy.



Necesito Des-pojar. Des-ajustar. Des-acomodar. Des-privilegiar.

Buscar/me.

Escarbar/me.

Escudriñar/me.

Labrar/me.

Horadar/me.

Sembrar/me.

Cosechar/me.

Recoger/me.

Construir otre cuerpe de mi.

*Escribir/me desde la profundidad de la piel. **

¿Cómo se construye un cuerpo?

¿Para qué se es cuerpo?

Transitar. Transmutar. Trascender. Transponer. Transparentar.

Develar. Devenir. Movilizar. Rodar. Desear.

Deseo que hace fluir, fluye y corta.

Deseo: Miedo abyecto de carecer.

Deseo que produce lo real. Productor en realidad y de realidad.

Deseo siempre nómada y emigrante.

La producción social depende de la producción deseante.

Relación Homo – Natura / Homo – Historia.

Devenir de la realidad.

Registro delirante que la sociedad hace del proceso de producción de la realidad.

Ser cuerpo fabulado y mágico.

Ser cuerpo en cruce de fuerzas.

Cuerpo sin órganos.

Cuerpo improductivo, cuerpo que existe solamente cuando y donde es producido.

Ser cuerpo de la Tierra. Ser pausa improductiva de la producción social.

Ser cuerpo de la Tierra. Ser residuo del socius desterritorializado.

En la tierra se forma la materia, se aprisionan las intensidades.

En la tierra se fijan las singularidades, se crean sistemas de resonancias y redundancias.

Ser Lobo, Oso, Río, Bosque, Dragón, Montaña.

Soy perra, gallina. Soy sucia, soy semilla. Soy bella.

Soy todos los yoes que puedo llegar a ser.

Soy todos los otros que me habitan

Ser magia y hacer magia de si y de su existencia, ser prosaica y postpornográfica.

Ser Magia que se opone a los poderes hegemónicos del pensamiento moderno.

Saber y práctica amenazante, en resistencia y resiliencia.

Ser impulso creativo. En conexión con lo trascendental y exploración de lo desconocido.

Ser magia y hacerse presente entre los estratos, sin forma, sin espacio y sin tiempo; producir los devenires infinitos y desbordados; devenir caos como materia no formada y vida inorgánica.

Ser magia es ser rizoma, acontecimiento y HAECCEIDAD.

Es multiplicidad anómala y nómada del devenir y las transformaciones.

No soporta normas legales, no se ordena, no se enumera.

Ser conjunto difuso, y nada exacto.

Ser bordes, fronteras, liminalidad y marginalidad.

Ser fabulación en la desterritorialidad y la desestratificación como movimiento de líneas de fuga, pulsiones y fuerzas, solo medible por sus intensidades.

Ser Rizomas, Manglares, Archipiélagos. Mesetas.

Ser "entorno molecular del devenir". Invocar a Deleuze y Guattari (1973).

Ser constante flujo, fluido, liquidez y transformación.

Estar, habitar, pertenecer procesos micros y continuos que configuran las realidades.

Influenciar la comprensión del entre - tiempo y el contra - espacio.

Apreciar mejor la riqueza y complejidad de las experiencias humanas, donde cada pequeño cambio contribuye a un devenir mayor.

Desinstrumentalizar la naturaleza.

Sentirse máquina abstracta y real que ignora las formas y las sustancias.

Máquina revolucionaria, molecular y de resistencia.

Un régimen que ya no utiliza el significante, ni lo subjetivo.

Un registro de Realidad natural y Realidad espiritual que rompe el dualismo de la modernidad, combate la unidad y produce el cambio de naturaleza situándose al margen de dios.

Construir / se un cuerpo. Poder / se cuerpo (Pabón).

Ritualizar / se.

Reinventar / se.

Ficcionalizar / se.

Situarse en el intersticio secreto de la fe y los anhelos.

Ser problema de sustancia (Spinoza).

Ser problema ético (Foucault).



Ser problema Metafísico y ontológico.

Hacer un Chamán de sí. (Beuys).

Servir tanto al lobo, como a la manada. (Deleuze y Guattari).

Acotación: Suena Magia de Gustavo Cerati (2010).

<https://www.youtube.com/watch?v=-SR9iRGkmVY>

Referencias


Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1973). El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia. Barral editores. España.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1988). Mil Mesetas. Barral editores. España.

Pabón Alvarado, Consuelo. (20¿?). Construcciones de cuerpos.

https://issuu.com/mondritos/docs/consuelo_pab__n_-_construcciones_de_





Feminismos - Propuesta Pedagógica/Metodológica Decolonial para Prácticas Escénicas Contemporáneas en Ambientes Extraclase

André Silva dos Santos¹

Resumen

Este artículo busca relatar un proceso artístico-pedagógico, de carácter práctico-teórico en la pedagogía teatral, desarrollado con estudiantes del Instituto Federal de Educación, Ciencia y Tecnología de Bahía (IFBA), campus Eunápolis, en los años 2019 y 2020. Así, los conceptos de espacio, lugar, acción, imaginación, entre otros, conformarán esta investigación, que abordará el recorrido poético y estético de un proyecto artístico-pedagógico. Su marco epistémico-metodológico es la genealogía del poder (Foucault, 1979) y sus guías teóricas los aportes de Barba y Savarese (1995), Santos (2015), Rangel (2015) y Leal (2018). Junto con el Núcleo Pena de Teatro Físico (NUPENA), dirigido por el proponente de este trabajo, y con la colaboración del colectivo históricas, esta investigación se pudo realizar desde julio de 2019 hasta diciembre de 2020. En el transcurso de la investigación, se presenta una propuesta metodológica titulada *santuario o altar privado*, vista como una posible manifestación de estudios de la no convencionalidad del espacio escénico en

¹ Artículo escrito por André Silva dos Santos, licenciado en teatro por la Universidad Federal de Bahía (UFBA), Brasil. Tiene una maestría en Artes por la Universidad Federal de Espírito Santo (UFES) y actualmente cursa su doctorado a través del Programa de Postgrado en Artes Escénicas de la UFBA. Además de investigador, es artista y docente.

la institución escolar por parte de los estudiantes a partir de sus procesos identitarios.

Palabras clave: Pedagogía teatral; Espacios no convencionales; Procesos creativos; Teatro físico; Poder.

Resumo

Este artigo busca relatar um processo artístico-pedagógico, de cunho prático-teórico em teatro-educação, desenvolvido com estudantes do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA), *campus* Eunápolis, nos anos de 2019 e 2020. Assim, os conceitos de espaço, lugar, ação, imaginação, entre outros, compõem esta pesquisa, a qual abordará sobre o percurso poético e estético de um projeto artístico-pedagógico. Tendo como marco epistêmico-metodológico a genealogia do poder (Foucault, 1979) e guias teóricas os aportes de Barba e Savarese (1995), Santos (2015), Rangel (2015) e Leal (2018). Juntamente com o Núcleo Pena de Teatro Físico (NUPENA), dirigido pelo proponente deste trabalho, e com a parceria do coletivo históricas, esta pesquisa pôde ser realizada de julho de 2019 a dezembro de 2020. No desenrolar da investigação apresenta-se uma proposta metodológica intitulada *santuário* ou *altar particular*, vista como uma possível manifestação de estudos da não-convencionalidade do espaço cênico na instituição escolar por estudantes a partir de seus processos identitários.

Palavras-chave: Teatro-educação; Espaços não-convencionais; Processos criativos; Teatro físico; Poder.

Presentación

Mi aventura con el tema de este artículo surgió durante el curso de Licenciatura en Teatro de la Universidad Federal de Bahía (UFBA). En esa ocasión,




decidí investigar la relación entre el espacio físico en las clases de teatro en algunas instituciones de educación formal y no formal de la ciudad de Salvador, Bahía, Brasil.

Durante mis estudios de pregrado tuve la oportunidad de desarrollar otras prácticas teatrales en espacios no convencionales de la ciudad de Madrid, durante mi intercambio académico en 2015 y 2016, cuyo título de proyecto fue: *Espacios creativos - el hecho teatral em espacios no convencionales*, y tenía como objetivo proporcionar a un grupo de estudiantes del Instituto Superior de Danza Alicia Alonso (ISDAA) de la Universidad Rey Juan Carlos (URJC), un intercambio de conocimientos basado principalmente en mis experiencias artísticas como actor y estudiante de pregrado en Teatro en la UFBA. Así, los talleres se basaron en la creación de partituras escénicas influenciadas por el espacio físico (espacios públicos y espacios abiertos) durante una investigación sobre pedagogía teatral.

Creo que el espacio es uno de los elementos más cruciales en un proceso creativo en teatro. Partiendo de esta premisa, recorro a las obras de Jean-Pierre Rynngaert, especialmente *Jogar, Representar: Práticas Dramáticas e Formação* (2009), que me ayudaron a comprender la importancia del espacio físico en los juegos y representaciones teatrales. Además, *A Porta Aberta: Reflexões sobre a Interpretação e o Teatro* (2010) de Peter Brook, aunque no se cita directamente en este trabajo, contribuye a mi comprensión del espacio como una fuerza expresiva que debe explorarse en los procesos teatrales, especialmente cuando está libre de recursos que pueden hacer artificiales las escenas, como la iluminación, la escenografía u otros elementos que crean ilusión.

El objetivo de este artículo es compartir una propuesta metodológica artístico- pedagógica en teatro, desarrollada entre julio de 2019 y diciembre de 2020, en el Instituto Federal de Educación, Ciencia y Tecnología (IFBA), campus Eunápolis, Bahia, Brasil. Esta propuesta surgió a partir de la relación entre los estudiantes y el





espacio físico como elemento central en el acto creativo teatral. Además, establezco un paralelismo con el Teatro Físico, utilizado como recurso metodológico para la formación de las actrices del grupo, y con la idea de Arte Multimedia, integrando diferentes lenguajes artísticos en el proyecto. De esta manera, analizo mi experiencia como artista-docente que junto a un grupo de estudiantes del IFBA buscó salir de la rutina formal del aula y ocupar otros espacios de la institución educativa, con el fin de potenciar los procesos creativos teatrales.

En este proceso me acompañaron autores como André (2005), Ryngaert (1981), Santos (2015), entre otros. Entre las referencias utilizadas, destaco también la obra *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología Teatral* (1990) de Eugenio Barba y Nicola Savarese.

El Altar Privado y la Práctica del Teatro Físico en el Camino Creativo

¿Qué puede hacer un cuerpo femenino en el escenario? Cuando se enfrentan a esta pregunta, muchas personas pueden reaccionar de manera “separatista”. Para algunos, puede parecer una pregunta común, mientras que otros pueden verla como un prejuicio disfrazado. Hay quienes apoyan proyectos artístico-pedagógicos que pongan a la mujer en el centro, y hay quienes creen que eso no tiene sentido. El verdadero valor de esta pregunta reside en su profundidad. Incluso en medio de utopías y deseos elevados, depende de nosotros, como seres humanos, creer en el poder de la igualdad que el teatro tiene el poder de revelar, especialmente cuando esta creencia ocurre en los contextos biopolíticos del arte y la educación, que a menudo promueven un falso discurso de igualdad de género, clase y raza.

Pensando en la idea del cuerpo femenino en escena, esta investigación adoptó los términos **santuario** o **altar privado**, expresiones espaciales escénicas que

surgieron durante el desarrollo del proyecto titulado “Espacios Creativos: hacer teatro en espacios no convencionales”, realizado por mí en el año 2016, con alumnos del itinerario Teatro Físico del Movimiento, en el curso Pedagogía de las Artes Visuales y la Danza, del Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso (IUDAA), perteneciente a la Universidad Rey Juan Carlos (URJC). El proyecto se basó en la creación de partituras escénicas que tenían como motor el trabajo físico, influenciado por el espacio físico (espacios públicos, espacios abiertos) durante la investigación teatral. A continuación, se muestra un fragmento de un fragmento de un relato del pequeño santuario o incluso altar privado, como yo lo llamo:

Figura 1. Informe de experiencia sobre el altar privado/pequeño santuario

Poco a poco fuimos creando un espacio completamente personal, nuestro pequeño santuario. Y yo no podía parar de dibujar líneas y círculos, incluso cuando terminamos sentados en el banco, seguía mi movimiento con el palo, en la madera del banco.

Fuente. Adrián Oliva Martín

El altar privado es imaginario, pero también concreto. Nos recuerda la idea de lo sagrado en el teatro. Así, adopto el término altar privado como propuesta metodológica para definir los espacios de creación propios e individuales de cada participante del taller, el momento de encuentro con el propio ser, que precede al contacto colectivo (Figura II). En cualquier caso, la propuesta artístico-metodológica se adecua también a los momentos conjuntos, porque, teniendo en cuenta las propias definiciones de los términos, que pueden encontrarse en diccionarios, ambas palabras, santuario y altar, remiten a la idea de lugar sagrado es la “sede de grandes y nobles sentimientos; la parte más íntima de un ser”, es un ambiente de veneración y



alianzas. Por lo tanto, los espacios elegidos por los estudiantes-intérpretes en las prácticas teatrales se convirtieron, para ellos, en lugares sagrados de creación artística, donde las ideas y los deseos se plasmaban en el desarrollo teatral.

Figura II: Estudiante en un momento personal en su altar/santuario privado.



Fuente: Registro del autor.

Así, en los espacios más allá del aula formal, el altar/santuario privado se hace más importante y evidente, ya que será necesario crear atmósferas de creación y delimitar espacios imaginarios, a través de la ocupación y disposición del cuerpo en el espacio, así como en sus gestos y movimientos (Figura III).

Figura III: Ejercicio de creación escénica en el altar/santuario privado.




Fuente: Registro del autor.

¿Cómo la práctica teatral en la escuela puede convertirse en una acción anticolonial y decolonial a través de la idea del “altar privado” y del “santuario”? ¿Qué recursos metodológicos serían eficientes para las prácticas pedagógicas teatrales transgresoras en el contexto educativo del siglo XXI? Para responder a la primera pregunta, es importante concebir los términos anticolonial y decolonial con ciertas afinidades entre ellos. En su tesis doctoral, la investigadora Dodi Tavares Borges Leal (2018) presenta una metáfora que ejemplifica y define los dos términos:

Por un lado, la descolonialidad funciona como un despojo práctico: *digámosle al rey que está desnudo*. Al mismo tiempo, la anticolonialidad suscribe la pregunta: *¿qué queremos construir después de desnudar al rey?* Ahora bien, en peripecias de lucha, la estrategia decolonial es/será a manudo la retirada de privilegios, la subversión de puestos, la invasión de espacios de poder, la inversión de la meseta: *desnudar al rey puede significar vestir temporalmente a la población con sus ropas*





reales. Sin embargo, la imaginación anticolonial plantea preguntas: *¿con qué ropa queremos vestirnos? ¿Queremos ropa? ¿Qué es exactamente el cuerpo?*² (p. 119)

A través de las estrategias trazadas por la investigadora, esta investigación confirma una metodología de enseñanza que escapa a la normatividad colonial, que busca invertir posiciones fijas idolatradas por pensamientos patriarcales. Siguiendo las palabras de la autora, primero “desnudamos” los espacios comunes de la institución escolar, a través del

mapeo, miradas críticas y sed de innovación en esos entornos.

Posteriormente, ocupamos artísticamente estos espacios con el objetivo de darles nuevos ropajes, siempre con una visión de lo nuevo, siguiendo el lema: ocupar para cambiar.

La propuesta metodológica de creación escénica aquí discutida se convierte en una acción docente transgresora al dar al alumnado de las clases de teatro la oportunidad de explorar de manera artística el espacio escolar (Figura III). Posibilita ocupar y descubrir nuevos ambientes a partir de una visión más expandida y sensible, subvirtiendo las fronteras impuestas por el sistema colonial y creando sus propios territorios identitarios.

Otro aspecto metodológico para considerar fue la inserción de técnicas de creación en el Teatro Físico con sus aspectos poéticos de puesta en escena e interpretación escénica. La presencia, la disposición en escena, enfoque y otras técnicas se apoyaron en dinámicas asociadas a la expresividad y al trabajo estético

² Este artículo fue escrito originalmente en portugués. Para efectos de envío al evento 6to Congreso Iberoamericano de Teatro, se hizo la traducción integral del texto, incluyendo las citas textuales de los libros consultados en portugués.



del movimiento y la acción corporal, razón por la cual el texto fue incluido luego de la creación de las partituras escénicas.

Los primeros pasos creativos escénicos surgieron del trabajo de deconstrucción de acciones, modo y formas que operaban sobre esos cuerpos femeninos. Sin embargo, fue necesario discutir las propuestas del teatro físico vinculadas al hacer extra-cotidiano y sus relaciones con la reapropiación del cuerpo:

Las técnicas cotidianas no son conscientes: nos movemos, nos sentamos, llevamos un peso, besamos, afirmamos y negamos con gestos que creemos "naturales" y que, por el contrario, están determinados culturalmente. Las diferentes culturas enseñan técnicas distintas del cuerpo según se camine con zapatos o sin ellos, se lleven los pesos en la cabeza o en las manos, se bese con la boca o con la nariz. El primer paso para descubrir cuáles pueden ser los principios del bios escénico, de la "vida" del actor o del bailarín consiste pues en comprender que a las técnicas cotidianas del cuerpo se oponen técnicas extra-cotidianas; es decir, técnicas que no respetan los condicionamientos habituales del uso del cuerpo. (Barba & Savarese, 1990, p. 20)

Por lo tanto, se pensó en el conjunto de acciones y gestos que al superponerse constituían partituras escénicas que no necesariamente seguían una lógica como en la teatralidad tradicional. Así:

Las escenas se configuraron a través de una estética contemporánea que unía el cuerpo, textos desconectados, sentimientos exacerbados, una creación que no seguía una linealidad en la dramaturgia, ni conexiones lógicas y figurativas [...] No trabajaríamos, por tanto, con una estética tradicional. y convencional, sino con un montaje que involucraría, además del teatro, la danza, la música y las artes visuales. (Santos, 2019, p. 8)

A través de las dinámicas corporales y físicas, las estudiantes fueron reconociendo su propio cuerpo, hasta el punto de elegir los elementos que podían estar en las escenas que se estaban creando. Como resultado, en el transcurso del proyecto se dieron cuenta de que podían ir más allá de lo que habían imaginado, a través del esfuerzo físico vinculado a la expresividad femenina dentro de las artes escénicas. Los movimientos, las acciones/los gestos surgieron primero de ellas, salvo en algunos momentos en los que el director tuvo que mediar para nuevos descubrimientos.

Las integrantes eran estimuladas a la creatividad de diversas formas, a través de preguntas, de provocaciones, de investigaciones sobre artistas/personalidades, de acontecimientos sobre la realidad femenina, de vivencias propias, de situaciones ocurridas en la escuela y en la familia, de prejuicio dentro y fuera de la institución educativa, entre otros estímulos. Como resultado, toda la energía de la revuelta, el deseo de cambiar, la angustia, la soledad y otros sentimientos se ejercieron en esos cuerpos femeninos como potencias que añadieron calidad a la presencia escénica.

El hecho es que en la escuela raramente trabajan estos temas internos y sensibles del alumnado, y mucho menos del ser femenino que a lo largo de su trayectoria se ha visto privado de ir, venir, vivir, querer, poder y "ser". Así, observamos que [...] los estudios actuales sobre la performatividad escénica del espacio no consideran suficientemente las construcciones sociales en su concreción, tanto en el ámbito privado como en el público (Leal, 2020, p. 4). De esta manera, el proyecto con su propuesta metodológica para la creación en las artes escénicas surgió para transgredir ideas provenientes del sistema educativo conservador a través de prácticas artístico-pedagógicas politizadas, utilizando el cuerpo en la dinámica teatral como inductor en la conquista de nuevos territorios escénicos. Por tanto, para las acciones políticas volvemos aquí a la necesidad de pensarlas siempre desde el punto de vista de la expresión física, corporal (Bushatsky,

2018, p. 168), buscando en las artes del cuerpo en escena dispositivos que nos mantengan vivos frente a los problemas del sistema.

Algunas consideraciones sobre la pedagogía teatral transgresora en espacios vistos como no convencionales

En este trabajo se reafirmó una vez más la importancia del espacio en la creación escénica, a través de propuestas metodológicas para el trabajo artístico/escénico que pueden ser adoptadas por docentes, intérpretes o cualquier persona que valore las prácticas artísticas y el respeto por el arte teatral.

En medio de los caminos, la experimentación fue un factor fundamental para la investigación, ya que se trabajó con las ideas y las incertidumbres de los diversos factores de los entornos que llevaron a la propuesta de clases de laboratorio que ciertamente condujeron a las dinámicas y juegos teatrales creados por el “calor del momento”, frente a los imprevistos.

El espacio de escucha se convirtió en otro factor clave durante las reuniones, desmitificando las relaciones verticales y ampliando las comunicaciones horizontales a favor del cambio. Así, se pensó en este proceso:

Como posibilidad[del] teatro como espacio – ágora – posible de ser una grieta en el espacio-tiempo que suspenda el ritmo frenético de la vida para centrar la atención en algunos de los focos urgentes de nuestra sociedad.
(Bushatsky, 2018, p. 169)

Aunque en IFBA estábamos rodeados de apoyo, arquitectura “agradable”, recursos físicos y materiales, era más intrigante sentarnos junto al jardín, los árboles y sentir la institución fuera de las paredes de concreto de las salas comunes. Ese



formato de “clase” creó más vínculo emocional entre los miembros del grupo y el maestro/director. Como digo en mi investigación de licenciatura:

Lo importante es incentivar al estudiante a ser sujeto crítico-social y a tener un papel importante en la realidad escolar. Proponer, a través de la enseñanza del teatro, una forma diferente de aprender, utilizando los artefactos que existen dentro de su propia escuela a favor de su aprendizaje. (Santos, 2015, p. 37)

Con cada práctica realizada desde la investigación del espacio no convencional, se advierten nuevas formas metodológicas que siempre conducen a caminos antes desconocidos. Es una búsqueda incesante que da vida a mis investigaciones con las artes escénicas y especialmente con la pedagogía teatral.

El espacio de la práctica teatral nunca será el mismo con núcleos diferentes, sobre todo porque el arte teatral es efímero en su esencia. Lo mismo ocurrió con el análisis de la arquitectura teatral a través del lente de la genealogía del poder de Michel Foucault, que en este trabajo suscitó discusiones a veces subjetivas, a veces objetivas.

Los registros que se hicieron durante el trabajo traen la esencia de la creatividad de los estudiantes durante el proceso creativo. Los dibujos, que hicieron parte del proceso creativo, son retratos de las vivencias, de dolor, de soledad, pero también del deseo de cambio y de la magnitud femenina presente en esas chicas. Los textos son espejos poéticos que reflejan confianza e historias no contadas. Se trata de producciones que ejemplifican el poder del cambio social en el acto teatral.

Como docente, actor/performer, director e investigador de las artes escénicas, veo en esta investigación una colaboración para quienes deseen



centrarse en ejes temáticos que versan sobre la arquitectura teatral, la historia del teatro, la pedagogía teatral en espacios educativos y no convencionales de enseñanza y puesta en escena, los dispositivos de poder en las prácticas artísticas y las relaciones de género en las artes, con propuestas metodológicas que favorecen la creación teatral.

Referencias

Barba, E., & Savarese, N. (1990) *El Arte Secreto del Actor. Diccionario de Antropología Teatral. Escenología.*

Brook, P. (2010). *Porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Civilização brasileira.*

Bushatsky, I. (2018) *Quando Quebra Queima: a irrupção do sujeito político coletivo. Sala Preta, 18(2), 162-170.*

Foucault, M (1987). *Vigiar e punir: nascimento da prisão.* Petrópolis: Vozes.

Leal, D. T. B. (2020) *Espacialidade Travesti: habitat de gênero e práticas topográficas de corpos trans nas artes da cena brasileira. Urdimento. 2(38). 1-19.*

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18156/11907> Acceso 16 de noviembre de 2020.

Leal, D. T. B. (2018a) *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral. [Tesis de doctorado en Psicología Social]. Universidade de São Paulo.*

Mendonça, C. S. (2010) Sobre importâncias: saboreando materialidades no processo de criação cênica. In: IV Colóquio Internacional Educação e Contemporaneidade. Edições APEC.

Rangel, S. (2015). *Trajeto Criativo*. Solisluna.

Ryngaert, J. (2009) *Jogar, representar: práticas dramáticas e formação*. Cosas Naify.

Santos, A. S. (2019). Identidade – Processo Criativo Teatral em Arte-Educação no IFBA-Eunápolis. In: Anais do Encontro Nacional de Professores de Arte dos Institutos Federais. Anais. IFPR.

_____ (2015). Lugares Esquecidos: duas experiências com o ensino do teatro a partir da apropriação de espaços não convencionais para a cena. [Trabajo de fin de grado]. Universidade Federal da Bahia.

Soares, C. C. (2009). Pedagogia do Jogo Teatral – uma poética do efêmero. In: Florentino, Adilson e Telles, Narciso (Orgs). *Cartografias do Ensino do Teatro*. (pp. 49-59). EDUFU.



DE CAMINO AL CUERPO.

Primero fue el cuerpo, después el pensamiento, por último, la palabra, en medio estuvo la emoción.



Alejandra Monsalve Gómez

El abuso sexual tiene como elemento tangible el cuerpo y supone la expropiación de este, el arrebató de la dignidad, la pérdida de la confianza, el quebrantamiento de la identidad, la implantación de huellas que quedan instaladas en la piel como evidencia de dolores mucho más profundos.

¡La dignidad transgredida! El asunto que nos responsabiliza desde lo ético, lo humano, y por supuesto, lo afectivo, nos ha permitido ver a las "víctimas" más allá de la percepción del abuso, y han sido sus reflexiones las que confrontan nuestras maneras de acompañarlas en su proceso de recuperación, ese espacio en donde recorren con entereza el camino terapéutico de vuelta al cuerpo.

Nos convoca la pregunta por el cuerpo porque es nuestro lugar de pertenencia, aquel que le da significado a toda experiencia. De acuerdo con Eugene Gendlin (2008), creador de la técnica del enfoque corporal *Focusing* nuestro cuerpo es una entidad viva y preconceptual, cuya naturaleza es la interacción fundamental e ininterrumpida con su ambiente inmediato. El cuerpo como un contenedor de significados, de manera que nuestra experiencia está implícita en este sistema y proviene del entramado de sentimientos, emociones, pensamientos, sensaciones. Desde esta mirada la experiencia equivale a nuestra manera de existir en el mundo.

¿Cómo se existe cuando se quiebra la experiencia? *Cito a la artista colombiana Martha Amorocho*

Querer alcanzar a través de la imagen aquello que no puede tomar una forma reconocible implica penetrar debajo de la superficie, y llegar hasta los confines de la carne. Me intereso principalmente en lo irrepresentable de los traumatismos relacionados con la violencia sexual. (párr. 1)

Parece que, aquello que en principio ni siquiera puede nombrarse, debe encontrar una vía para resignificarse. Nosotras la hemos encontramos en el teatro, porque aquí la vulnerabilidad no corre peligro. Ciertamente, las teatralidades en Latinoamérica responden al fenómeno de la guerra, si pensamos en las poéticas del cuerpo encontramos que es sobre ellos desde donde se ejerce la violencia.

Para Jacques Derrida, el cuerpo es un lugar de inscripción que está atravesado por muchas formas de escritura y el arte del teatro es esencialmente un arte del cuerpo.

En ese sentido, los significados que construyen nuestra existencia están indefectiblemente atravesados por todas las formas de violencia, claramente la violencia sexual y todas sus tipologías.

Volver al cuerpo implica, entonces, darles lugar a esas transcripciones, reconociendo que somos seres heterogéneos y que dentro y a través de él estamos tramitando la vida misma.

Abrazando la posibilidad que ofrece el teatro para explorar lenguajes extra cotidianos y teniendo como objeto de estudio el cuerpo, vale la pena apropiarse muchos de sus elementos constitutivos para responder al problema de la resignificación y la reapropiación del cuerpo transgredido. Por su carácter mítico el teatro instala el rito



en una dimensión sagrada, entendiendo por sagrado aquella intimidad inquebrantable, en donde puedo habitar libre.

Todo acto simbólico que en este escenario sucede, afecta contundentemente el cuerpo. El pensamiento, la emoción y la razón ya no son entidades separadas, son significados que devienen en el afecto.

Tomamos esta idea del rito desde la perspectiva de Artaud para develar a través del elemento simbólico una imagen que nos acerque a la sensación de protección y de sanación. Hasta convertirse en una suerte de amuleto dispuesto dentro de un espacio seguro para todas.

Cuando los espacios se transforman en escenarios íntimos y protegidos, la dinámica de los cuerpos también se modifica, y la simbología del objeto se adhiere a las maneras de narrarse a través del movimiento.

¿Qué es el movimiento sino el grito de las emociones?

“El actor es un atleta de las emociones” Artaud (2005) La relación corporal de las emociones en este entramado afectivo, como lo declara Artaud combina la respiración y el esfuerzo muscular, demandando en el actor la comprensión del proceso biológico en sus maneras de sentir, de respirar, de moverse en su propia corporalidad.

Habitar el cuerpo supone atravesar un tejido de correspondencias entre el mundo y la propia existencia, siendo sostenidos por esta carne que todo lo sostiene. Necesitamos entonces vivenciarnos, comprendernos también en la mirada y en la percepción del otro, por ello aprendemos naturalmente a integrar el gesto, la palabra, el ritmo del otro. Sin duda, en el cuerpo transgredido se abren grietas por donde se



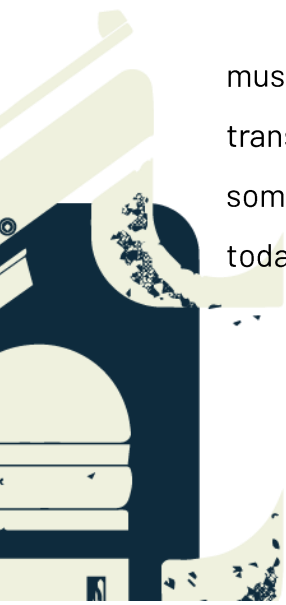
escapa el lenguaje, como si a la voz se le escapara el aire donde nace la palabra, por eso, es necesario hallar en la materialidad de la presencia los signos que advierten una posible ruta de expresión, en un sentido que permita dar forma, alguna forma a la innombrable sensación del abuso.

En el intento por tomar del teatro recursos que puedan facilitar el tránsito de la experiencia traumatizante encontramos que el entrenamiento metódico de técnicas con enfoque corporal puede contribuir a la transformación de la vivencia, en tanto devuelve al cuerpo la certeza de ser contenedor y transportador.

Encuentro entonces en el Método Alba Emoting un camino que nos ha permitido identificar con mayor precisión las marcas del abuso en el cuerpo aun cuando no son evidentes, por ejemplo: La respiración fatigada del miedo que bloquea la palabra, el pecho que se cierra como queriendo abrazarse a la columna vertebral buscando protegerse. cómo los elementos centrales que aborda el método: la respiración, el tono muscular y el gesto facial a través de movimientos simples movilizan en la persona la sensación de haber recuperado el control de sí misma.

Alba Emoting, propone el reconocimiento, la modulación y la expresión de seis emociones básicas a través del bottom-up, literalmente de afuera hacia adentro, observando con fino detalle las sutilezas de la expresión física que devienen en vivencias emocionales y abriéndoles paso a través de la acción

Su columna vertebral es en efecto, la respiración, añade la tensión e intención muscular, y sugiere un gesto diferente para cada una de las emociones que transforma las posturas aprendidas. En paralelo con otras prácticas de carácter somático le confiere a la respiración el nacimiento, la reproducción y la expresión de toda emoción biológica.



Sin duda, respirar es el acto fundamental de la vida, inhalamos profundo para mantener la voz, para reafirmarnos, para legitimar nuestro derecho al grito y al silencio cuando así lo necesitamos.

Respiramos el miedo para aprender a protegernos y la tristeza para aprender a sostenernos, exhalamos con fuerza una rabia digna para enraizarnos en nuestra propia tierra, respiramos con parsimonia la ternura como el acto más inequívoco de la valentía. Respiramos porque sabemos, el cuerpo sabe, y la sabiduría que en él habita se transforma en una brújula que de a poco nos indica el camino de vuelta a sí mismo. El teatro comprende como ningún otro esta sabiduría y la convierte en acción poética para recuperar esa intimidad que nunca debió ser quebrantada.

A manera de conclusión.

El arte y la pedagogía tienen un papel fundamental en la construcción de las metodologías de acompañamiento terapéutico para la atención a víctimas de agresión sexual, pues el enfoque transdisciplinar amplía en el profesional la mirada de un paradigma cuyo trabajo parte de la sabiduría del cuerpo para acompañar, atravesar y resignificar el trauma.

Es la primera vez que el método Alba Emoting es utilizado en Colombia en el marco del acompañamiento psicológico y pedagógico de la agresión sexual, apropiado con el objetivo de trabajar desde una mirada integral la elaboración de las emociones en un sistema experiencial que le permita a las víctimas resignificar el daño y fortalecer sus habilidades resilientes en el diálogo con su corporeidad.

Se ha comprendido que, los recursos resilientes son una construcción individual del sujeto. No obstante, en esta intervención se afirma que, el contexto, así como las redes de apoyo, las instituciones educativas, el acompañamiento docente,



facilitan la apropiación de recursos para la recuperación y sanación de los daños consecuentes del abuso sexual.

Referencias

Alemany, C (2011). De la psicoterapia experiencial al focusing: la trayectoria de Eugene Gendlin. *Miscelánea comillas*. 69 (135)

Amorocho Martha. (2021, diciembre 3) Representaciones del cuerpo frente a la violencia sexual. <https://marthaamorocho.wordpress.com/2021/12/03/representacion-es-del-cuerpo-frente-a-la-violencia-sexual/>

Artaud, A (2005) *El teatro y su doble*. Ed Sudamericana

Bloch, S (2008) *Surfeando la ola emocional*. Ed uqbar



NUNCA SALES

WWW.FESTIVALDEMANIZALES.COM


FITM
Edición
56



PROMOTORA
EVENTOS &
TURISMO



Secretaría de
CULTURA



la vida
nos mueve



RON
VIEJO DE
CALDAS
EL RON DE
LOS QUE SABEN

EL EXCESO DE ALCOHOL ES PERJUDICIAL PARA LA SALUD
PROHÍBESE EL EXPENDIO DE BEBIDAS EMBRAGANTES A MENORES DE EDAD.



centro cultural
MANIZALES



SIENDO el MISMO