# Musas y chamanes de la peste

## Educación y creación escénica en la era COVID

Jorge Prado Zavala coordinador

# *Musas y chamanes de la peste*

## Educación y creación escénica en la era COVID

**Jorge Prado Zavala**

**coordinador**

Asociación Mexicana de Investigación Teatral

**Comité AMIT 2019-2022**

Enrique Mijares *presidente*
Guillermina Fuentes *vicepresidenta*
Selene Ariza *secretaria*
Jovita Millán *tesorera*
Pablo Cabral *asuntos internos*
Rocío Galicia *asuntos externos*
Susana Báez *asuntos emergentes*
Diana Ham *redes digitales*
Actoralidades de la escena contemporánea
Jorge Prado Zavala *coordinador*

**Instituto de Educación Media Superior CDMX**
Directora General: Mtra. Silvia Estela Jurado Cuéllar
Director de Asuntos Académicos: Arq. Antonio García Rodríguez
Coordinador del Plantel Iztapalapa 1: Ing. Ezequiel Vite Cruz
**Equipo Interdisciplinario de Investigaciones Escénicas**
Coordinador: Dr. J. Jorge Prado Zavala

***Musas y chamanes de la peste.***
***Educación y creación escénica en la era COVID***
Primera edición, octubre de 2021

© Asociación Mexicana de Investigación Teatral
© Jorge Prado Zavala, coordinador

ISBN 978-607-98847-8-9

Daniel Zetina, desarrollo editorial

Este libro es un proyecto de la AMIT, desarrollado por INFINITA, para su promoción, no puede reproducirse sin autorización de los representantes de los titulares de los derechos de autor.

Hecho en México / *Made in Mexico*

A la memoria de

***José Luis Ibáñez***

Maestro y Creador
(Orizaba, 18 de febrero de 1933 -
Ciudad de México, 4 de agosto de 2020)

Contenido

Introducción, 9
Jorge Prado Zavala

**Musas de la educación escénica a distancia en el nivel bachillerato, 19**

El docente en busca de sentido, 21
*Claudia Graciela Chávez Baltazar*

Sin perreo por contingencia, el cabaret es sobrevivencia, 33
*Irma Carrillo Martínez*

El trabajo escénico realizado durante la pandemia con jóvenes de bachillerato, 38
*José Luis Castillo Contreras*

Estrategias didácticas para enseñar teatro en línea, 45
*Kharla García Vargas*

La pedagogía teatral como herramienta socio-emocional en tiempos de pandemia, 55
*Alejandra G. Galaviz*

**Musas de la educación escénica a distancia en el nivel universitario, 63**

La transición de lo presencial a lo virtual en la pedagogía teatral, 65
*Francisco Arzola Jaramillo*

La corporalidad del performer en el teatro virtual, 75
*Bernardo Martínez Evaristo*

**Chamanes de la creación escénica desde el confinamiento, 85**

Empleabilidad del artista y las primeras lecciones de la pandemia, 87
*Jorge Yangali, Jesús Sánchez, Rusel Daga y Yoselín Rojas*

Cachorro de León de Conchi León: Un rugido de dolor en la escena mexicana, 98
*Juan Fernando Hernández García*

El gesto sonoro, 103
*Gerardo Trejoluna*

Esfuerzo encomiable: resultados sorprendentes, 112
*Mario Ficachi*

# INTRODUCCIÓN

*Jorge Prado Zavala*

**Las musas**

Como sabemos, las musas son deidades mitológicas que protegían e inspiraban las artes y el conocimiento. En nuestros tiempos esa función es ejercida por unos seres maravillosos llamados profesores, que hasta hace poco podían encontrarse en ciertos templos llamados escuelas, adonde acudían los jóvenes a buscarse a sí mismos y a su destino. Desde marzo de 2020, en México, como en otras partes del mundo, las escuelas son paraísos perdidos vagamente evocados en la memoria, pero sus musas —y 'musos'— pueden ser invocados mediante los misterios de la *techné*, y aparecer ante el joven tras una ventana —las pantallas electrónicas—, y facilitarle, que no regalarle, algunas claves para andar en la vida. En las dos primeras partes de este libro leeremos lo que varias musas, es decir, profesores, se han permitido dilucidar sobre los problemas de enseñar, pero, sobre todo, de aprender las artes escénicas 'desde lejos'. Se trata de docentes de los niveles medio superior y superior, respectivamente, todos de artes escénicas: teatro, danza, música. El reto parecía imposible, dada la exigencia natural del teatro de reunir en vivo al artista y al público, sin embargo, ¡resultó probable!

**Los chamanes**

Por otra parte, se sabe que, en diferentes regiones de Asia, América, África y Oceanía, el chamanismo es una práctica espiritual, que busca comunicar a las personas con Lo Otro Sagrado: la naturaleza, las almas de los muertos, los sueños y los espíritus, buscando salud y bienestar. No son sacerdotes, puesto que no están institucionalizados por la religión. Para hacer su trabajo, entran en estados especiales de trance. El chamán debe ser una persona muy preparada. Análogo a este perito, es el actor teatral, que, desde un espacio-tiempo cotidiano, mueve

poderes de la conciencia y del espíritu, transformándose en otro, para transportarnos a un mundo paralelo donde todo es posible, y donde nuestras visiones se amplificarán con el ejercicio del llanto y de la risa catárticos, hallando así cierta cura. La tercera y última parte de este libro ahonda en la exploración de algo que parecía —que parece— increíble: la teatralidad no presencial.

**El Teatro a la llegada del COVID**

Ya antes de la pandemia tanto académicos como creadores ponían en discusión la pertinencia de las antiguas tradiciones que en conjunto denominamos "teatro" (como si el fenómeno de las vanguardias fuera una novedad). Con gran emoción, presumimos de nuevas *performatividades*, de narraturgia, de post-dramaticidad, preguntándonos incluso si el concepto de "teatro" no se estaría anquilosando, y si no sería ya el momento hasta de re-bautizarlo.

Se supone que a finales del 2019, un extraño virus de los murciélagos de Wuhan, en China, el SarsCov-2, mutó y contagió a los seres humanos, provocando la aparición de un riesgo anunciado desde tiempo atrás por científicos y otros profetas: una peste capaz de ponernos en riesgo de extinción: la Corona Virus Disease 2019 (COVID-19). Al principio se pensó que era una enfermedad respiratoria, una nueva especie de gripe parecida a la influenza. Ahora se cree que es una enfermedad del sistema circulatorio que provoca una sintomatología tan diversa como los remedios que se le han buscado. Ha provocado, incluso, la primera guerra biológica-comercial poniendo a competir a grandes trasnacionales, que, cual estados potentados de facto, han competido para ser los primeros en hallar el Santo Grial de una vacuna salvadora y ofrecerla mezquinamente a cambio de riquezas y/o poder.

El caso es que a casi todas las actividades humanas el COVID-19 les significó una parálisis, puesto que nuestra especie es sociable y depende de intercambios sociales para sobrevivir: el transporte, el comercio, la política, las finanzas, la educación, los deportes y el esparcimiento; todas, en sus prácticas más sustantivas, son actividades sociales, vaya, hasta la reproducción sexual y, desde luego, el arte del teatro. La más humanista de las artes se vio súbitamente infectada por la imposibilidad de su existencia, condicionada por la presencia viva, en un mismo lugar y momento, de actores y espectadores.

Con la impronta sanitaria, aquellas viejas discusiones que casi pretendían enterrar al teatro se disolvieron. Lo urgente era, para el artista, sobrevivir sin el público, y, para el docente, resolver cómo transmitir su currícula. Estas ansiedades, juntas o separadas, pasaron a necesarios y naturales experimentos. No había ya tiempo para discutir, nos pusimos a hacer.

**El Coloquio de Educación Escénica a Distancia**

Algunos quehaceres detonan preguntas, sobre todo cuando no se sabe cómo hacer ahora lo que antes se hacía de determinadas maneras. En el Instituto de Educación Media Superior de la CDMX (IEMS) tenemos un cuerpo colegiado que agrupa a los teatristas de más de dos decenas de escuelas preparatorias, el Equipo Interdisciplinario de Investigaciones Escénicas (EIIE). Para evitar el contagio, los planteles estaban cerrados y los estudiantes en sus casas, pero los cursos de Artes escénicas, Música y movimiento, Música y Lengua y literatura se tenían que impartir. Este problema era sufrido en todo el mundo, junto con la necesidad creciente de miles de artistas por dar continuidad a las prácticas que les permitían conseguir qué comer.

En un chat del EIIE del IEMS, la profesora Claudia Chávez tuvo la sensatez de pedir ayuda para encontrar soluciones. Entre todos, se nos ocurrió, siendo académicos, organizar nuestro Primer Coloquio de Educación Escénica a Distancia. No dudamos en invitar a profesores-investigadores de otros bachilleratos y de instituciones educativas del nivel superior. Conseguimos la colaboración de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral mediante su Seminario Actoralidades de la Escena Contemporánea (SAEC), cuya fundadora, la maestra Karina Castro, fue nuestra co-moderadora. Tampoco quisimos que fuera solamente un intercambio desde la perspectiva educativa, puesto que, si realmente deseábamos aprender de la crisis y trascenderla, debíamos lograrlo junto con los artistas ejecutantes. Por lo tanto, abrimos el congreso a la participación de creadores que quisieran reflexionar con nosotros sobre la problemática contingente de las artes escénicas. El coloquio se convirtió, así, en un encuentro de más de 15 ponentes, entre creadores, docentes e investigadores, reflexionando juntos acerca del Teatro en la Era Pandémica. Tras la planeación y la organización,

el evento se llevó a cabo vía ZOOM, el martes 9 de febrero de 2021, de 12 a 20 hrs, como parte de las Jornadas Académicas del IEMS. Se puede reproducir (con algunas fallas de origen) en YouTube:

https://www.youtube.com/watch?v=DTXXqZ9gpTw&list=PLp6hS0amB0kjuzZfq9Zi61B_KU6Ne9Rx6&index=9&t=15959s

Se compartieron experiencias, preguntas, observaciones, estrategias y reflexiones en torno al reto de la práctica del Teatro en la Era Pandémica. Diversos problemas técnicos dificultaron la transmisión en vivo —que se intentó vía Facebook—, así como la grabación completa del evento. Lamentablemente, el vídeo que se comparte tiene sesgada la primera parte, que abarcó la inauguración del coloquio por parte del ingeniero Ezequiel Vite, coordinador del plantel Iztapalapa 1 del IEMS y de la maestra Karina Castro, fundadora del SAEC-AMIT, así como la entrevista-homenaje con el doctor José Ramón Alcántara Mejía, profesor-investigador emérito de la Universidad Iberoamericana (UIA), quien abordó el tema Textralidades Pandémicas.

El material rescatado —que es la mayor parte— da feliz cuenta de que la vocación del teatro por reunir a los seres humanos, es más grande que sus limitaciones, especialmente aquellas limitaciones impuestas por el COVID-19, que proscriben —por peligrosa— la comunión física. Las participaciones comparten ideas para impartir a distancia talleres teatrales, coreografías, asignaturas en escuelas profesionales de artes escénicas; se abren dudas y observaciones que van hallando salida; se comparte la nostalgia por el evento convivial —nuestro teatro en vivo— y se anima a explorar y aprovechar las posibilidades del tecnovivio: el teatro mediado por la pantalla electrónica. Se analizan las dificultades económicas y políticas de los artistas. Se proponen mecanismos de supervivencia creadora y educativa de las artes escénicas. Una segunda entrevista-homenaje aparece completa, dedicada a Cecilia Lugo y a los 35 años de su compañía-escuela, Contempodanza. Todo esto se puede ver en el vídeo online de casi 7 horas de duración.

Este libro recoge todas las ponencias que sus autores hicieron llegar por escrito a los organizadores de ese coloquio y que expresamente aceptaron su publicación. No se incluyen aquellas que, a pesar de haber sido expuestas, no aterrizaron en un documento completo recibido, ni las de quienes, al final, prefirieron no publicar. Tampoco se

incluyen los homenajes a José Alcántara y a Cecilia Lugo. Sí se incorporan las participaciones de dos destacados creadores y pensadores: Gerardo Trejoluna y Mario Ficachi.

**Los profesores de Artes Escénicas del nivel bachillerato**

Es ingenuo no considerar que el nivel educativo medio superior es el más estratégico de todos. Abarca la edad en la que los niños se convierten en adultos, es decir, cubre el tránsito de aquellas personas que, de manera próxima-inmediata, habrán de decidir, con su nueva mayoría de edad, los rumbos de sus familias y de su país. Por lo tanto, lo que reciban o lo que dejen de recibir como aprendizaje en este intervalo es crucial. El Teatro puede ofrecerles un espacio de expresión, mejoras en sus habilidades comunicativas integrales —incluyendo escuchar y negociar—, actitudes solidarias para el trabajo en equipo y aprecio por la cultura y el arte. Son profesores de teatro de preparatoria los que ocupan la primera parte de este libro.

Desde su fundación —año 2000, antigua Cárcel de Mujeres de la CDMX—, en el IEMS se ha impartido teatro, que en abril de 2016, gracias a una labor colegiada rigurosa y constante, derivada de la certeza de que uno de los más valiosos aprendizajes de nuestro arte es, precisamente, el trabajo colaborativo se reconoció como asignatura formal oficial: Materia Optativa de Artes Escénicas. No es de extrañar que casi todas las ponencias del coloquio realizadas para el nivel bachillerato provinieran de profesores del Equipo Interdisciplinario de Investigaciones Escénicas.

El texto de Claudia Chávez encabeza la lista. Ella fue la primera en preguntarse y preguntarnos ¿cómo podríamos continuar impartiendo teatro sin reunirnos con los estudiantes? Irónicamente, su texto es de lo más propositivo.

Irma Carrillo pertenece a una especie de docentes que no temen hablar sobre el cuerpo y jugar sanamente con él. Su trabajo sobre las técnicas del cabaret aplicadas a sus estudiantes, es liberador.

José Luis Castillo creó los festivales de teatro en el IEMS en 2005. Es un dramaturgo que construye su trabajo desde y para sus estudiantes. Es indispensable seguir su experiencia docente para comprender la historia y la trascendencia de las artes escénicas en el nivel bachillerato en regiones urbanas nada sencillas.

La directora escénica Kharla García gusta siempre de enfrentar proyectos retadores. Para salir victoriosa, se plantea ideas claras y precisas que le permitan entender —como ahora sus lectores—, la materia concreta de trabajo, que en este caso, es su propia cátedra trasladada a la virtualidad.

Alejandra Galaviz —la única de esta primera parte no adscrita al IEMS—, es docente de actividades artísticas en la preparatoria de Ciudad Juárez de la Universidad Interamericana del Norte. Su trabajo nos habla con puntualidad, de las preocupaciones por ponerse al tanto con las tecnologías de la comunicación, así como por seguir viendo en el teatro, a pesar de la distancia, un medio para desahogar y desarrollar con salud, las emociones de sus estudiantes.

**Los estudiosos de Artes Escénicas del nivel superior**

Al coloquio acudieron también, a exponer y escuchar, profesores universitarios y estudiantes, en especial de posgrado. La segunda parte de este libro incluye un texto de cada grupo. Otros dos, por su temática en torno a las dificultades de la creación escénica, están en la última parte.

El texto de Francisco Arzola —profesor-investigador y uno de los fundadores de la Escuela Superior de Artes de la Universidad Autónoma de Guerrero— diserta sobre las dificultades de los estudiantes para poder dar continuidad a su preparación, ante el temor del contagio y las carencias, tanto materiales como actitudinales, que dificultan la conectividad a la educación virtual,

Bernardo Martínez —egresado de la maestría en Artes Escénicas por la Facultad de Artes Escénicas de la UANL—, analiza las nuevas condiciones de mediación tecnológica entre el actor y el público, el fenómeno *teleperformance*. Su investigación en curso se adelanta a los retos que ya enfrentan y seguirán enfrentando los creadores teatrales para no desaparecer, en especial ante la potencial evolución del actor hacia un *ciborg* teatral. Sus reflexiones pronostican con lucidez nuevos nichos educativos.

**Cuando todos los artistas escénicos dimos positivo al COVID-19**

La tercera parte del libro contiene reflexiones de y sobre creadores escénicos. La reflexión, de todos prácticamente, inicia con la violenta

contingencia de hallarse de repente sin posibilidad de hacer nada, con todas las implicaciones artístico-culturales, pero también con aquellas laborales-económicas.

Jorge Yangali, Jesús Sánchez, Rusel Daga y Yoselín Rojas —de la Universidad Nacional del Centro del Perú—, disertan acerca del estamento social del actor, su posición de 'no esenciales', esa condición de dependencia de la relación viva con el público para sobrevivir como trabajadores, mellada por la obligada cuarentena. El grupo —liderado por Yangali, quien fue la voz expositora en el coloquio—, está constituido por académicos, pero su tema les da voz a los creadores escénicos de la región de Junín: bailarines, músicos y artistas visuales, atrapados en medio de la pandemia.

La dramaturga, actriz y directora Conchi León, encontró en Juan Fernando Hernández —estudiante de doctorado en la UNAM— al pensador que supo deconstruir, para su análisis, la experiencia creativa que significó el proyecto *Cachorro de León*. Sin duda, Conchi tiene el fondo y la forma para desarrollar su expresión artística, en este caso un monólogo autobiográfico, y Juan Fernando, para explicar el funcionamiento de esa expresión, aporta un marco teórico-conceptual organizado y su aguda visión en la trascendencia de este trabajo, que abona a la elaboración de un nuevo paradigma crítico acerca de una teatralidad que ya no siempre será presencial.

A Gerardo Trejoluna —creador que en sus proyectos escénicos personales se deja ver también como investigador—, el texto de *Autoconfesión*, de Peter Handke —montada con el acompañamiento de Rubén Ortiz—, le sirvió de pretexto para un recital de depurada técnica actoral. Casi de forma antitética al ejercicio anterior, en *Sir KO* explora la posibilidad de la ausencia en escena. Esta última 'no presencia' frente al público, hoy parecería cotidiana, pero en su momento causó muchas discusiones. Al llegar la contingencia sanitaria, Trejoluna produjo, en confinamiento, el audiovisual *Vámonos todos en línea*, un espectáculo donde reflexiona sobre las paradojas del tiempo y de la existencia. En el Congreso Internacional de la AMIT —octubre 2020 en la FAE de la UANL— Trejoluna presentó en vivo, pero a distancia, *Las buenas costumbres*, acerca del fenómeno de la creación, de la presencia y de la virtualidad. Finalmente, también desde una concepción escénica con-

finada, preparó su regreso al teatro presencial, ahora en co-creación con la artista marcial escénica Yaride Risk, con el espectáculo *Password to the Universe*, sobre el que ahora reflexiona en "El gesto sonoro".

**¿Es o no es teatro? Cuando la creatividad escénica fue más grande que la tradición**

Para cerrar la tercera parte de este libro, Mario Ficachi —vicepresidente del Centro Mexicano de Teatro del International Theatre Institute de la UNESCO, actor, dramaturgo y director—, en "Esfuerzo encomiable: resultados sorprendentes" hace una relatoría crítica sobre la semana de trabajos —producto de aquellas primeras charlas vertidas en el Coloquio de Educación Escénica a Distancia—, del Primer Festival de Artes Escénicas en Línea del IEMS —del lunes 31 de mayo al viernes 4 de junio de 2021, cada día de las 13 a las 16 hrs—, del que Ficachi fue el padrino de honor. Se trata de 71 vídeos, dos de ellos presentados en vivo, en directo durante el festival, y los demás pregrabados; con ejercicios escénicos de todo tipo: poemas, pantomimas, videoclips musicales, narraciones y teatro filmado; la mayoría realizados por estudiantes y profesores del IEMS, y también por algunos invitados externos, incluso teatristas, performanceros y músicos profesionales. La muestra, sin pretender ser un concurso, dio fe de la diversidad estética posible de desarrollar mediante las tecnologías, no utilizadas solo por necesidad, sino sobre todo como búsqueda de nuevos lenguajes. Los jóvenes bachilleres fueron aquí los maestros, llegando a lo que Ficachi, sin dudar, denomina videoarte. Los trabajos han quedado registrados en la lista de reproducción de YouTube:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLp6hS0am-B0khO39KAprHszPXqHharjjTf

Para realizar ese festival, organizadores y realizadores pusimos de lado el debate sobre cómo calificar lo que puede ser llamado teatro y aquello que no; simplemente, en el papel de hacedores y de espectadores abiertos; dejando que otros maestros, filósofos, críticos e investigadores lleven a cabo el otro trabajo de poner las etiquetas que juzguen convenientes.

Lo importante al final, tanto de las reflexiones sobre la educación como en torno a la creación, es el camino recorrido, que, si volteamos

atrás, notaremos que hemos recorrido un sendero inédito, otrora imposible siquiera de concebir. Gracias al viaje hay un aprendizaje y una riqueza ganados. Antes del COVID-19, el teatro era un espacio de reunión, de diversión, de reflexión, de comunicación empática y colaborativa, de discusión de ideas, de liberación de emociones, de catarsis. El Teatro no ha perdido nada de eso, sigue siendo aquel teatro, pero sus posibilidades, hoy, las vemos crecidas. No se rompe una tradición, en tanto que la tradición en el teatro es evolucionar de la mano de las crisis del ser humano. ¿Nos permitiremos evolucionar con él?

Ojalá la humanidad sobreviva para aprovechar la experiencia vivida y que los contenidos de este libro pueda ser útil al lector.

¡Bienvenidos sean la nueva humanidad y sus nuevos teatros!

# Musas de la educación escénica a distancia en el nivel bachillerato

# EL DOCENTE EN BUSCA DE SENTIDO: DESARROLLANDO LOS SENTIDOS EN LAS ARTES ESCÉNICAS

*Claudia Graciela Chávez Baltazar*[1]

*El hombre es un ser que puede acostumbrarse a cualquier cosa*
Dostoyevski

**Primera llamada**

A partir del confinamiento en casa debido a la contingencia sanitaria por el COVID 19, los docentes nos vimos en la necesidad de explorar de manera creativa la forma más eficaz de continuar nuestra labor a través de medios electrónicos. Las videollamadas se hicieron una forma cotidiana de comunicación que, aún con sus limitaciones, ofrecen también algunas ventajas de trascender en nuestros discípulos.

Bajo la premisa de que el ARTE ha servido como una forma de "salvación" en circunstancias en las que el ser humano se halla en situaciones límite (Frankl 26) me permito afirmar que vale la pena investigar la manera de enriquecer a nuestros estudiantes de bachillerato con una formación artística sólida.

**Segunda llamada**

Además de compartir ideas que sirvan de apoyo a nuestra labor como docentes de Artes Escénicas, quiero proponer algunos ejercicios que estimulen los sentidos de los estudiantes.

---

[1] Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM, docente-tutora-investigadora en el IEMS desde el 2004. Narradora oral escénica, miembro del taller permanente de FINO (Foro Internacional de Narración Oral, AC) Actualmente imparte las asignaturas de Lengua y Literatura y la materia optativa de Artes Escénicas. Ha dirigido pastorelas y diversas obras con las que habitualmente participa en los Encuentros de Artes Escénicas y Festivales de Invierno, organizados por el Equipo Interdisciplinario de Investigaciones Escénicas del IEMS.

En la primera parte detallo algunos ejercicios que imaginé en la soledad de mi escritorio y que vislumbré poder llevar a la práctica en las clases que, por primera vez, debido a la cuarentena, tendría que impartir de manera sincrónica vía *Google Meet* en la Materia Optativa de Artes Escénicas del Instituto de Educación Media Superior de la Ciudad de México (IEMS).

**Tercera llamada: principiamos**

La intención original de los ejercicios es mostrar un camino posible, teniendo presente que pudieran ser adaptados a la nueva situación que se nos presentó, sin perder de vista que el objetivo es lograr que los estudiantes obtengan los numerosos beneficios de la educación artística.

**1. La vida es sueño**

El ejercicio consiste en narrar una historia con base a sonidos únicamente. La evidencia para evaluación podría ser no solo en archivo de audio sino en archivo audiovisual, lo que al estudiante le permita una ejecución efectiva.

Lograr una secuencia de sonidos que logren comunicar —sin palabras, solo sonidos— una serie de acontecimientos o bien una atmósfera, un ambiente.

Seguramente incrementará las posibilidades de percibir los estímulos auditivos sugerir a los estudiantes hacer los sonidos con instrumentos, con el cuerpo mismo o con objetos de uso cotidiano.

Este reto a la imaginación, además de un ejercicio de creatividad, desarrollará los medios de expresión del estudiante.

**2. Me gustas cuando callas**

Este ejercicio consiste en representar una historia o una acción cotidiana con un CONFLICTO —se hará una explicación previa de la noción del conflicto en el sentido dramático—, invitandoles a grabar un video sencillo en el que representen la escena prescindiendo de palabras, al estilo del cine mudo.

En la medida de los recursos, se sugiere hacer una edición en blanco y negro y con música, para lograr un producto atractivo para los estudiantes y los posibles espectadores al final del curso.

**3. Rosa de dos aromas**

Para estimular el sentido del olfato, pediremos elaborar una historia escrita en la que el hilo conductor sean los aromas, olores que se perciben desde que se abren los ojos al despertar un día real o imaginario, y recorrer toda la jornada describiendo los olores.

El ejercicio ayudará a desarrollar los estímulos olfativos, con la finalidad de lograr una mejor percepción sensorial, que, en el arte, es una habilidad esencial.

**4. Las preciosas ridículas**

Los ejercicios de desinhibición en el aula resultan muy útiles en el adiestramiento actoral. Lograr buenos resultados en las clases a distancia, requerirá de la habilidad del docente para que el estudiante se 'abra', se permita expresarse con lenguaje verbal y no verbal.

Ante este desafío, se propone: perder el miedo al ridículo, reírse de sí mismo abre a la libertad, reafirma la autoestima.

Una propuesta viable es hacer ejercicios delante del espejo, haciendo diferentes muecas que expresen diversas emociones determinadas. Una evidencia para evaluar: hacer una serie de fotografías que puestas en secuencia se presenten a modo de foto-secuencia impresa.

Se puede proporcionar al estudiante un listado de emociones que consigan expresarse únicamente con gestualidad. Sería interesante que, paralelamente a esta propuesta, los gestos pudiesen corresponder a las emociones que proyectan los *emojis*, que actualmente resultan de gran uso en la comunicación a través de los medios digitales.

**5. Edvard Munch**

El uso de la voz es una herramienta fundamental en el entrenamiento actoral, en consecuencia, la respiración es la base de los ejercicios en el aula para el adiestramiento vocal y considero que se puede intentar, incluso en esta nueva modalidad de enseñanza, y será pues un desafío proponer actividades vía remota en este sentido.

También se puede plantear una dinámica donde el estudiante explore su registro vocal —con los cuidados pertinentes de la salud de su aparato fonador—, desde el susurro hasta el grito.

Podemos asimismos, echar mano de los tradicionales trabalenguas, para su utilización en videos que los estudiantes pudiesen grabar con distintas intenciones dramáticas y variando volumen, tono, etc.

Propuse el siguiente ejercicio, que se grabaría, de ser posible 'de memoria', para lograr una mejor interpretación:

– En el prado de mi padre hay un árbol
– ¡Qué bonito es el árbol del prado de mi padre!
– El árbol del padre de mi padre tiene un tronco.
– ¡Qué bonito es el tronco del árbol del prado de mi padre!
– En el tronco del árbol del prado de mi padre, hay una rama.
– ¡Qué bonita es la rama del tronco del árbol del prado de mi padre!
– En la rama del tronco del árbol del prado de mi padre hay un nido.
– ¡Qué bonito es el pájaro del nido de la rama del tronco de mi padre.
– El pájaro del nido de la rama del tronco del árbol del prado de mi padre tiene plumas.
– ¡Qué bonitas son las plumas del pájaro del nido de la rama del tronco del árbol del prado de mi padre. (formatalent.com).

**La creatividad superando las expectativas**

En esta parte me permito describir cómo fue, en la práctica, el tener la oportunidad de impartir la Materia Optativa de Artes Escénicas, exclusivamente 'a distancia', a través de videollamadas en la plataforma Google Meet.

Tratando de vencer la sensación de aislamiento, el primer contacto con los estudiantes a través de la pantalla de la computadora, fue devolviéndoles la confianza que se generó cuando escuché sus voces y aprecié su respuesta a los estímulos que generan las actividades, las lecturas y los ejercicios diseñados para ellos.

Durante el desarrollo del curso, la actitud de los estudiantes que formaron parte del grupo a mi cargo superó, por mucho, las perspectivas con las que comenzó.

Además de los ejercicios referidos en la primera parte, fueron sur-

giendo nuevas ideas para aprovechar al máximo los recursos digitales utilizados. Advertir la gran creatividad de los estudiantes y el entusiasmo con el que llevaron a cabo las actividades, me permitió enriquecer la gama de posibilidades en el curso.

Hago ahora una reseña de algunos resultados obtenidos, considerando que, además de los ejercicios 'prácticos', se diseñaron clases en las que se intentó desarrollar los contenidos del programa de la materia, con los siguientes ejes temáticos:

1. Cultura teatral general
2. Expresión oral
3. Expresión corporal
4. Trabajo en equipo

Respecto a la Cultura teatral general, se diseñaron dos actividades en la plataforma Google Classroom, ambas visitas virtuales en 360°.

**Recorrido virtual por Atenas, Grecia**

Las instrucciones para la actividad fueron las siguientes:

> Realiza el recorrido virtual por Atenas con el enlace abajo adjunto.
> Entra donde está la flecha BEGIN [→]
> Recuerda que es la capital de Grecia y se llama así en honor a Atenea, diosa de la sabiduría.
> Los textos en este sitio WEB están en inglés, no importa, observa los paisajes, haz uso de la vista en 360 grados, es decir que puedes ver todo alrededor.
> Redacta un texto donde cuentes cómo fue el viaje, qué te llamó la atención, los edificios, los paisajes….
> ¡Buen viaje por Atenas!
> Enlace: https://www.acropolisvirtualtour.gr/?utm_source=ofertitas_blog&utm_medium=referral&utm_campaign=ofertitas_free

**Visita virtual al Palacio de Bellas Artes**
Guía para la actividad:

1. En primer lugar, mira el video adjunto abajo, que explica cómo se 'elaboran' los recorridos virtuales —como el de Atenas del recorrido anterior, y así puedas apreciar los recorridos que haremos en el futuro.
2. Pulsa la liga para que hagas el recorrido virtual 360 grados del Palacio de Bellas Artes, ubicado en el centro de la Ciudad de México.
3. Procura recorrer con detenimiento todos los espacios. A la derecha de la pantalla hay un menú que te puede guiar a cada espacio.
4. Visita el Lobby principal. Entra al frente —donde dice TEATRO NACIONAL. Cuando estés dentro, aprecia el telón de vitral al frente del escenario.
5. Este espacio te da opciones para ubicar tu mirada: desde el escenario, desde el PALCO PRESIDENCIAL, desde el primer piso, desde el segundo piso, desde el tercer piso. Explora todo lo que quieras.
6. Recorre las terrazas: vista frontal, vista oriente. Tienes incluso opciones para ver zonas del palacio que nunca son abiertas al público.
7. Una vez que se reabran los espacios culturales, visita el Palacio de Bellas Artes y vive la experiencia de sentir lo que significa estar ahí. La entrada es gratuita.
8. Ver un espectáculo desde sus butacas es una magnífica experiencia, espero que pronto podamos visitarlo.

1. Enlaces:
2. Video tutorial cómo se elaboran los recorridos virtuales en 360°:
3. https://www.youtube.com/watch?v=B9AYpByoa24
4. Visita virtual:
5. https://inba.gob.mx/sitios/recorridos-virtuales/palacio-de-bellas-artes/

**Teatro para sordos**

En esta línea de trabajo sobre la formación humanística en nuestros estudiantes, exploramos el TEATRO PARA SORDOS, actividad de investigación que generó gran interés en los jóvenes; los sensibilizó de manera particular sobre la necesidad de ser incluyentes en la Artes Escénicas.

Instrucciones para esta actividad:

Mira los videos adjuntos y posteriormente lee el documento MEDIACION ARTÍSTICA.
Haz un reporte con el título TEATRO PARA SORDOS, en un documento de Word, con portada e imágenes, y súbelo al apartado de Classroom.
Documento informativo:
https://mediacionartistica.org/2019/04/08/sena-y-verbo-teatro-de-sordos/
Enlace del video Teatro para sordos:
https://www.youtube.com/watch?v=xjp0g9zSrs4
Enlace del video de la compañía Seña y Verbo: teatro para sordos:
https://www.youtube.com/watch?v=gtcUUvY_zg4

**Imaginación creativa**

Paisajes sonoros

Para desarrollar la creatividad y la imaginación, se diseñó esta actividad con apoyo de material de la Fonoteca Nacional:

Guía para la actividad.

Entra a la liga adjunta abajo que te lleva a la página de la Fonoteca Nacional de México y explora los 14 paisajes sonoros que te ofrece:

1. Metro de la Ciudad de México
2. Campanas de la catedral metropolitana de la CDMX
3. Una curación en el interior de una choza indígena (Chiapas)
4. Atardecer en la Selva de Palenque (Chiapas)
5. Artesanos del cobre en Santa Clara del Cobre
6. Canción purépecha (Michoacán)
7. Playa de Catemaco al atardecer (Veracruz)

8. Trayecto en bote en la Laguna de Mandinga (Veracruz)
9. Amanecer en Real de Catorce (SLP)
10. Mediodía en las plantaciones de caña de azúcar (SLP)
11. Amanecer en Barra de Coyuca (Gro)
12. Concierto de cigarras en la Isla de la Roqueta (Gro)
13. Ambiente sonoro nocturno de la Mixteca (Oaxaca)
14. Juchitán, el canto de los zanates (Oaxaca)

En base a lo que escuchaste. GRABA TU PROPIO PAISAJE SONORO. Ponle un título y súbelo en classroom. Puede ser en archivo de audio o de video. Duración mínima tres minutos.

Enlace: https://rva.fonotecanacional.gob.mx/fonoteca_itinerante/paisajes.html

**La gestualidad (Collage)**

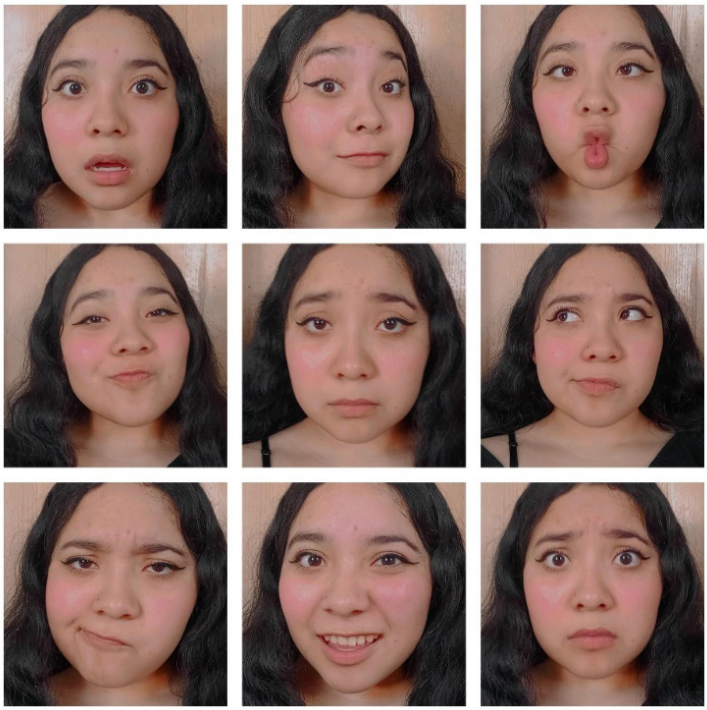
Para trabajar el área de Expresión corporal, desarrollamos la siguiente propuesta:

Instrucciones:

El ejercicio te va ayudar a 'abrirte' un poco para expresar emociones y vencer los obstáculos que se nos presentan cuando nos sentimos tímidos o introvertidos. La gestualidad es parte de nuestra forma no verbal de expresión y debemos hacer conscientes nuestros movimientos de labios, nariz, cejas, ojos, frente… todos los músculos de nuestro rostro. Tóma veinte fotografías de tu cara con diferentes muecas y gestos. Puedes poner un fondo especial o neutro para que lo que destaque o llame la atención sea tu gestualidad. Después, arma un collage y lo subes a Classroom.

Una liga donde se pueden hacer collages de manera muy sencilla y gratuita https://www.befunky.com/es/crear/collage/

Los *collages* que recibí de los estudiantes de la Materia Optativa de Artes Escénicas, Plantel Coyoacán del IEMS:



**Naila Monserrat Rosales Guadiana**

**Gustavo Carranza Encarnación**

**Sandra Berenice Ramírez Morales**

**Sombras nada más: las manos hablan**

En la línea de expresión corporal trabajamos teatro hecho con sus manos. El teatro de sombras consiste en la presentación de una historia con base en las siluetas que, mediante efectos ópticos creados a partir de una fuente de iluminación —puede ser cualquier lámpara; antes de la electricidad se usaban velas—. proyectan las manos, las marionetas o los objetos sobre una superficie clara y lisa, como una pared.

Con las sombras se puede crear toda clase de figuras: animales, cosas, personas, que al proyectarse en el fondo iluminado crean la sensación de movimiento o animación, que ayuda a crear en los espectadores la 'convención' de que los personajes caminan, bailan, ríen, etc.

El teatro de sombras chino fue declarado, en 2011, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, por la Unesco. (unesco.org).

1. Observa los videos en los enlaces adjuntos y practica los ejercicios haciendo figuras con tus manos y proyectando su sombra.

2. Haz una pequeña secuencia de imágenes de sombras creadas con tus manos y GRABA UN VIDEO de aproximadamente un minuto con esas imágenes.
3. Puedes acompañar tu secuencia de imágenes en video con MÚSICA.
4. ¡Deja volar tu imaginación…! ¡Mucha suerte!

Enlaces de apoyo:

How to make amazing Shadow Animals with your Hands - best and easy hand puppets (COCO Art&Craft)
https://youtu.be/8VwCLBn7TjY
El primer cuento del mundo - Teatro de Sombras - A la Sombrita
https://youtu.be/WVTJbllqR0Q
Artistas internacionales 7 rojo: el hombre de las sombras
https://youtu.be/DBJrZYmK_UA

**Reflexión final**

Si bien se trata de un acercamiento sucinto a las posibilidades de actividades a distancia en la Materia Optativa de Artes Escénicas, el objetivo fundamental consiste en no perder de vista que la necesidad de interpretar, de representar, de escenificar, de 'hacer teatro' existe de manera innata en los seres humanos y, por supuesto, de manera constante en nuestro espíritu docente y en el espíritu de aprendizaje de nuestros estudiantes, y que esta necesidad va más allá de pandemias y confinamientos. En ese sentido, las palabras de Antonin Artaud resultan, sin duda, vigentes y emotivas en la situación actual:

Ante todo, importa admitir que, al igual que la peste,
el teatro es un delirio,
y es contagioso.
El espíritu cree lo que ve y hace lo que cree:
tal es el secreto de la fascinación… (Artaud 30).
TELÓN

**Fuentes consultadas**

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa, 2011.
Frankl, Víktor. *El hombre en busca de sentido*. México: Paidós, 2002.

**Referencias digitales**

https://www.clarin.com/entremujeres/hogar-y-familia/ninos-coronavirus-teatro-cuarentena [consulta:12 junio 2021]
https://ovejasmuertas.wordpress.com/2020/03/22/artaud-peste/ [consulta:12 junio 2021]
https://formatalent.com/vocalizacion-en-presentaciones-ejercicios-trabalenguas/ [consulta:12 junio 2021]
https://www.acropolisvirtualtour.gr/?utm_source=ofertitas_blog&utm_medium=referral&utm_campaign=ofertitas_free [consulta: 22 febrero 2021]
https://www.youtube.com/watch?v=B9AYpByoa24 [consulta: 22 febrero 2021]
https://inba.gob.mx/sitios/recorridos-virtuales/palacio-de-bellas-artes/ [consulta: 22 febrero 2021]
https://mediacionartistica.org/2019/04/08/sena-y-verbo-teatro-desordos/ [consulta: 15 de marzo 2021]
https://www.youtube.com/watch?v=xjp0g9zSrs4 [consulta: 15 de marzo 2021]
https://www.youtube.com/watch?v=gtcUUvY_zg4 (consulta: 15 de marzo 2021)
https://rva.fonotecanacional.gob.mx/fonoteca_itinerante/paisajes.html (consulta: 5 de abril 2021)
https://www.befunky.com/es/crear/collage/ (consulta: 21 de abril 2021)
https://ich.unesco.org/es/RL/el-teatro-de-sombras-chino-00421 (consulta: 28 de abril 2021)
https://youtu.be/8VwCLBn7TjY (consulta: 30 de abril 2021)
https://youtu.be/WVTJbllqR0Q (consulta: 30 de abril 2021)
https://youtu.be/DBJrZYmK_UA (consulta: 30 de abril 2021)

# SIN PERREO POR CONTINGENCIA, EL CABARET ES SOBREVIVENCIA

*Irma Carrillo Martínez*[2]

Frente a la realidad actual que enfrentamos, el #Quédate en casa se hizo presente en todos los medios informativos con los que nos relacionamos en el día a día, impactando también en lo concerniente al ámbito educativo: los jóvenes bachilleres no asistirían a clases presenciales sino en línea, pues así, tanto estudiantes como profesores permaneceríamos resguardados: una adecuada medida emergente ante la pandemia por Covid19.

'Ahí fue donde la puerca torció el rabo'. ¿Cómo impartir la Asignatura de Artes Escénicas (Teatro) de manera virtual? ¿Dónde quedarían los juegos escénicos tendientes a propiciar la desinhibición, la confianza y el apoyo grupal? ¿Cómo satisfacer esa necesidad creativa desde la dirección escénica, viviendo la transformación de cada estudiante en un personaje?

Al no encontrar una respuesta concreta, decidí replicar lo aprendido en talleres de esta naturaleza con grandes cabareteros de la escena actual mexicana: Cecilia Sotres y César Enríquez, quienes dirigieron sus clases pandémicas al trabajo dramatúrgico, dejando para un segundo momento la puesta en escena.

Indagué el pensar y sentir de los estudiantes, propiciando la redacción de monólogos desde el género Cabaret, caracterizado por una punzante crítica sociopolítica, donde, a través del humor y la ironía, hablamos de aquello que nos aqueja, nos duele, nos preocupa e inquie-

---

[2] Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la Facultad de Filosofía y Letras UNAM. Docente, tutora e investigadora en el IEMS CDMX, plantel Tlalpan 1, desde el 2004. Imparte las asignaturas de Lengua y Literatura y la Asignatura Optativa de Artes Escénicas. Es actriz en la compañía teatral feminista de cabaret y burlesque Malinches Cabaret. irma.carrillo@iems.edu.mx

ta o bien 'nos tiene hasta la coronilla' al no poder vivir como antaño lo hacíamos.

Luego de un evento lamentable donde uno de los jóvenes del grupo y su padre resultaron gravemente heridos, los estudiantes comprendieron —entre otras cosas— el riesgo de contagio por Covid, de continuar asistiendo al 'perreo' intenso —del que embaraza—, de estas 'fiestas' clandestinas se venían realizando, donde menores de edad tienen acceso a todos los excesos. Y que, a pesar de todo, no han dejado de hacerse.

Los resultados son excelentes: de 33 inscritos, 29 cubrieron la Asignatura. Lo más importante fue el atreverse a desvelar, a evidenciar, a jugar, trastocados por los pensamientos y las emociones, palpables a pesar del confinamiento; a cuestionarse incluso, sobre su actual papel de estudiantes con el futuro incierto y poco alentador que les espera en los ámbitos académico, profesional, laboral y personal.

La disposición al trabajo resultó evidente al conectarse, en su gran mayoría, a la totalidad de las sesiones. Participaron activamente en los ejercicios y en los juegos. En la lectura de los avances de sus monólogo donde indagaban en la creación del personaje; en los aportes al trabajo de sus compañeros y verbalizando sobre los tópicos de verdadero interés para los jóvenes: sexualidad, placer, embarazo, aborto, diversidad sexual; acoso escolar, educación en línea, criterios de evaluación; feminismo, machismo; Covid 19, crisis económica, mentiras gubernamentales y más; entre risas, lágrimas, palabrotas, juegos de palabras, chistes y bromas sin censura; en un ambiente propicio, pleno de confianza, cordialidad, empatía y respeto, como debe ser cualquier espacio que se precie de educativo y formativo.

Al no poder concretar una puesta en escena tradicional, me di a la tarea de impartir un curso en el que prevaleciera el trabajo de escritura, un texto donde los estudiantes plasmaran con libertad lo que necesitan decir, vomitar, compartir.

Si en las clases presenciales andan perdidos y sin metas concretas, su indiferencia se agudiza teniendo un monitor de intermediario, alejados del contacto humano donde una mirada dice más que mil palabras, el cuerpo habla, grita lo que la palabra a veces calla; el sentir otras presencias te impulsa para alcanzar objetivos y el recibir un abrazo te

motiva para alcanzar tus metas. ¿Cómo dejar de lado el contacto con los otros, la charla con los compas, el cafecito de la mañana?

Todavía no obtenemos las respuestas, pero, como siempre ha ocurrido en mi caso y en la mayoría de quienes confían en mí para insertarse al trabajo escénico, el teatro funciona como válvula de escape, alternativa de solución, sanación.

El Cabaret, considero que es un género idóneo para que la población adolescente se desenvuelva y desinhiba, en el cabaret es posible desarrollar cualquier tema, el personaje vive su delirio como realidad; todos los universos son verosímiles, a partir de nuestra imaginación y sensibilidad es como cobran vida.

Nunca pensamos enfrentar esta 'nueva normalidad', que de normal tiene muy poco. La muerte se ha evidenciado. El temor y la desconfianza son cosa de todos los días. La visión de los jóvenes respecto a un futuro colmado de éxitos parece difícil de creer. Es por ello que resulta emergente hacer del espacio escolar, no más un vertedero de contenidos vacíos y de conocimiento enciclopédico, sino de saberes para la vida, de espacios para confrontarse y confrontar, de llorar si es necesario ante nuestro miedo, nuestro dolor, nuestra incertidumbre; de reír porque estamos vivos; de ser capaces de levantarnos todos los días a vivir nuestra batalla diaria, porque aquello del 'sólo por hoy' cobra ahora todo sentido.

Tampoco hay que confundirnos y malbaratar los contenidos de las signaturas, cuando resulta evidente la necesidad de formar jóvenes competitivos ante los retos actuales a nivel mundial.

Impartir la Asignatura de Artes Escénicas (Teatro), representa un gran reto y al mismo tiempo, la oportunidad de encontrarme y conectarme con los estudiantes desde lo humano, lo cabaretoso, lo vivo. El objetivo central consiste en propiciar en ellos un proceso de autoconocimiento, de expresión de sus pensamientos, saberes, sentimientos, emociones, pasiones y frustraciones a través de un personaje, reconociendo sus capacidades como agentes activos en nuestra sociedad; promover el trabajo colectivo y cooperativo a fin de incrementar la confianza en sí mismos y en los demás.

¿Cuál es tu sentir como estudiante, actualmente? Fue la pregunta que detonó el ejercicio de escritura, el proceso dramatúrgico emprendido con los estudiantes.

Se les solicitó elaborar una tabla comentando lo que les gusta o les disgusta, les apasiona o les enferma de sí mismos, su ciudad, su país, su (el) mundo. Al intercambiar o transpolar la información, de un lado de la tabla al otro, es decir, lo que les gusta es lo que ahora les disgusta, se logra un efecto cómico donde resulta evidente la ironía, recurso estilístico fundamental en un texto cabaretero.

Les expuse los elementos constituyentes del texto dramático, del escenario, del teatro como fenómeno artístico; analizamos personajes y sketches; hicimos ejercicios de improvisación grupal… Lo necesario para enriquecer la expresión e imaginación de los estudiantes, quienes leían sus avances para que los demás aportáramos críticas constructivas a su proceso creativo.

Conociendo lo interesante y al mismo tiempo, lo delicado del trabajo teatral, porque conecta y trastoca las emociones de las personas que participan, en la primera sesión se les entrega a los participantes un Reglamento, donde se especifica que la Asignatura Artes Escénicas no pretende formar actores sino desarrollar habilidades creativas en los estudiantes.

Se les solicita conectarse puntualmente para realizar los ejercicios de expresión corporal, verbal o escrita con todos los compañeros. No comer durante las sesiones. Mantenerse hidratados. Estar alertas durante las dos horas de clase en dos sesiones semanales. Pueden hacer registro fotográfico, de audio o video de las sesiones, compartirlas con el grupo, pero no publicarlas en redes sociales sin la aprobación de los participantes.

Indispensable ser respetuosos y tolerantes con todos los compañeros. Prohibido decir NO a las actividades. No hay errores, todo lo encontrado en cada ensayo puede servir al personaje y, por ende, a los estudiantes. La actitud positiva y colaborativa es fundamental. Las opiniones respecto al trabajo de los compañeros siempre deben verbalizarse desde la crítica constructiva.

Cada estudiante propuso y desarrolló el tema a tratar y el personaje a crear.

En la presentación final: dos sesiones virtuales abiertas al público presente en sus hogares, los estudiantes invitaron a sus familiares a presenciar el trabajo logrado: la presentación de sus monólogos. Mención

especial de un estudiante diagnosticado con Asperger, quien tuvo una participación excepcional a lo largo del curso, y no escribió un monólogo, sino una obra idónea para el Cabaret infantil.

**Sustento teórico**

El libro *Introducción al Cabaret (con albur)* sirvió de sustento teórico sobre el género cabaretero; en él, Cecilia Sotres, su autora, precisa cómo la comedia, el humor y la risa se han abordado en distintas épocas. Explica que el Cabaret, al ser un género fársico y/o cómico, echa mano de elementos satíricos e irónicos para lograr una inteligente crítica sobre temas sinuosos de la actualidad; y que el cabaretero tiene el compromiso de informarse con veracidad y documentarse ampliamente sobre el tema abordado. ¡Ojo, no se trata del 'humor' barato, misógino y discriminatorio de la caja idiotizante, la televisión, que hoy continúa reproduciéndose en redes sociales y diferentes apps de entretenimiento!

Recurrimos también a los videos, disponibles en la red, como evidencia del trabajo escénico de Cecilia Sostres y de César Enríquez, que nos permitieron ejemplificar el género Cabaret a los estudiantes, donde los elementos teatrales son llevados al extremo, a fin de exacerbar la crítica de nuestro contexto actual.

# EL TRABAJO ESCÉNICO CON JÓVENES DE BACHILLERATO DURANTE LA PANDEMIA

*José Luis Castillo Contreras*[3]

Como diría el gran Ovidio en su excelso libro *El arte de amar*: "La experiencia dicta mi poema". No se citan teorías tradicionales o nuevas o en las que se confirma, cada vez con más insistencia, la importancia que el teatro tiene en la formación de las personas. Lo que se cuenta aquí nace del proceso realizado entre septiembre y diciembre de 2020, con los estudiantes del plantel Tláhuac del IEMS CDMX.

El taller de teatro de esta preparatoria ha trabajado de manera ininterrumpida durante dieciocho años, sus integrantes forman parte del Equipo Interdisciplinario de Investigaciones Escénicas de la institución, han participado en actividades importantes como El Encuentro de Artes Escénicas y El Festival de Pastorelas, y han logrado que se integre al plan de estudios de su bachillerato la materia optativa de Artes Escénicas.

La pandemia llegó poco después de iniciar el trabajo con los jóvenes que se integraron al taller en el primer semestre de 2020. Pronto nos dimos cuenta de que no sería pasajera, así que, al concluir Semana Santa, no pudimos retomar los ensayos teatrales que se habían interrumpido. En ese momento se optó por enviar, a los jóvenes inscritos

[3] Licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM. Es profesor de Lengua y Literatura en el IEMS CDMX. Director de la compañía teatral DVD Recargado. Ha escrito y llevado a escenas varias obras: *La muerte del Chanto, Hoy llega Godot,* Kuino Rey, *Don Juan y otros demonios, Las Euménides, Corazones Rojos*, entre otras. Dirigiendo a jóvenes preparatorianos gana, en 2013 con *Blancanieves* y en 2014 con *Adán y Eva*, el concurso Mirada Libre, organizado por el Instituto para la Atención y Prevención de las Adicciones (IAPA). En 2011 con *Las Euménides* y en 2015 con *Tríptico con manzanas*, obtiene mención honorífica en el Festival de Teatro Universitario de la UNAM.

en el taller, algunos ejercicios vía *messenger*, que tenían la finalidad de reforzar los elementos que habitualmente se trabajan en el taller: manejo de voz, expresión corporal, desarrollo de la imaginación, entre otros. El resultado fue adverso, la mayoría de los jóvenes no se comunicó ni respondió al llamado para ensayar a distancia.

Algunos pensamos que el confinamiento duraría algunas semanas, sin embargo, el semestre acabó y seguíamos encerrados en casa.

En septiembre, al inició del siguiente curso y partiendo de la idea de que la cuarentena continuaría —es necesario mencionar que fueron de mucha utilidad las publicaciones que hacían las autoridades de la prepa en su página oficial de *Facebook*—, se decidió convocar a los estudiantes para que se integraran al taller de teatro. Las reuniones serían en la plataforma *Meet* de *Google*.

En los primeros días se presentaron entre 15 y 23 estudiantes. Se les propuso hacer una representación virtual para el Día de Muertos. Aunque algunos ya no regresaron, la mayoría se entusiasmó, y varios de los estudiantes que habían trabajado en el taller antes del inicio de la pandemia, trataron de integrarse al trabajo, pero, al igual que ocurrió con los de nuevo ingreso, la mayoría se presentó a algunas sesiones, pero solo cuatro de ellos continuaron. En tanto, de los jóvenes de nuevo ingreso, permanecieron diez. Con ellos se iniciarían los ensayos del espectáculo a presentar el Día de Muertos.

El trabajo a distancia inició igual que lo hacíamos de manera presencial en la escuela: uno a uno, los jóvenes se presentaban al grupo y decían por qué querían integrase al taller. Enseguida se realizaron ejercicios vocales, corporales y de interpretación. Pensando ya en el proyecto, se pidió a los jóvenes que aportaran frases que tuvieran que ver con la conmemoración del 2 de noviembre. Con esas frases íbamos a elaborar la obra. Se les pidió también que pensaran en acciones que pudieran mostrar frente a la cámara, por ejemplo: cepillarse el cabello, lavarse los dientes, mirarse en un espejo, entre otras.

Debido a que la mayoría de los estudiantes son menores de edad y se pueden generar problemas de diversa índole, una de las dificultades con las que se lidió a lo largo del proceso consistió en ocupar demasiado tiempo en convencer a los estudiantes para que abrieran sus cámaras. Ante esa complicada y difícil la situación, mediante una amplia la-

bor de convencimiento, se les comunicó con insistencia y convicción, que el objetivo del taller de teatro parte siempre de la idea de que el actor se presente frente al público, si bien no coincidieran en el mismo espacio, la sala del teatro, que en este caso estaría mediatizada por la pantalla, por lo que, tanto ellos, actores, como los espectadores, debían abrir sus cámaras.

El avance se dio a cuenta gotas, había veces que algunos se animaban a hacerlo, y otros no lo hacían. Si se les pedía que abrieran su cámara cuando les tocaba decir su frase, decían que la comunicación estaba fallando y que en el siguiente ensayo la encenderían. Si bien yo prendía mi cámara durante todo el ensayo y daba por hecho que ellos realizaban la actividad a la par durante el ejercicio físico o el trabajo de expresión vocal, no siempre tuve la certeza de que así fuera. Lo que se lograba con mayor facilidad era que los estudiantes abrieran su micrófono cuando, por ejemplo, se les pedía que dijeran las vocales.

Conforme transcurrían los ensayos, ante sus preguntas de cuándo les iba a proporcionar el texto, les informaba que la obra tenía que construirse con las frases que ellos estaban proponiendo y para ello, era muy importante que plantearan la situación en que se encontraba y las acciones que ejecutaba su personaje. Por eso era necesario que encendieran sus cámaras, y así coordinar sus participaciones y sugerir las acciones que pudieran servirles para la presentación de la obra.

Dos semanas previas al estreno, los estudiantes habían desarrollado historias muy breves con las frases que ellos habían propuesto y algunas que se les ocurrían durante los ensayos. Se habían integrado acciones muy específicas que cada uno de ellos debía realizar. La estudiante que había elegido interpretar a la Catrina, entraba bailando, se acercaba a la cámara y decía las frases que le correspondían. Otra joven leía, repitiendo con insistencia la misma frase, mientras reaccionaba al ruido que se producía en la habitación contigua de su casa, repetía y repetía, y luego salía furiosa de la habitación y regresaba con un cuchillo en las manos manchadas de sangre. Hubo algunos participantes que declamaron algún poema conocido o que escribieron uno relacionado al Día de Muertos o acerca del confinamiento en el que se encontraban.

Como parte de la experiencia nueva de teatro a distancia, tratamos de pensar en todas las problemáticas que se podrían presentar a lo largo de la función, y, así como sucede en cualquier espectáculo presencial, imaginabamos soluciones a las posibles dificultades que sucederían en plena presentación.

La principal duda: ¿qué hacer si a algún participante se le iba la luz o si se perdía su señal de internet? La respuesta era muy clara: la obra tenía que continuar. Para ello se realizaron, casi en su totalidad, monólogos independientes, para que, si sucedía algún percance a uno o a varios actores, la función no se interrumpiera. Un grupo de actores planeó reunirse para representar juntos la escena que habían ensayado, sin embargo, al final no pudieron hacerlo, pues el papá de uno de ellos enfermó de Covid y ya no pudieron coincidir en un mismo lugar el día de la presentación.

La obra titulada "Volverán y volveremos" se desarrolló sin contratiempo, los jóvenes lograron las metas que se habían planeado, así que se les propuso que presentaran una pastorela en diciembre. La mayoría aceptó con gusto, pues les sorprendió mucho que en ambas funciones los felicitara la gente que había visto la obra. Es cierto que eso suele pasar en representaciones escolares, donde, por lo regular acuden familiares y amigos de los actores; lo sorprendente en esta ocasión, además de los conocidos, acudieron a ver la presentación también exestudiantes del IEMS que hacía tiempo habían egresado y profesores de otras escuelas del Instituto, espectadores virtuales que quizás no hubieran sabido de ella si no se hubiera transmitido por internet.

Con la presentación de "Volverán y volveremos", se obtuvieron los siguientes resultados:

- Los estudiantes se animaron a abrir sus cámaras para que los viera el público.
- Interpretaron claramente y con verosimilitud el personaje que habían creado.
- Caracterizaron con vestuario y maquillaje el personaje que interpretaron.
- Utilizaron como escenografía las ofrendas que sus familiares habían puesto en casa.

- Convocaron por redes a la comunidad escolar para 'conectarse' al evento: asistieron alrededor de 90 personas a cada una de las dos funciones.
- Generaron comunicación, empatía, sentido de pertenencia, encuentro fraterno con la comunidad escolar a la que pertenecen.

La primera semana de noviembre iniciamos los ensayos de la "Pastorela Covideña". Al igual que cuando se trabaja de manera presencial, se les preguntó a los estudiantes del taller cuál personaje deseaban representar. La mayoría pide interpretar a un diablo, y curiosamente nadie, o los menos, quieren ser pastores. En este caso, como no 'tuvimos' pastores, se planteó dar por hecho que el público que asistiera a ver la obra representaría a los pastores; se les hablaría directa y constantemente para que estuvieran atentos a la obra y se relacionaran con la acción. En conclusión, podemos afirmar en pocas palabras, que, cuando el público 'asiste' de manera remota, romper la cuarta pared ayuda mucho, no solo para involucrarlo en el espectáculo, sino también para enfatizar su presencia en un evento en el que los actores están dando su mejor esfuerzo.

Quienes han impartido clases en estos tiempos aciagos, saben la frustración que se siente cuando se habla durante un rato frente a la cámara y no se sabe si la persona que está del otro lado nos escucha. Peor aún, cuando, al preguntar a los supuestos interlocutores si tienen alguna duda, solo se oye un largo y sólido silencio. Pensando en ello, se asignó al público el papel de pastores, es decir, que a los espectadores se les tomaría como tales: durante la representación, los ángeles pedirán a los pastores que no salgan de sus casas, que no vayan a Belén, porque se pueden enfermar; por el contrario, los diablos les aconsejarán a los pastores que salgan, para que se contagien y la pasen mal.

Si bien es cierto que la nueva realidad ha traído consigo nuevas formas de hacer teatro, también es verdad que se siguen buscando las maneras de hacer las representaciones tan significativas como lo eran antes del confinamiento. Es decir, que están por crearse las dramaturgias y las puestas en escena concebidas y realizadas con la clara conciencia de presentar una obra a la distancia, desde cualquier dispositivo electrónico y ante un público que está del otro lado de la pantalla.

No se está afirmando que se deje de representar a Shakespeare o a sor Juana, sino que el director o la compañía que intente realizar tales propuestas, no debería pensar en un teatro tradicional, sino en textos y propuestas escénicas cuyo objetivo primordial sea resolver las diversas situaciones que se presentan al tratar de representar un teatro hecho en el confinamiento, desde el confinamiento y para el confinamiento.

De nuevo, debido a que cada actor está en su casa, cuando hay diálogos, por muy coordinados que estén, el ritmo de la obra se pierde, salvo algunas escenas en las que se generaron diálogos. Para resolver con mayor facilidad las dificultades que pudieran presentarse, la obra se presentaba con monólogos en los que cada actor le habla de manera directa al público, es decir, a los pastores/espectadores.

Las dificultades en los escasos momentos de diálogo no se hicieron esperar. José y María quienes iban a realizar sus escenas en el mismo espacio, tuvieron problemas y no pudieron reunirse. Un par de estudiantes que iban a reunirse para realizar sus escenas, tuvieron el problema de que una de ellas y su familia se contagiaron de Covid y dejó el montaje dos días antes de la función. Si bien es cierto, que la ausencia de algún integrante de la compañía pueda ocurrir por diversas razones, también es verdad que, en estos tiempos de pandemia, esto puede presentarse con mayor frecuencia.

Una variante que se dio en esta experiencia fue que los estudiantes prefirieron ensayar por las noches, así que, por lo regular, nos reuníamos a trabajar alrededor de las 20:00 horas. De nuevo fue necesario seguir insistiendo en que los jóvenes abrieran sus cámaras durante los ensayos, insistiendoles en que era importante que mostraran, desde el cuerpo, la cara y la voz, las diversas expresiones que requería el personaje que cada uno interpretaría. Solo se pudo trabajar con mayor eficacia las últimas dos semanas antes de la función.

"Pastorela Covideña" se presentó el miércoles 16 de diciembre de 2020, en dos funciones: a las 13.00 y a las 20:00 hrs. Gracias a la experiencia adquirida en la representación del Día de Muertos, la pastorela resultó mucho mejor: los estudiantes, además de contar la historia, participaron con mayor soltura en escena, dijeron sus textos con más claridad e interpretaron con mayor eficacia sus personajes.

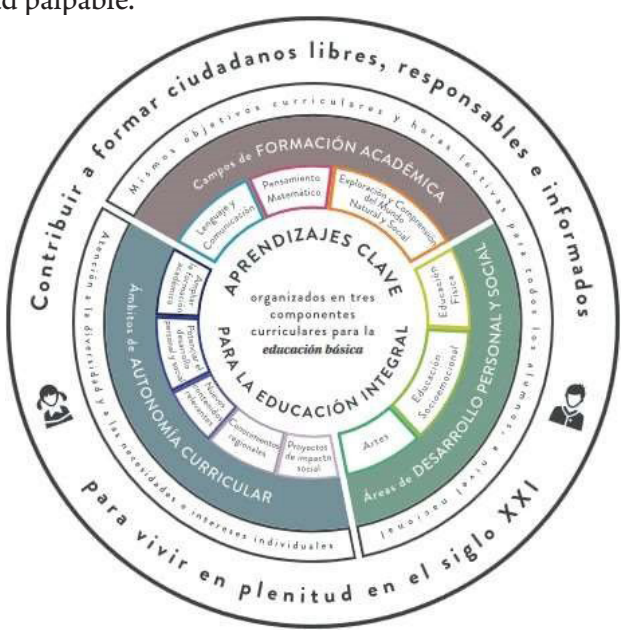
Además de las metas cumplidas —similares a las señaladas cuando se habló de la obra del Día de Muertos—, lo fundamental de esta experiencia es que el teatro cumplió su objetivo esencial, funcionar a la distancia como un espacio de comunión entre personas que se reúnen para ver una representación teatral, pero también para celebrar ese momento único en el que se coincide y se forma parte de un pequeño todo.

En estos tiempos de pandemia, no es cosa sencilla trabajar las expresiones artísticas —tampoco lo era antes del confinamiento—. Que esta breve experiencia sirva para todos aquellos que están por iniciar el trabajo escénico a distancia.

# ESTRATEGIAS DIDÁCTICAS PARA ENSEÑAR TEATRO EN LÍNEA

*Kharla García Vargas*[4]

La virtualidad nos ofrece un sinfín de retos y rumbos a experimentar, es así que llevar la enseñanza del quehacer teatral a un ámbito virtual podría ser un trabajo noble y atractivo. Ante todo, porque la dinámica teatral, el juego, retira el estrés y motiva a continuar con la enseñanza. Además, consideremos que el aprendizaje teatral implica la interactividad entre personas y emociones, lo cual sí puede suceder desde una virtualidad palpable.




**Esquema 1, Diagrama, "Componentes curriculares", (*Aprendizajes clave para la educación integral. Plan y programas de estudio para la educación básica*, pág. 109.)**

[4] Doctora, Docente, tutora e investigadora de Lengua y Literatura en el IEMS plantel Magdalena Contreras.

La pertinencia de la enseñanza teatral en la educación se debe a que apoya el desarrollo de la personalidad y la sociabilización, "El objetivo que tiene el maestro que utiliza el teatro es animar al estudiante a que aprenda y descubra el camino hacia el conocimiento de sí mismo y del mundo" (Daza 5). En este sentido, en el marco de la Secretaría de Educación Pública, identificamos Las artes como aprendizajes clave para la educación integral (Esquema 1). Los aprendizajes clave para la educación integral están organizados en tres componentes curriculares para la educación básica: Los Campos de Formación Académica, los Ámbitos de Autonomía Curricular y las Áreas del desarrollo personal y social, que a su vez las conforman tres ejes: las Artes, la Educación Socioemocional y la Educación Física.

El teatro es un arte escénica, que favorece el desarrollo personal y social, ayudando a formar una conciencia ciudadana, lo cual facilita la interacción responsable y empática del estudiantado ante las problemáticas sociales.

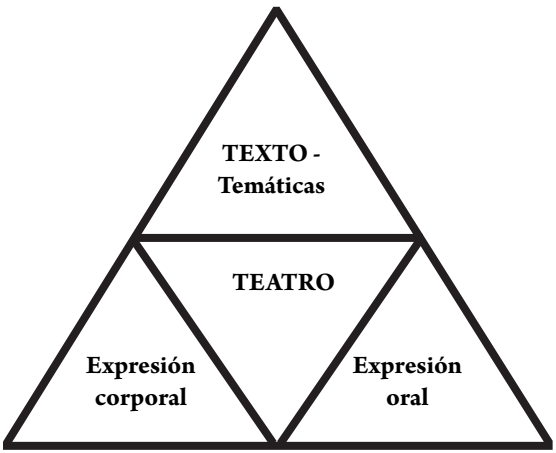
La situación actual ha conmocionado a la sociedad, ante el cierre de los centros educativos, el distanciamiento físico, la pérdida de seres queridos, del trabajo y de la estabilidad económica, requiriendo un soporte emocional (Valle); por ello se requieren nuevas estrategias, nuevas didácticas que permitan disminuir el estrés, la depresión y ansiedad. Tanto la educación integral como la educación emocional, han sido una solicitud de la UNESCO (2020) para tener la apertura lúdica del currículo en contextos de emergencias, como el que enfrentamos ante la pandemia del COVID-19.

En dicho contexto de emergencia y fuera del él, la enseñanza del teatro en el aula virtual permite el desarrollo de habilidades y actitudes, así mismo el vínculo entre profesor y estudiante da un soporte emocional y de acompañamiento. El Teatro en sí puede ser considerado una pedagogía por el tipo de dinámica que puede ser usada por los docentes desde diversos contextos académicos (Daza). Incluso puede ser en sí misma una asignatura que favorece el desarrollo de una reflexión creativa; donde la enseñanza teatral fortalece los valores y desarrolla la estética como un elemento más en la formación. (Laferrière).

En apoyo a los docentes se exponen diversas estrategias y didácticas para lograr una clase de Teatro en línea, este material surgió ante

la necesidad de mantener viva la enseñanza teatral durante el segundo semestre del 2020. El grupo de jóvenes que participó en el Taller de teatro pertenece a la Ciudad de México y durante este periodo se mantuvo la asistencia y participación activa, dejando una experiencia muy vital y emotiva en cada sesión. Al final, logramos dos montajes que grabamos y quedaron como un registro de nuestra experiencia teatral.

**Los tres pilares de la enseñanza teatral**




**Esquema 2, *Tres pilares de la enseñanza teatral,* Kharla García**

Tres estrategias didácticas son el soporte de una clase de teatro en línea: Las temáticas, la expresión corporal y la expresión oral (esquema 2). Primero, como ya lo dijo Augusto Boal, el teatro ilumina el escenario de nuestra vida cotidiana, por lo que, en este acto de transgresión, que es el quehacer teatral, es importante que surja la transformación del individuo, del ciudadano. En este sentido el pilar principal es la elección de temáticas, las cuales podrían surgir de los intereses del grupo de estudiantes, a fin de abordar situaciones y conflictos que les ofrezcan retos a alcanzar. Los temas relacionados al amor de pareja invitan al recuerdo y son recibidos con entusiasmo, por otro lado, todo aquello que lleve a la exaltación es muy atractivo, como los celos, la injusticia y la falta de comprensión.

La otra estrategia se refiere al desarrollo de la expresión corporal, el arte dramático es el arte del escenario y del cuerpo, por ello la movilidad y expresividad son fundamentales, por otro lado, la virtualidad

facilita el poder estar sin ser visto, así algunos estudiantes prefieren apagar su cámara mientras están haciendo muecas, se sienten protegidos porque el ejecutante no es mirado de una manera directa y presencial, pero al paso del tiempo, poco a poco el estudiante adquiere más seguridad. Lo importante es la guía de la expresión corporal y la claridad en las indicaciones en cada ejercicio, así el alumno es acompañado y guiado, esto es, no trabaja solo.

Por ello, como menciona García Huidobro, es importante "que el alumno tome conciencia de su esquema corporal, deben ejercitar las habilidades expresivas del cuerpo, buscan desarrollar las destrezas motoras del cuerpo y deben desarrollar la relación del cuerpo con el espacio, con los objetos físico y con los cuerpos de otras personas" (1998 38). Se sugiere que para desarrollar la corporeidad se incluyan en cada sesión secuencias de ejercicios físicos, de expresión emotiva corporal y del gesto, así como secuencias de baile y actuación.

Un tercer elemento pilar es el trabajo de la expresión oral, el teatro podría aportar grandes ventajas en la enseñanza de la lengua, "porque con su práctica los alumnos adquieren vocabulario que no conocían antes, se afianza el conocimiento acerca de las estructuras lingüísticas y del uso adecuado de las mismas. Además, posibilita la identificación de las funciones lingüísticas en situaciones determinadas" (Daza 4).

La mejor forma de conducir y desarrollar la expresión oral es desde la lúdica, de esta manera el estudiante no se siente ajeno al trabajo de su producción verbal, por ejemplo, se pueden trabajar para la dicción los trabalenguas y la vocalización, en cambio para la entonación de frases, es buena idea considerar las expresiones simpáticas y las que conllevan a la exageración porque se trata de ejercitar y no de interpretar. "Cuando se hace teatro en la escuela intentamos compartir una filosofía de vida con un grupo de estudiantes. Se trata más de un trabajo educativo que artístico, pero, a pesar de todo, a veces se puede llegar a un nivel artístico bastante bueno" (Laferrière 60).

**Estrategias didácticas para teatro**

Las didácticas para llegar a la teatralidad en el ámbito virtual pueden ser muy diversas como son las diferentes plataformas para dar video conferencias. Comentaré algunas ventajas de usar TEAMS de Microsoft, de esta interface digital usé el aula general y los salones virtuales,

además de una agenda digital y el apartado de tareas, donde se subieron videos y audios.

El tiempo de la sesión fue de dos horas a la semana, divididas en tres partes: Al inicio, en aula general se trabaja por 40 minutos, iniciando siempre con un calentamiento corporal y vocal, donde el docente conduce los ejercicios para ser repetidos por los estudiantes, o bien, coordina actividades que los estudiantes ejecuten, después se da un descanso de 5 minutos para pasar al trabajo guiado por equipos en cada sala y con video al interior de TEAMS, ahí trabajan por 30 minutos y al final se convoca al aula general por 20 minutos, a fin de cerrar la sesión.

Es de gran importancia considerar que un taller de teatro trabaja con el desarrollo de inteligencias múltiples (Gardner), lo que dará a cada actividad un objetivo particular y encausa la creatividad, el docente participa como una guía atenta en la planeación de las actividades. Cada sesión de la enseñanza del teatro abordó las siguientes estrategias didácticas a sugerir:

**Planeación**

El curso debe trabajar sobre un proyecto teatral a realizar; pueden ser secuencias escénicas, un show cómico, un concurso de historias o festival de baile y canciones. Es importante considerar la habilidad y disposición de los alumnos, la cantidad de sesiones y los intereses en común de todo el grupo. "Para impartir clases, por ejemplo, hay que saber planificar, tener previstas las situaciones de aprendizaje, estar al día en relación con los saberes a transmitir y tener elegidos métodos de enseñanza adecuados" (Laferrière 59).

La planeación, a su vez, debe contener metas fijas a corto plazo y la explotación de los recursos humanos o materiales con los que cuenta el grupo. Cada sesión debe presentar un producto al final, por ello, se presentan los videos que se hayan logrado grabar en los salones y al final de cada proyecto se debe presentar el video que recopile lo de las sesiones.

**Interacción**

Es una estrategia fundamental, a la que la improvisación teatral potencia y optimiza, puesto que cada estudiante no sólo sigue indicaciones que repite, sino que requiere de la interacción en equipo, a su vez, la

rotación de los miembros de equipos es importante para que los jóvenes trabajen entre todos. Esta interacción es totalmente guiada en el aula general, de manera distinta es en el trabajo por equipo, ya que en ese espacio más privado se busca que los jóvenes trabajen por sí mismos y se monitorean hasta el final, esta libertad y área de privacidad facilita una interacción más espontánea y abierta entre los estudiantes. La interacción a su vez ayuda a la sensibilización, la cual "debe apuntar al desarrollo de los sentidos y de la sensibilidad, deben ayudar a incrementar la percepción y la capacidad de sentir, deben provocar un estado de alerta sensible, buscan que el alumno responda a los estímulos sensoriales de su mundo personal y del mundo que lo rodea". (García Huidobro 38).

**Seguimiento**

Se da seguimiento a varias tareas, para ello se puede escribir en el chat general la secuencia de actividades, asimismo, es fundamental tener una comunicación constante señalando lo que van ejecutando bien y lo que requiere mejorarse; cada seguimiento es personalizado, aunque el objetivo principal para el grupo de teatro sea elaborar un montaje, mismo que se presentará en una fecha preestablecida, la cual se establece desde el inicio del curso y en cada sesión se hace un recuento de lo visto y lo que toca trabajar en la sesión.

El seguimiento individual se logrará ante todo dependiendo de la disposición e interés del estudiante, ya que algunos trabajan muy bien de manera autónoma, pero otros requieren de un acompañamiento puntual. También se da seguimiento a las tareas que se dejen fuera de la sesión buscando que se desarrollen habilidades de crecimiento personal, Laferrière considera que "esencialmente el teatro es un arte que tiene como base el ser humano. Dar clases de teatro permitiendo a los estudiantes:

- desarrollar su creatividad
- mejorar su sentido crítico
- favorecer el desarrollo de una red de comunicación
- ser autónomo en su proceso creativo" (Laferrière 61).

**Creatividad**

El teatro es un espacio para el desarrollo de la creatividad y de la imaginación, como trabajamos en línea es difícil que se puedan tener o conseguir elementos de vestuario o utilería, así que, este es el pretexto idóneo para trabajar la imaginación y la creatividad.

Debemos evitar matar la creatividad de nuestros alumnos, proponer actividades en las que la solución no sea solo una, sino que quepa la posibilidad de que todas sean posibles. El teatro puede ser un buen método para dejar que el alumno siga desarrollando su creatividad, aspecto fundamental que nos hace únicos y el cual nos ayudará en un futuro a adaptarnos con mayor facilidad a la sociedad. (Daza 5-6).

Una estrategia para el desarrollo de la creatividad es solicitar al alumno que use su imaginación y creatividad para resolver una tarea escénica, por ejemplo, se exponen las necesidades de un vestuario de un rey o una monja, se resalta la idea de trabajar con lo que se tiene a la mano, una cortina, un mantel, una camiseta o un folder viejo que se puede cortar; todo es viable porque el teatro trabaja con la ficción. Por otro lado, la elección de temas de ficción y fantasías impulsan el pensamiento creativo, así, los monstruos, brujas, ballenas encantadas y hadas son temas que se reciben con empatía; generando estados de ensueño y descanso ante la realidad.

**Herramientas digitales**

Es importante que la planeación contemple el uso de video, música, fondos, grabaciones y efectos sobre la edición. En cada sesión cuando se trabaja en los salones por equipo, se les solicita piensen en los fondos que pondrán a sus escenas, la música o efectos auditivos que acompañan a su acto escénico. Además, es importante considerar que el video permite un juego particular con la espacialidad y que la cámara puede dar efectos de acuerdo al ángulo, o bien, si se gira la cámara mientras se graba o si se le coloca algún filtro al grabar, estos efectos producen sensaciones particulares.

**A distancia y en línea**

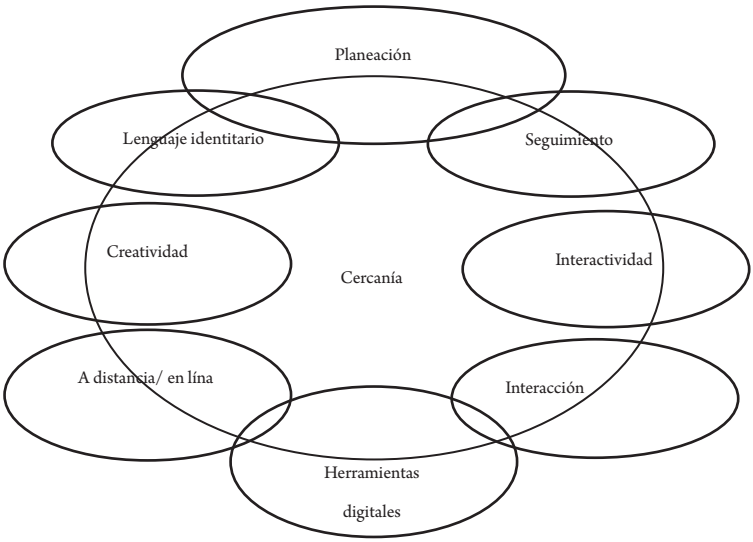
Trabajar la materia de teatro requiere de ambas opciones y de acuerdo a las posibilidades de los estudiantes se planean las sesiones, así habrá

alumnos que puedan no estar en todas las sesiones, pero para trabajar a distancia pueden grabar sus escenas de manera individual o en equipo y enviarlas para que se integren al trabajo global. Una sugerencia es trabajar en línea las dos primeras sesiones para que el estudiante observe la manera de trabajo y logre involucrarse en el proyecto.

**Lenguaje identitario**

El sentido de identidad, es justo el momento en que todos ríen o se conmocionan ante la ruptura de una pareja. El hecho de que cada integrante de la clase recuerde las escenas de sus compañeros, repita frases e impulse a los demás diciéndole que tiene las habilidades, son evidencias de que los estudiantes se sienten parte de una comunidad que les da una identidad y un recuerdo de por vida. El mundo vivencial que se da en la enseñanza del teatro gesta a su vez un marco de valores:

> Podríamos considerar el arte dramático como una pedagogía en sí misma, porque, como la pedagogía, el arte dramático está constituido por un conjunto de valores, reglas, principios, preceptos, modelos y muchos datos teóricos y prácticos cuya meta es guiar las intervenciones del profesor a fin de mejorar los aprendizajes de todos los participantes. (Laferrière 56).




**Esquema 3, *La cercanía eje integrador*, Kharla García**

**Cercanía**

La cercanía es la parte que integra las estrategias mencionadas (esquema 3), ya que creo que es un eje que funciona como el vínculo principal, porque esta estrategia nos permite que en el grupo haya horizontalidad y participación de todos para generar espacios creativos y de respeto. Laura Daza considera que la enseñanza teatral genera un particular vínculo entre el estudiante y el profesor, debido al aspecto lúdico, los roles imaginarios, y el tratamiento de problemas y soluciones.

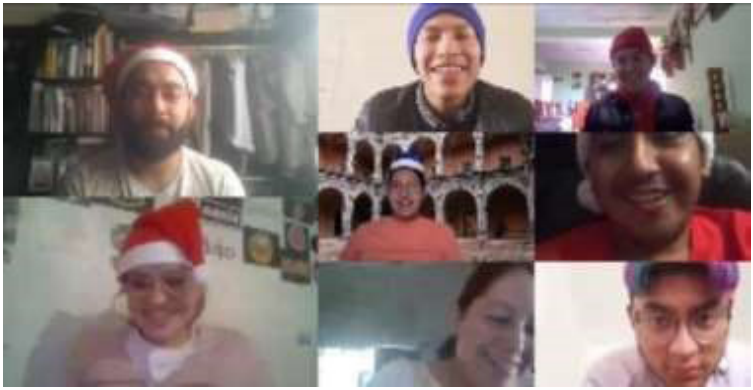
"Esta cercanía que se va a producir va a hacer que ambos estén cómodos a la hora de desempeñar su función, tanto el maestro como el alumno se sentirán más tranquilos y con mayor libertad para desenvolverse y expresar lo que sienten". (Daza 25). Se trata justo de este paso mágico de vivenciar cualquier evento desde la teatralidad, lo cual hace que todos los integrantes del aula virtual se sientan cercanos, emocionales e hilarantes para continuar la semana trabajando desde casa con más entusiasmo y vitalidad.

**Conclusiones**

La enseñanza del teatro en un aula virtual desarrolla habilidades, competencias y conocimientos, apoya el desarrollo de la educación emocional y de valores, ya que da la posibilidad de contactar con el mundo real, de experimentar en carne propia un estado emocional que se esconde, o bien encamina la expresión de lo que nos obliga a sentirnos oprimidos (Boal). El teatro será un excelente medio de transgresión, entendida como un mecanismo que posibilita la ruptura o desarrollo de una situación cotidiana.

Me gustaría comentar que curiosamente, cuando un estudiante no se conectaba a tomar la clase de teatro de forma activa, se mantenía comunicado escuchando la clase en su celular. Por esto, la flexibilidad frente al trabajo en línea es fundamental y un estudiante puede conectarse a la clase y darle seguimiento, aunque no participe de ella. Este acompañamiento ayuda a que el grupo permanezca integrado y que todos se sientan acompañados. Sin embargo, si el estudiante no se compromete, y no avisa que faltará y se ausenta por largas jornadas, su intervención debe valorarse por el pleno del grupo a fin de considerar su participación en el producto final.

Finalmente, concluyo que estos meses de crisis sanitaria nos han dejado muchas enseñanzas y que en nuestras manos está el mantener el teatro como un espacio vivo y perdurable, usar la creatividad para generar espacios virtuales de comunicación y de enseñanza, pues considero que el teatro es una herramienta didáctica, es una enseñanza de experiencias y habilidades para toda la vida.



**¡Larga vida al teatro!**

**Fuentes consultadas**


*Aprendizajes clave para la educación integral. Plan y programas de estudio para la educación básica*. México: SEP, 2017.

Boal, Augusto. *Teatro del oprimido: teoría y práctica*. Barcelona: Alba, 2009.

Daza, Laura. «La pedagogía teatral como metodología de la enseñanza.» s.f. Ed. Facultad de CC de la Educación Universidad de granada. 17 de 04 de 2021. <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/40547/TFG_Laura_Daza_Gonzalez.pdf?s equence=1&isAllowed=y>.

Gardner, Howard. *Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica*. México: Paidós, 2015.

García Huidobro, Verónica. *Manual de pedagogía teatral*. Chile: Los Andes, 1996.

Laferrière, Georges. «La pedagogía teatral, una herramienta para educar.» *Educación Social* núm. 13 (s.f.): 54-65.

*Planes de curriculares*. México: SEP, 2017.

Valle, María Isabel del. «Guía del soporte socio emocional.» 2017. OREALC/UNESCO. 17 de 04 de 2021 <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/FIELD/Santiago/pdf/Guia_3_web_ educacion_emergencias.pdf>.

# LA PEDAGOGÍA TEATRAL, HERRAMIENTA SOCIO-EMOCIONAL EN TIEMPOS DE PANDEMIA

*Alejandra G. Galaviz*[5]

Desde el punto de vista del artista escénico, no podemos negar lo complejo que fue trasladar el escenario a nuestra casa, comunicar lo sensible fue un gran reto, pero estamos capacitados para ello, y mientras algunos ya experimentaban tecnologías digitales, otros fuimos obligados por el virus. No obstante, el docente de artes se enfrenta a un reto mayor, porque lo sensible no se puede aprender hasta que se experimenta en un lugar controlado como lo es el salón de clase. El docente es el encargado de enseñar a comunicar.

¿Qué vamos a comunicar?, llanamente lo que el joven quiera decir, simplemente lo vamos a guiar para que lo haga a través de su cuerpo, sus emociones, sus sentidos y que descubra sus propios discursos.

De teatro podemos dar lecciones teóricas acerca de muchos temas desde una pantalla. Es decir, se pueden enseñar conceptos básicos, teoría, análisis, incluso podemos adentrarnos en debates complejos con la clase. No obstante, hay cosas que estamos tan acostumbrados a enseñar desde la praxis, la experimentación, el colectivo; me refiero específicamente a lo sensible, a lo espontáneo.

Recordemos un taller normal de teatro, los chicos juegan, trabajan con su cuerpo, se concentran en su respiración, ejecutan ejercicios escénicos que dependen totalmente del colectivo, el guía controla ciertos elementos, como la disciplina, el cuidado del cuerpo físico y mental, hasta el nivel de ruido en el salón de clase si se realiza un ejercicio de concentración, pero el convivio detona la creatividad del estudiante. Sin él, tenemos que aprovechar otras herramientas.

---

[5] Docente de Actividades Artísticas en el Bachillerato de la Universidad Interamericana del Norte, Campus Ciudad Juárez.

El primer reto en esta era pandémica, fue y es el reto tecnológico (tanto propio como de mis alumnos), el diálogo no fluye de igual manera si de pronto se interrumpe la conexión de un estudiante, o si mi red tiene problemas de intermitencia. Superado eso y esperando que no ocurra más, ¿cómo presentas los elementos y funciones básicas del teatro?, no solo es la velocidad de conexión, hay situaciones que dependen totalmente del hardware: retroalimentar la postura correcta para los ejercicios de voz depende en gran medida de la calidad de la cámara del estudiante.

Entonces, hay que retomar a la PERCEPCIÓN como proceso cognitivo, lo que captan nuestros sentidos y la lectura que hacen de ello, pues leer no implica solamente la comprensión de textos, sino de situaciones y circunstancias (Llanga 1). Recordar que no se aprende solo desde la cabeza; el cuerpo y lo sentidos mandan al cerebro las señales de las experiencias que día a día construyen el marco referencial del mundo, sin caer en platonismos. A pesar de que no se puede enseñar a sentir propiamente, se puede reflexionar desde la pantalla. Para lograrlo, debemos motivar al estudiante y esto se puede hacer colocando el conocimiento sensible que deseamos reflexionar en un elemento ya conocido por él.

Para lograr lo anterior, es necesario no olvidar que se trabaja con adolescentes que ya son sensibles, y que dominan las herramientas de comunicación actuales de forma intuitiva; estar conscientes de ello es necesario para lograr los objetivos de la clase. No podemos ir al teatro, al espacio físico, pero podemos hacer recorridos virtuales, no fue posible ir a los espectáculos, pero disfrutamos de festivales internacionales que de otra forma no hubiera podido desarticular con mis alumnos. Atendiendo eso, el docente debe hacer un análisis del contexto inmediato actual, y entender que no depende exclusivamente de él (Mendoza 6), por lo tanto, para lograr el objetivo de la planeación, hay que comenzar a perder el miedo a las herramientas digitales.

Porque como dijo alguna vez la maestra Hilda Saray: "Al final de cuentas, lo más importante es lo humano. A pesar del objeto, seguimos estableciendo relaciones, entonces, no importa por qué tecnología estén mediadas, eso no las hace menos humanas". (Saray Gómez 1).

Y si el teatro en los jóvenes funciona como herramienta socio-emocional (SEMS 11), aspecto importante incluido en el Nuevo

Modelo Educativo implementado por la Secretaría de Educación Pública en 2017 (García Benilde 1), entonces, la enseñanza del mismo no se puede limitar a sus conceptos básicos. Es imperativo entender las problemáticas del estudiante y no minimizarlas, mucho menos en esta época, y si mi alumno está preocupado por no saber cuál skin de "Fornite" comprar, es una cuestión que no merece ser desacreditada (caso real), ya que busca la mejor experiencia de juego con sus recursos limitados, no sabemos cuándo volverá a ver a sus amigos de forma presencial, o cuándo tendrá dinero para hacer otra compra, así que las relaciones naturales del adolescente, que anteriormente ocurrían en el plano presencial y el virtual, ahora solo ocurren en el segundo, y por ende, este deberá favorecer el Desarrollo Libre de la Personalidad (SEMS 11) como lo hace el presencial. La pedagogía teatral entonces, tiene la oportunidad de cuestionar al adolescente o hacerlo empatizar con el otro, si tomamos estas situaciones como medio para motivarlo estaremos pensando en un proyecto educativo integral, en un formato de enseñanza más horizontal y comunitario (Mendoza 5).

Aunque no se puede dejar de lado el conocimiento teórico / científico (García Yazmín 1), no hay que olvidar que las habilidades a fomentar son la autodisciplina, el autoaprendizaje y él pensamiento crítico (Mendoza 7), así se le dio atención a lo que ellos querían decir, que reflexionaran en ¿cómo decirlo?, y atender a lo que el compañero dice; se hicieron ejercicios vocales, de los cuales, como resultado se obtuvieron ejemplos radio-teatro, nos divertimos cambiando los fondos de pantalla de las videollamadas para crear escenografías, trabajamos mucho con TikTok y jugamos "Among Us" para explicar la esencia de la obra *La Ratonera* de Agatha Christie. Porque en principio, eso es el teatro, un juego colaborativo.

En el teatro vivimos una fuga de la realidad, un simulacro de la misma, pero el adolescente actual vive y convive en un mundo digital, en una hiperrealidad, es parte del simulacro (Vaskes 4), a través de los videojuegos y las redes sociales, por poner un ejemplo, no solo ellos, también nosotros somos parte de esta era; años antes, cuando el celular era un accesorio que requería cargar la batería, hoy nuestro lenguaje se ha modificado: "dame un minuto, se me va a terminar la pila (a mí)". Estamos atados a nuestras tecnologías y las hemos apropiado como parte de nuestros cuerpos.

No necesariamente tenemos que luchar contra la hiperrealidad, podemos adoptar sus medios para enriquecer nuestras tácticas docentes y recordarles a nuestros alumnos, la importancia del aquí y ahora.

A continuación, algunas herramientas utilizadas para la clase de teatro:

*Tik Tok*

- *Dalismar* es una estudiante que no solo no está físicamente en clases como todos, además no se encuentra en la ciudad, vive en Monterrey, viaja constantemente a Ciudad Juárez, es venezolana, mientras dialogamos sobre los proyectos finales, ella comenta que su situación en México no es la mejor y decide hacer su trabajo sobre la odisea que ha vivido para conseguir la papelería que le acredite una estancia legal en nuestro país.
- La mamá de *Katherine* es empresaria, en un día normal, tiene una vida muy activa y llega a altas horas a casa, está al pendiente de su hija; sin embargo, Katherine demandaba más tiempo por parte de ella. Sus trabajos iban encaminados a eso, a pesar de estar juntas en el confinamiento, la joven aprovechó los ejercicios para comunicarle a su madre sus necesidades, ahora el canal de Tik Tok es de ambas, procuran grabar los videos juntas.

*Video llamadas y edición en Wondershare Filmora:*

- *Esteban* quería salir a jugar con sus amigos, por medio de narraciones, fotos y stopmotion realizó un video sobre una discusión que tuvo con su mejor amigo en un partido de futbol, dejaron de hablarse un tiempo y vino la pandemia, en el video y en la realidad, le hizo una llamada.
- Hamlet. Analizábamos en clase la obra de Shakespeare y *Germán* se sintió identificado de inmediato con el protagonista (prota, como le dicen ellos). Sus padres tienen planeado su futuro, va a entrar a la Universidad a seguir la carrera familiar, pero él no quiere. Ni siquiera sabe lo que quiere y ahora no le da miedo decirlo, a partir de ahí comenzamos con ejercicios de apropiación del texto, usamos solo el famoso soliloquio, y cada uno tenía que mostrar sus inquietudes. Los resultados fueron interesantes: *Víctor* hablaba de videojuegos y sin tener conciencia de ello, de cómo sus amistades

son hiperreales y *Nazli* del miedo que le daba llamar a su madre en medio de una borrachera y enfrentar el regaño o no hacerlo y correr el riesgo que esto implicaba.

*Instagram*

- *Angélica y Andrea* se hacen cuestiones sobre el feminismo, los feminismos, sus cuerpos, entran al debate de las formas de protesta, no tienen una postura clara, y eso está bien, porque es momento de empezar a cuestionarse cosas. De entre una previa selección de obras que tenían, eligieron trabajar con *"Señorita Lisístrata"* de Enrique Olmos de Ita. Cada una desde su espacio íntimo, dividieron el texto en párrafos para cada una y fueron creando *stories* para Instagram, era su forma de hacerse visibles, de comenzar a tomar postura, de protestar.

*Hubs.Mozilla*

- Para exposición esta es una de las mejores herramientas, funciona como una visita guiada a tu propio museo virtual, puedes colgar videos de YouTube y te olvidas de PowerPoint, se pueden utilizar los avatares que vienen por default, o pueden crear cada quien el suyo, además el diseño del HUB (espacio virtual) es libre. Y es aquí donde se puede llevar a la herramienta más allá: ¿y si diseñamos a los avatares con vestuario teatral y el HUB lo construimos como un teatro? Le montamos escenografía y toda la parte técnica. Es decir, hacemos una simulación teatral, lo que Marco Alan Valdivia nombró en una conversación telefónica que tuvimos "Aumenteatro", teatro en realidad aumentada. Si bien, los cuerpos de los avatares no logran simular la realidad del cuerpo humano (aún), no es menos teatro que el transmitido por cualquier plataforma de streaming. Actualmente experimentamos con esto con la obra *"De sombras ridículas y preciosas"* de Enrique Olmos de Ita.

**Potencial**

Existen otras herramientas que de forma personal no he explorado, sin embargo, tienen el potencial para hacer diálogos y debates fuera de una videollamada tradicional:

*Amino*

Cuando yo era estudiante, me gustaba mucho ir a los foros, me parecía que eran lugares donde siempre se aprendía, porque están llenos de *"frikis"* —gente fanática de cualquier tema— (DLE 1), mi espacio web favorito era 4Chan.org, pero en esa época no había mucho control de los contenidos, en la actualidad Amino es la comunidad donde los jóvenes se reúnen para hablar de los temas que más les gustan (Team Amino 1), los controles sobre bullying no son perfectos (como en cualquier lugar), pero son bastante mejores que hace 20 años, y siempre es mejor saber usar estos sitios donde los menores pueden ser vulnerables, para enseñarlos a cuidarse. En este espacio que es su terreno, se sienten más libres que en un foro escolar, de ahí que se puede hacer una comunidad de estudiantes de teatro donde todos puedan aportar, debatir y discutir con mayor comodidad, sin apegarse propiamente a un plan de estudios, hacer un foro complementario.

*Discord*

No es muy diferente a cualquier otra aplicación de chat de voz grupal, solo que esta es muy popular entre los adolescentes. Ocupa muchos menos recursos que Teams y te permite seguir usando otras apps en primer plano sin tener dificultades técnicas por el ancho de banda. No la usamos en clases porque su éxito es entre los jugadores de videojuegos, pero no significa que no tenga la capacidad de volverse un salón de clases de teatro (IQIT 1).

Esto no quiere decir que se deban de utilizar todas las herramientas para la enseñanza de las artes escénicas, pues tal como dice Lucía Mendoza: "No se trata de adoptar o no la tecnología, sino verla como parte de la realidad que afecta nuestro entorno, por lo que es pertinente buscar la forma en que se va a volver parte de la vida y cómo impactará en la búsqueda de soluciones a diferentes problemáticas" (3).

No olvidemos que nuestra prioridad es lo sensible, el discurso y, sobre todo: el teatro. Como conclusión, tomando en cuenta estas experiencias, puedo afirmar que sí se puede enseñar lo sensible desde una pantalla, al final de todo, para hacer teatro, hay que saber dónde mirar (DLE 2).

**Fuentes consultadas**

"Friki." *Diccionario de la Lengua Española* (DLE). dle.rae.es. 2021. Real Academia Española. https://dle.rae.es/friki [16 marzo 2021].

"Teatro." *Diccionario de la Lengua Española* (DLE). dle.rae.es. 2021. Real Academia Española. https://dle.rae.es/teatro [31 de enero del 2021].

García, Benilde y Diego Luna. "¿Por qué es importante desarrollar las habilidades socioemocionales en la educación básica?" *Revista Nexos*. 15 agosto 2018. https://educacion.nexos.com.mx/?p=1483 [31 enero 2021].

García, Yazmín. *"Concepto y definición de conocimiento."* uaeh.edu.mx/. 2021. Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/prepa3/n8/m12.html [31 enero 2021].

Saray Gómez, Hilda. *Todas las audiencias tenemos derechos.México*: [Ponencia] Universidad Autónoma Metropolitana, 2020.

Instituto Quintanarroense de Innovación y Tecnología (IQIT). *"Discord"* qroo.gob.mx. 2021. Quintana Roo Gobierno del Estado. https://qroo.gob.mx/iqit/discord [16 de marzo de 2021].

Llanga, Edgar F., Gabriel Longacho y Lizbeth Molina. "La memoria y su importancia en los procesos cognitivos en el estudiante" *Revista Atlante: Cuadernos de Educación y Desarrollo*. Agosto, 2019: 1. Eumed.net. https://www.eumed.net/rev/atlante/2019/08/memoria-importancia-estudiante.html [31 enero 2021].

Mendoza, Lucía. "Lo que la pandemia nos enseñó sobre la educación a distancia." *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos*. 2020: 343-352. Universidad Iberoamericana. https://doi.org/10.48102/rlee.2020.50.E [31 enero 2021].

SEMS. *Yo no abandono. Manual para el desarrollo de habilidades socioemocionales en planteles de educación media superior.* México: SEP 2014. http://prepajocotepec.sems.udg.mx/sites/default/files/yna_manual_11.pdf [16 marzo 2021].

TeamAmino. *"¿QuéesAmino?"* support.aminoapps.com. 15 marzo 2021. Amino Apps. [17-03 2021]. https://support.aminoapps.com/hc/es-419/articles/360025978293--Qu%C3%A9-es-Amino-

Vaskes, Irina. *"La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total."* Estud.filos. Agosto 2008: 197-219. Universidad de Antioquia. http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n38/n38a09.pdf [16 marzo 2021].

# Musas de la educación escénica a distancia en el nivel universitario

# LA TRANSICIÓN DE LO PRESENCIAL A LO VIRTUAL EN LA PEDAGOGÍA TEATRAL

*Francisco Arzola Jaramillo*
Escuela Superior de Artes de la Universidad Autónoma de Guerrero

¿Cómo se da la transición presencial al tiempo de la virtualización? ¿Cómo se ha adaptado el proceso de aprendizajes teatrales a la pedagogía virtual, ante la situación de la pandemia? ¿Cuáles son las similitudes y diferencias entre lo presencial y las posibilidades del medio virtual? Reestructura de la relación y la facilitación del aprendizaje entre el profesor, el artefacto o instrumento pedagógico, y el alumno. Lo material es lo impreso, lo concreto, el verse, tocarse, oírse y sentir al otro, para corregir sus actitudes técnicas actorales y corporales. Lo virtual es la cuestión a conocer.

Entrar al tema de la transición presencial al espacio virtual, en estos tiempos donde la máscara del terror a lo desconocido, a lo incierto, nos cobija con otro tipo de entusiasmo para realizar nuestro quehacer académico desde el encierro hogareño a que nos obliga la crisis sanitaria.

El nuevo mundo es lo exploratorio, la electrónica, la red informática, las interconexiones. Enseñanza Virtual. Límites de conocer, simular, salón de clases, chat, clase virtual, duración de clases, objetivos de clase comprimidos o más efectivos en tiempo y espacio. Reto, virtualización, repetición pedagógica, contenidos, sicología: educación vocal auditiva, proceso cognitivo, control de enseñanza, estudio tecnopedagógico. Reto entre lo tradicional formal y lo virtual o en línea, esos son los tiempos medidos de una nueva época que nace aceleradamente por la crisis pandémica.

El objeto de estudio es el teatro, el cual acontece socialmente, es un arte vivo, "es el arte de la representación" (Rosales 2010). La idea de teatro como arte de la representación, instituye que representar es hacer presente una acción humana, mediante un actor que interpreta

a otro para el otro que observa; y esta condición produce una obra teatral o un hecho escénico, para el disfrute y goce de los espectadores, en una acción transformadora de su cotidianidad.

Lo que se estudia es la teatralidad de todo lo que acontece en la escena. En el análisis de ciertas reglas convenidas, uno se pregunta: ¿qué hace posible el convivio de lo teatral? Una abstracción inmediata del espectador es ser consciente de que el espectáculo teatral es un acto ficcional, su condición de percepción consiste en aprobar o reprobar, si le son verosímiles las acciones vocales y corporales, los sentimientos y emociones proyectados en la escena. Las acciones dramáticas han de ser admisibles, comprobar la realidad poética del teatro con la actuación de los actores.

La producción teatral o el acontecer escénico implica un montaje, ensayos, diseño escenográfico, entrenamiento gestual y corporal, todo ello enmarcado en una concepción de puesta en escena, donde el universo artístico hace distingos; filosofía para la vida o vida para la filosofía. "La tragedia no es imitación de personas, sino de una vida, y la felicidad o la infelicidad está en la acción" (Aristóteles 1974). La filosofía radica en distinguir cuáles son las acciones mejores y peores de la conducta humana, medio y fin de la producción teatral a estudiar para actuar o interpretar.

La formación en aprendizajes para obtener un grado académico se sustenta en un plan de estudios. La Licenciatura, por ejemplo, en Dirección Escénica (ANUIES, CIATL, UAG. 1984) contiene saberes únicos para los aprendizajes del arte de dirigir teatro, en cuatro grandes áreas:

1. Lenguaje corporal (Expresión, Actuación).
2. Teoría Dramática (Teatrología, Historia y Dramaturgia).
3. Producción Teatral (Escenografía y sus componentes).
4. Dirección Escénica (Concepciones y metodologías).

Estos conocimientos son adquiridos de manera práctica en su mayoría. La relación alumno profesor o instructor, propicia vínculos de relaciones comunicativas, físicas y afectivas, centrado su aprendizaje en su cuerpo y voz, toda vez que es el instrumento creativo, digamos primario — otros advierten que sin dramaturgia no hay diálogo escénico—, el aspecto iniciático de quien busca el oficio de ser profesional

del teatro, mediante el autoconocimiento de las posibilidades sensitivas y predisposiciones intelectuales.

En este momento histórico —hablo de los años del siglo pasado en que se cursó la Licenciatura en Dirección Escénica, entre 1984 y 1990—, el aprendizaje del arte teatral solo era concebido como aprendizaje presencial, y se consideraba absurdo poner distancia de por medio para aprender a hacer teatro.

**Educación presencial**

La educación presencial está referida principalmente a dos actores únicos e irrepetibles, profesor y estudiante. El profesor es quien va a orientar y facilitar los aprendizajes del grupo. El profesor es el emisor. Los alumnos son los receptores de los contenidos de la unidad de aprendizaje.

¿Cuáles son las similitudes y diferencias entre lo presencial y las posibilidades del medio virtual? Lo presencial es el verse, tocarse, oírse y sentir al otro para corregir sus actitudes técnicas actorales y corporales. El conocimiento teatral se adquiere mediante actividades prácticas con la supervisión de un profesor inmediato presencial, que Andersen define: "El profesor inmediato es conceptualizado como los comportamientos no verbales que reducen la distancia física y psicológica entre los maestros y los estudiantes" (1979 544). El profesor inmediato fiscaliza el desarrollo del aprendiz de manera presencial, en el contacto visual con los estudiantes, con actitudes de gustos y aceptabilidad buscando ser mutua. La educación virtual pone distancia física y se convierte en presencia electrónica. Esta sería la diferencia más observable, entre lo presencial y lo virtual.

Jervaise señala: Es lo material, el gis, el pizarrón, los impresos didácticos, laminas, diapositivas o libros para configurar las clases, y sobre todo la interacción presencial, integrada por una ambientación oral y auditiva interesada en el objeto de estudio o en otros casos dispersa. (2020).

La otra gran diferencia es la electrónica, red informática e inter conexiones que son fuentes de la nueva enseñanza virtual, que se ha venido construyendo y sus límites son conocer o a veces simular, un salón de clases, chat. Las redes de internet no son muy eficientes, además aun no es un bien público de la sociedad y menos de la educación.

La clase virtual requiere una conceptualización pedagógica. Ya es una realidad presente. la duración o tiempo de clase está en debate, y esto implica redefinir objetivos de aprendizaje y una nueva estructura del artefacto educativo o instrumento pedagógico virtual, para la facilitación de conocimientos de aprendizaje en tiempo y espacio de formación profesional.

En marzo del 2020 nos sorprendió la pandemia, un mortal virus entraba a la escena planetaria, aseguran que inició en una provincia de China, y que empezó a viajar por el planeta contagiando a miles y millones de personas y la mayoría de los decesos, según estadísticas, son de mayores de 60 años. Es un virus 'mata viejitos', se dice con escarnio.

Cuando este peregrino, silencioso y mortal enemigo de la salud, llegó a nuestro país y a la región guerrerense, la alarma corrió cual chisme o meme por todos los medios electrónicos. Se advirtió: ¡A lavarse las manos, a cubrirse la boca y a encerrarse en casa! ¡Y a capacitarse para impartir los cursos de manera digital! Confieso que me atemoricé: ¡cómo enseñar teatro a distancia en plataformas que no conozco?

En mi caso, trabajar con medios electrónicos, inició hace algunos años de manera muy elemental, consistía en que, a través de mi correo personal electrónico, recibía los trabajos finales, y los guardaba en una carpeta de cada unidad de aprendizaje de las que me toca impartir.

Si bien les pedía a los alumnos me mandaran vía electrónica sus trabajos como evidencia de sus aprendizajes, asimismo los solicitaba impresos, para corregir, evaluar y dar la nota final aprobatoria o no suficiente.

Lo presencial no está reñido con lo virtual, son entes complementarios. En este sentido, la educación universitaria habrá de formular sus programas y planes de estudio de manera binaria, presencial y virtual.

**Pedagogía teatral**

El término pedagogía se refiere al estudio y la formación de la personalidad; es el proceso de preparación de la persona para la vida. (Web feb 21). La pedagogía está relacionada con la educación para adquirir una profesión. Las bases para aprender el aspecto teatral, son los conocimientos, habilidades y actitudes que debe obtener un estudiante como competencias para ejercer la profesión de dramaturgo, actor, director o profesor de teatro.

El plan de estudios de la ESArt de la U de Guerrero se trabaja por trimestre y semestre. El perfil de egreso es ser instructores/profesores. Se estudian saberes y técnicas de las cuatro artes principales: Teatro, Danza, Música y Artes visuales. No a todos les gustan la danza o el teatro, en general ya dominan o conocen un arte, hay músicos, danzantes, plásticos y pocos de teatro.

Cuando se decretó la fase roja, impartía Teatrología, asignatura que refiere a la teoría dramática de las formas clásicas, tradicionales, medievales, modernas, posmodernas y performance, así como todas las teatralidades del arte de la representación. La Teatrología se define como "la ciencia del teatro" (Dubatti 2016.)

A mediados de marzo suspendimos clases presenciales; las indicaciones fueron estar en comunicación con los alumnos por medio de WhatsApp, y nos habilitaron un correo institucional tanto a alumnos como a profesores, con el propósito de entregar evidencias y dar seguimiento a las clases y trabajos de los alumnos. Asimismo, a maestros y alumnos nos impartieron talleres de capacitación en plataformas: Classroom, Zoom, Meet y WhatsApp.

**Primera experiencia**

Para concluir el trimestre febrero/abril 2020, nos faltaban los trabajos finales en el encuadre del trabajo académico de Teatrología. Me comuniqué al grupo de WhatsApp y les indiqué cómo íbamos a concluir el curso. Se integraron equipos de dos en dos, que escogerían una escena de los autores que ya habíamos analizado de manera presencial, para que cada quien filmara su parte con su celular, después las unieran vía WhatsApp y me las enviaran a mi correo personal. Así lo hicieron y con eso evalué la práctica final, tomando en consideración: la memorización del diálogo, la proyección de la voz, el movimiento y la verosimilitud en la representación filmada. Así terminamos el trimestre.

En los cursos anteriores, por ejemplo cuando vimos las teatralidades precolombinas, el trabajo final lo experimentamos con público. Ahora solo quedó entre nosotros el espectáculo virtual y pienso que no fue lo suficientemente provechoso. Según mi punto de vista, dejó de ser un arte vivo, pasó a otro plano el hecho del convivio social y cultural. ¿Será el comienzo de un arte virtual teatral o un fin nuevo de la pedagogía?

**Virtualización**
Algunas referencias de la página Web sobre el tema:

> La educación virtual, también llamada 'educación en línea', es el escenario de enseñanza y aprendizaje en el ciberespacio. Ofrece flexibilidad sobre el manejo del tiempo a la hora de estudiar y el lugar desde el cual se realiza la conexión para estudiar. Ofrece autonomía sobre el proceso de aprendizaje. (Web 2021).

La enseñanza en línea —educación virtual o educación a distancia— hace referencia al desarrollo de la dinámica de enseñanza/aprendizaje que se realiza de forma virtual. Es decir, que existe un formato educativo, diferente al espacio presencial, donde los docentes y estudiantes podemos interactuar. Que existen asimismo nuevos contextos educativos y por tanto, un nuevo enfoque a nivel académico de la pedagogía teatral, un tránsito de lo presencial hacía el mundo digital, propicio a reformular la concepción formativa en las artes escénicas. (Jardines 2020).

**Segunda experiencia**
Toda vez que durante las 'supuestas' vacaciones de verano nos capacitaron para trabajar en el ciberespacio, a condición de adaptar la siguiente unidad de aprendizaje a este nuevo formato de educar a distancia, nos dispusimos a abordar el trimestre escolar agosto/octubre 2020.

Determinado el horario con los alumnos del grupo de segundo año —a quienes en su mayoría no conozco de manera física, pues solo los he tratado a través de las cámaras de sus laptops o celulares—. seleccioné las herramientas digitales:

1. Classroom, el espacio donde estarán, para su lectura y consulta, los recursos bibliográficos digitalizados, y para que manden sus tareas, evaluaciones parciales y trabajo final.
2. Zoom para impartir clases y orientaciones.
3. WhatsApp para enviar documentos, fotos, indicaciones para optimizar el aprendizaje.
4. Mail, correo electrónico para subir información.
5. Celular para consultas personalizadas.

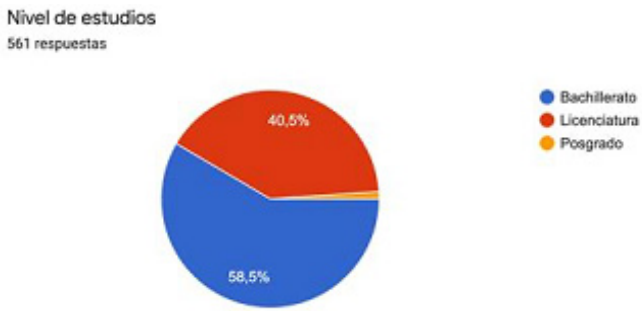
Se impartía Lenguaje Teatral, unidad centrada en las tonalidades dramáticas, los géneros y los estilos en el teatro. El primer tema es tono trágico. Cada alumno escogió un monólogo clásico, lo filmó y lo mandó para evaluación parcial. Asimismo para el tono cómico. Para el trabajo final se integraron en equipos y escogieron otros tonos de los que estudiamos en clase: melodrama, farsa, tragicomedia, etcétera.

Esta nueva experiencia posibilitó mayor interacción y comunicación con los alumnos.

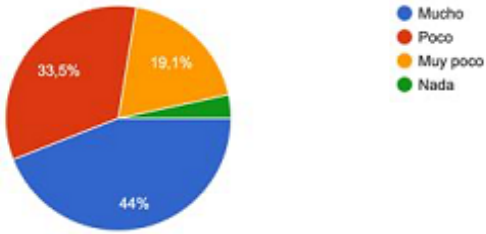
## Encuesta en gráficas

La encuesta aplicada a un universo de 561 alumnos de los diferentes programas educativos en la Universidad de Guerrero, de acuerdo a los comentarios recabados, muestra que en su gran mayoría los jóvenes desean regresar a clases presenciales, y que no están siendo provechosas las clases virtuales (Añorve et al 2020).

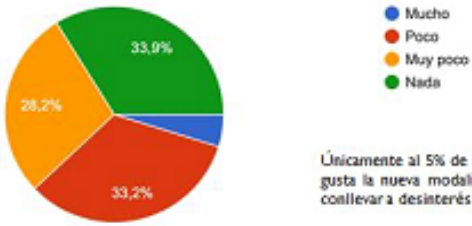
**Recepción de la comunidad estudiantil de la UAGRO sobre la educación virtual por la nueva normalidad**



¿Cómo valoras la diferencia del aprendizaje presencial al virtual?
561 respuestas

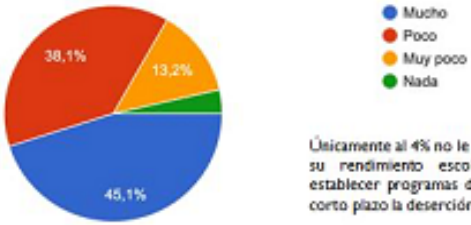



¿Te gusta este nuevo método de estudio?
561 respuestas



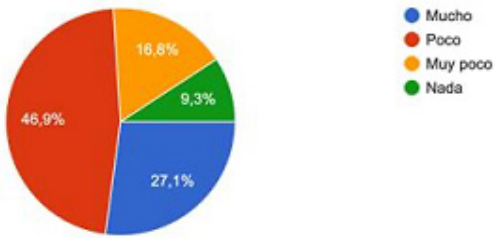

Únicamente al 5% de los estudiantes encuestados les gusta la nueva modalidad de estudio, lo que puede conllevar a desinterés y deserción.

¿Qué tanto ha afectado la situación actual tu rendimiento escolar?
561 respuestas

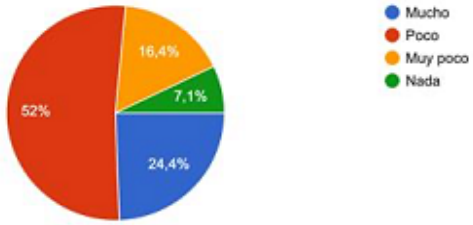



Únicamente al 4% no le ha afectado la situación actual a su rendimiento escolar, lo que hace necesario establecer programas de apoyo psicológico y evitar a corto plazo la deserción escolar.

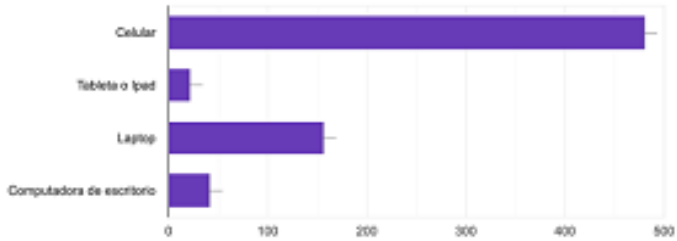
¿Has tenido complicaciones con el aprendizaje tecnológico?
561 respuestas



¿Estás aprendiendo con el uso de las herramientas virtuales?
561 respuestas




¿Con qué dispositivo(s) cuenta(s) para tomar las unidades de aprendizaje?
561 respuestas




Es preocupante el hecho de que la mayoría de estudiantes utilice el celular para tomar sus clases virtuales.

¿Qué medio utilizas para la conexión?
561 respuestas

Tres de cada diez estudiantes están gastando en datos de celular para poder tomar sus clases, lo que impacta directamente en la economía de sus padres.

¿Cómo valoras el desempeño de tus profesores en esta modalidad virtual?
561 respuestas

## Reflexiones finales

- El aprendizaje teatral es conocimiento de una o varias acciones de vida, que se hace presente en el acontecer de la interacción entre el instructor y el aprendiz de teatro.
- El carácter presencial en la educación artística no puede ser sustituido plenamente por las nuevas condiciones que ofrece el salón virtual, aunque sí va construyendo un complemento útil en los ámbitos académicos donde se imparten las artes escénicas.
- La reformulación de la pedagogía teatral es un buen reto de creatividad, no solo para la enseñanza, también para generar productos artísticos, los cuales son factibles para su distribución y consumo a través de las redes sociales.
- La virtualización llegó para ser compañera imprescindible del salón presencial, situación que cambia el paradigma de los procesos de enseñanza de las artes y en particular del teatro.
- Es importante tomar en cuenta las opiniones e inquietudes de los alumnos en esta nueva modalidad de la enseñanza/aprendizaje virtual.

## Fuentes consultadas


Andersen, J. F., 1979. Teacher immediacy as a predictor of teaching effectiveness. En D. Nimmo (Ed.), *Communication yearbook* Transaction Books. New Brunswick, NJ, EEUU, 543-559.

Aristóteles. *La Poética*. Traducción Valentín García Yebra. Edición Trilingüe, Madrid: Gredos, 1974.

Añorve, María, Apolonio Barcenas y Francisco Arzola (2020) *Percepción de la comunidad estudiantil de la UAGRO. Sobre la educación virtual por la nueva modalidad*. Encuesta/noviembre.

Dubatti, Jorge. *El Teatro de los Muertos*. México: Editor Guillermo Palma Silva, 2016.

Jardines, Francisco J. *La educación a distancia: Una comparación con la educación presencial, en relación con la función del profesor, del estudiante y de los medios*. México: UANL, 2010.

Jervaise, Charles y Eric Fister. *Mesa de Tecnología y educación artística*. 3er Coloquio de formación artística. ESArt. UAGro. 2020.

Pág. Web II/2021

Rosales, H. S. *Eso de jugar a la vida, teatro, pensamiento y performance en América latina*. México: UNAM, 2010.

# LA CORPORALIDAD DEL *PERFORMER* EN EL TEATRO VIRTUAL

*Bernardo Martínez Evaristo*[6]

*Si el paisaje es un punto de vista,*
*existen potencialmente tantos paisajes como miradas,*
*al menos, tantos como cada cultura permite ver,*
*aunque a algunos parece asustarles tal grado de multiplicidad.*
Lucy R. Lyppard (en Sastre Domínguez 2)

Teatro y tecnología son, aparentemente, dos fenómenos que no se llevan bien, o que los artistas intentan evitar que se lleven bien. La especie humana, tal como lo demuestran la prehistoria, la antropología, la sociología, etc., ha transitado sin descanso respondiendo a una necesidad: la de innovación, invención de nuevas tecnologías y expresiones.

Desde el descubrimiento del fuego, la pintura en las cavernas, la escritura en piedras o papiros y, recientemente, la Internet, la humanidad sigue buscando innovar las nuevas tecnologías de la información. Todo esto tiene que ver con la necesidad de remediar el problema de supervivencia mediante la innovación.

En la actualidad, corresponde también a una necesidad, sea de actualización o de experimentación, es decir, emigrar a zonas pocas veces frecuentadas para adaptarse al cambio, proponiendo análisis, reflexión, crítica constructiva y, si se puede, implementar nuevas formas de habitar y cohesionar en el mundo contemporáneo hipermoderno e hipercultural.

Tecnología es un término que proviene del griego *Tekné* (Tecno) que significa técnica, habilidad, destreza; y *Logía* (logos), ciencia o conocimiento; lo que significa que la tecnología es todos los "conocimientos, actividades, procesos, técnicas, medios [altamente avanza-

[6] Maestría en Políticas Públicas por la Facultad de Artes Escénicas-UANL.

dos] y equipos necesarios para generar bienes y servicios, tanto como a los mismos artefactos que resultan de procesos de investigación y producción". (Córdoba 17).

A lo largo de la historia, la tecnología ha sido siempre un fenómeno que rompe con lo tradicional, que irrumpe en la zona de confort, que remplaza instrumentos o medios de uso común y convierte en novedad todos los medios de comunicación o herramientas del ser humano, pues la tecnología siempre viene a innovar, a remplazar lo pesado, lo trabajoso, lo que no proporciona comodidad al ser humano. Tal es el caso de la transición de la lámpara de queroseno a la luz eléctrica, de la iluminación teatral con velas a luz eléctrica y a la robótica, las escenografías en cartones, telas y maderas al *videomaking* y las proyecciones.

La Internet, la televisión, la computadora, el celular y otros gadgets han llegado a imperar y potencializar las conexiones y los vínculos humanos —sin descartar que el uso irresponsable de ellos causa problemas y estragos en el comportamiento cotidiano de los seres humanos—.

En esencia, la tecnología vino a cambiar la manera de percibir el mundo. El teatro es también una tecnología en constante evolución, abriéndose a nuevas formas y tejidos del lenguaje, inventando procesos de expresión, de proyección y, a la vez, retoma, reconfigura, refina, recicla, reorganiza y recrea todo lo que puede emplear para su producción y reproducción. Su naturaleza es proteica en la medida que retoma y transforma todo lo que le sirve para su cabal desempeño artístico.

En términos generales, todas las expresiones creativas, en especial las del arte teatral, están en sincronía, conectadas de manera rizomática con el contexto fenoménico, social, político, económico… por ello, es imposible que su totalidad corresponda a una sola dirección y a una sola partícula o individuo, toda vez que su composición, su naturaleza y su comportamiento tiene que ver, necesariamente, con el reflejo de lo que sucede en el entorno.

La circunstancia pandémica en que se encuentra hoy la sociedad, invita a repensar la producción y la reproducción teatral en función de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación.

**Antecedentes del teatro virtual**

La última década del siglo XX trajo consigo las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC), lo que, a su vez, permitió a que el ser humano modificara su manera de ser, de verse a sí mismo y de observar el mundo posmoderno con una "identidad hipercultural" (Han 75); así, en su acelerada invención y renovación tecnológica, el siglo XXI, "se caracteriza por la racionalidad científica y tecnológica en la cual la ciencia y la tecnología han conquistado ya los distintos ámbitos de la vida, transformando el modo de pensar, de sentir y actuar" (Garcés Suárez et al 172), que se ajustan, o al menos intentan adaptarse, a las pautas de conducta de la sociedad a la que brindan información y conocimiento.

A partir de estos cambios tecnológicos (TIC), donde los tiempos y espacios reales y ficcionales se alteran y los cuerpos actorales se presentan de múltiples maneras, el lenguaje escénico comienza a adoptar nuevas formas de presentarse y proyectarse.

Si bien el teatro virtual parece todavía nuevo, tanto en la práctica como en las reflexiones teóricas, ya sea por reticencia al uso de la tecnología o al miedo a combinar las practicas teatrales tradicionales con las nuevas tecnologías, la referencias más cercanas y tal vez las más consultadas sobre el lenguaje escénico multimedio, se relacionan con el *Teatro posdramático* de Hans-Thies Lehmann (1999), el cual dedica varias páginas al concepto "medios" (383) audiovisuales y auditivos, que emplean los artistas en las puestas en escena finiseculares que el autor estudia.

> El uso de las diversas técnicas multimedia, [...] ensancha cada vez más los límites de presentación del espectáculo teatral [añadiendo] películas, proyecciones, paisajes sonoros [...] sofisticados videos de luz (nuevos y viejos), auditivos y visuales, apoyados mediante avanzadas tecnologías informáticas [...] en un teatro *high tech*" (387).

En el nuevo mundo tecnológico del siglo XXI, el cuerpo del *performer* se ve fragmentado, redimensionado, reformulado, transformado de manera exponencial, dialogando con distintos medios tecnológicos

y variando la acción y reacción del actor/performer en la pluralidad de los tiempos y espacios, dentro y fuera de la escena.

Steve Dixon, estudioso importante sobre el teatro que introduce las tecnologías digitales, a las que llama "digital performance practice", se refiere a las diversas prácticas en el teatro y el performance, que incorporan proyecciones manipuladas digitalmente o la recurrencia de prácticas de la realidad virtual en el performance, los empleos de la tecnología telemática, CD-ROMs y DVDs, poniendo como ejemplo las puestas en escena de Robert Wilson, Robert Lepage y otros artistas (13-24).

> Digital performance es el conjunto de prácticas relacionadas, frecuentemente, a la teoría y práctica de la interpretación digital: la tensión inherente en juego entre la ontología en vivo de las artes escénicas y la naturaleza mediatizada, no en vivo, simulacro de las tecnologías virtuales. (23).
> digital performance es un proceso aditivo, ya que se agregan nuevas tecnologías para el rendimiento [ya sea en la escena o para proyectar la escena], un nuevo ingrediente que es delicioso para algunos, pero desagradable para otros. [y casi siempre] se agregan tecnologías adicionales, efectos adicionales, interacciones adicionales, prótesis adicionales y cuerpos adicionales. (28) (traducción del autor).

El aspecto de la virtualidad o 'digitalidad' que asume la introducción de las nuevas tecnologías en el teatro, para la transmisión en vivo de obras teatrales o espectáculos llamados tele/performance, no tiene una figura exponencialmente visible al inicio de la pandemia COVID-19. En el 2021 se eligió la presentación de teatro virtual, ya no a partir de una postura experimental, como lo fue para el teatro posdramático, sino como una necesidad y un remedio para mantenerse vivo.

Se asume entonces que, debido a la pandemia COVID-19, el uso de los medios de comunicación y audiovisuales pasarían a otro grado de transformación, donde los actores ensayarían y tomarían talleres virtuales y la puesta en escena no solamente se relacionaría con el uso de la multimedia, sino que se buscaría un *hardware* y un *software*, con los cuales se podría transmitir en vivo el espectáculo teatral, permi-

tiendo además "la conexión simultánea en tiempo real por medio de imagen y sonido que hacen relacionarse e intercambiar información de forma interactiva a personas que se encuentran geográficamente distantes, como si estuvieran en un mismo lugar de reunión" (Caberto en Martínez y Camarena 60).

**El lenguaje virtual**

Para desvelar lo que en su esencia tiene la transmisión en vivo o lo que viene a introducir la tecnología digital, conviene definir dos conceptos importantes: virtual y teleperformance.

> La palabra virtual procede del latín medieval virtualis, que a su vez deriva de virtus: fuerza, potencia. En la filosofía escolástica, lo virtual es aquello que existe en potencia, pero no en acto. Lo virtual tiende a actualizarse, aunque no se concretiza de un modo efectivo o formal (Lévy 10).

Ello supone que, potencialmente hablando, lo virtual es real, es activo y está presente. Si se añade esto al teatro ¿no supondría entonces una fuerza, una potencia o una actualización de la teatralidad, es decir, una actualización en el quehacer teatral?

Lo que propone el teatro transmitido en vivo, evidentemente, no es solamente la salvación del teatro sino una hibridación de lenguajes escénicos, una mutación, un reajuste, una nueva propuesta del quehacer teatral, pues el teatro siempre ha estado en constante adaptación con su entorno.

Al desglosar y reubicar los conceptos, *telemática* de Lévy y performance del lenguaje teatral, Paoletta propone el segundo concepto:

> del prefijo *tele*, basado en la palabra griega que significa a distancia, para expresar aspectos específicos de la interactividad entre personas [propone que] "en el campo del arte, se emplee el término teleperformance" (Brown: 2005), para definir un evento de artes escénicas creado, distribuido y visto, al menos parcialmente, a través de videoconferencia por Internet, en dos o más prestaciones que se interconectan a tiempo real. (Paoletta165).

Si la virtualidad consiste en la actualización de los formatos y contenidos del teatro, en tanto potencia, ¿se podría considerar, entonces, lo virtual o teleperformance como algo potencial para la proyección o transmisión de obras teatrales? ¿Qué ocurre con el actor en la puesta en escena o con el ensayo? Depende de la perspectiva del que mira y del que hace el espectáculo teatral, puesto que hay, en grande o pequeña medida, una alteración del ejercicio en acción, y ciertamente, dependerá también de hasta qué punto se utiliza la tecnología virtual para intervenir en la puesta en escena o actuación, pero no por eso debería ser una dualidad antagónica, sino un ejercicio de uso equilibrado.

La virtualidad, en efecto, permite conectarse entre sí, a muchos usuarios, y llegar a terrenos que antes eran inabarcables. El teatro, que tiene su naturaleza convivial a partir de la reunión de cuerpos espectadores y cuerpos actorales, experimenta un desequilibrio importante a partir de que el espectáculo es transmitido en línea, porque se ausenta esa parte del convivio, que resulta fundamental para el teatro y que lo determina auténtico. Antes de temerla, condenarla o dedicarse a ella en cuerpo y alma, habría que saber identificar entre información e intoxicación, habría que experimentarla y estudiarla. Porque, como dice Pierre Lévy, respecto a la tecnología virtual "Una técnica no es ni buena, ni mala (depende de los contextos, de los usos y de los puntos de vista), ni neutra (puesto que condiciona o constriñe, puesto que abre aquí y cierra allí el abanico de posibilidades)" (8). Se debe, por lo tanto, asumir esa responsabilidad de experimentación, de estudio, de diálogo con ese fenómeno tecnológico, toda vez que la virtualidad no solamente permite acceder a más usuarios al destruir la temporalidad y territorialidad física, sino que también invoca a otros campos de estudios que puede procrear una nueva hermenéutica en el lenguaje escénico.

Desde luego que la práctica escénica, especialmente la actuación en el arte teatral, ha sido y siempre será una actividad que requiere del ensayo, del ejercicio de prueba y error, de la repetición para la memoria textual y corporal, de la acción y fricción de cuerpos presentes y de la reinvención de nuevas formas de expresiones escénicas. No se puede o no se debe, por lo tanto, perder lo que Walter Benjamin concibe como la autenticidad de la obra de arte o el aura del arte. Ese "aquí y ahora

de la obra de arte, su existencia única en el lugar donde se encuentra" [...] La historia a la que una obra de arte ha estado sometida a lo largo de su permanencia es algo que atañe exclusivamente a esta, su existencia única" (42). Esta esencia ha de practicarse en la medida en que el teatro se hace presencial y transmitido en vivo, pues los dispositivos tecnológicos también permiten un aquí y ahora, solo que, a distancia, mediados por hardware y software.

A pesar de que el espectáculo teatral tiene su autenticidad a partir de la reunión en el aquí y el ahora, debe también permitirse, al teleperformance o teatro virtual, que abra zonas fronterizas que antes no eran tomadas en cuenta, y se debe comprender que esa parte invisible puede ser un aspecto integral de la teatralidad, ya no de una cuestión de finalidad, sino de un medio, un puente, que puede fortalecer el lenguaje teatral abriéndose siempre a nuevos lenguajes teatrales.

**El avatar del actor**

La reconfiguración del teatro virtual supone un paradigma, porque la relación que hay entre el actor y su entorno, y con su noción del tiempo dentro de la tecnología, causa una separación de cuerpos presentes, y lo que se pone en debate ya no es el medio tecnológico, sino el problema de la actuación o la corporalidad del actor, en relación con el cuerpo del otro actor, asumiéndose como un problema, por la situación de que los cuerpos deben estar presentes para que generen un diálogo de cuerpo a cuerpo, sin intermediación de la virtualidad.

Sin embargo, eso no es del todo cierto: la vida cotidiana, la relación y la sociabilidad se construyen a partir del puente que brindan los dispositivos y los medios tecnológicos:

> las tecnologías de las comunicaciones y las biotecnologías son las herramientas decisivas para darle nuevas utilidades a nuestros cuerpos. Estas herramientas encarnan y ponen en vigor nuevas relaciones sociales [...] a través del mundo [...] el cuerpo humano se vuelve uno con la tecnología y pasa a ser un *ciborg*, una especie de yo personal, postmoderno y colectivo, desmontado y vuelto a montar (Haraway 19).

De manera que el actor/performer es quien "le da sentido y construye el discurso general de la obra. Mientras que las nuevas tecnologías necesariamente están en la escena en función de la acción que es creada por el actor al desarrollar la obra" (Paoletta 201). Así, en el teatro virtual, el actor solo proyecta lo que, en términos de Santaella, "se dice que es conocida como el avatar. Este avatar es una imagen digital dominada por un actor, que a través de su accionar logra interactuar con los entornos de los mundos virtuales previamente diseñados" (en Paoletta 203) y este "existe cuando el cuerpo sufre un desdoblamiento entre el cuerpo físico y el cuerpo virtual, conectados a través de la interfaz que da lugar a la relación entre el mundo actual y el mundo digital" (Paoletta 199).

La figura que se observa en la pantalla es creada de manera telemática por los sistemas informáticos que el software brinda junto con el equipo de cómputo o celular (hardware), permitiendo además la desintegración de la imagen del avatar, la desconfiguración o reconfiguración de la voz del actor/performer, y, en consecuencia, la relatividad de la calidad de movimientos que combina la información del sistema con los cuerpos actorales.

La experiencia estética es transitada entonces a una velocidad de la luz a través del Internet, en números binarios de ceros y unos, códigos que el mismo sistema operativo de los computadores lo permite. Pero el actor ya no se presenta en cuerpo físico ni con el público ni con el otro actor, sino que se presenta de manera virtual, enviando un avatar a cualquier lugar y cualquier horario, permitiendo proyectarse en miles de pantallas a la vez. "El actor se identifica con una imagen del cuerpo tridimensional y volumétrico, que ahora se transforma en una imagen bidimensional, compuesta de luz, proyectada sobre distintos soportes y en diferentes escalas, que es percibida y significada por la visión del que la especta" (Paoletta 202).

Lo que promete este nuevo tipo de lenguaje es una reinvención del teatro, una nueva apertura de posibilidades para el encuentro teatral, olvidándose de la reticencia o negación a lo nuevo e innovador, sin que se olvide lo clásico, lo presencial del teatro, porque tampoco se pretende exterminar la puesta en escena con el público en un teatro.

Este lenguaje abre una gama de posibilidades a las que el espectáculo permite acceder desde distintas zonas territoriales sin una fronte-

ra horaria o espacial que lo impida. Destruyendo el tiempo/espacio de pasado y presente, preestablecidos por el sistema cultural.

> la enunciación de la diferencia cultural problematiza la división binaria de pasado y presente, tradición y modernidad, al nivel de la representación cultural y su interpelación autoritaria. Es el problema del modo en que, al significar el presente, algo llega a ser repetido, reubicado y traducido en nombre de la tradición, bajo el disfraz de un pasado que no es necesariamente un signo fiel de memoria histórica sino una estrategia de representar autoridad en términos del artificio de lo arcaico (Bhabha 56).

Al hacer un teatro virtual y permitir que lo 'presencien' varios usuarios con diferencias en horarios y territorios, también se inventa una cohesión social que permite el diálogo con el otro a pesar de las diferencias ideológicas y culturales. Lo que invita a reflexionar, a analizar, a proponer nuevas formas de presentar y mirar el espectáculo teatral en una sociedad hipercultural e hipermoderna, "una sociedad liberal, caracterizada por el movimiento, la fluidez, la flexibilidad, más desligada que nunca de los grandes principios estructuradores de la modernidad, que han tenido que adaptarse al ritmo hipermoderno para no desaparecer" (Lipovetsky 27).

**Fuentes consultadas**

Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Trad. Andrés E. Weikert. México. Editorial Ítaca, 2003.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura.* Trad. César Aira. Ediciones Manantial, 2002.

Córdoba, Fernando. "La tecnología. Su conceptualización y algunas reflexiones con respecto a sus efectos". *Metodología de la Ciencia. Revista de la Asociación Mexicana de Metodología de la Ciencia y de la Investigación, A.C.* Año 2, Vol. 2, Núm. 1, Enero-Junio 2010, México, pp. 13-28. [Consultado el 01 de febrero de 2021 de http://www.ammci.org.mx/revista/pdf/Numero2/2art.pdf]

Dixon, Steve. *Digital Performance. A History of new media in theater, dance, performance art and installation*. Massachusetts: The MIT Press, 2007.

Garcés Suárez, E. & Alcívar Fajardo, O. (2016). *Las Tecnologías de la Información en el cambio de la Educación Superior en el siglo XXI: reflexiones para la práctica.* Universidad y Sociedad [seriada en línea], 8 (4). 171-177. [Consultado el 01 de febrero de 2021] de http://rus.ucf.edu.cu/

Han, Byung-Chull. *Hiperculturalidad. Cultura y globalización.* Trad. Florencia Galillour. Barcelona. Herder Editorial, 2019.

Haraway, Donna (1991) *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX.* Buenos Aires. Letra Sudaca Ediciones.

—. *Manifiesto Ciborg. El sueño irónico de un lenguaje común para las mujeres en el circuito integrado*. Trad. Manuel Talens con pequeños cambios de David de Ugarte, 1984. [Consultado el 01 de febrero de 2021] file:///C:/Users/usuario/Desktop/Descarga%20Nueva/Teatro%20Teor%C3%ADa/Haraway%20ciborg.pdf

Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Trad. Diam Gondlei. México: Paso de Gato, 2013.

Lévy, Pierre. *¿Qué es lo virtual?* Trad. Diego Levis. Barcelona. Paidós, 1999.

Lipovetsky, Gilles. *Los tiempos hipermodernos.* Trad. Antonio-Prometeo Mova. Barcelona. Editorial Anagrama, 2006.

Paoletta, Anabel. *El actor en la realidad virtual. Artes escénicas, tecnología y soportes sobre teorías de actuación.* (Tesis doctoral) Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes, 2019.

Sastre Domínguez, María Paz. *Archivos y territorios: Los paisajes mediales, la geoestética y los comunes.* Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid, 2011. [Consultado el 01 de febrero de 2021] de https://eprints.ucm.es/id/eprint/13023/1/T32711.pdf

Vidal Martínez, Ana Aurora y Beatriz Olivia Camarena Gómez. *Evolución y análisis de una experiencia de utilización de videoconferencia de sala y de escritorio.* Pixel-Bit. Revista de Medios y Educación, 2015, (47) [01 de febrero de 2021] https://www.redalyc.org/pdf/368/36841180004.pdf]

# Chamanes de la creación escénica desde el confinamiento

# EMPLEABILIDAD DEL ARTISTA Y LAS PRIMERAS LECCIONES DE LA PANDEMIA

*Jorge Yangali,*[7] *Jesús Sánchez, Rusel Daga y Yoselín Rojas*
Universidad Nacional del Centro del Perú

Los efectos de la declaración de pandemia por la enfermedad de COVID-19 en las condiciones laborales de los artistas peruanos requiere urgente atención. Se ha visto afectada la capacidad de generación de empleos, así como la conservación de los mismos. Junín, nuestro lugar de estudio, es de las pocas regiones del Perú que posee dos instituciones formadoras de artistas; se precia de tener un calendario festivo que demanda la especialización de artistas visuales, de las artes populares y de la escena, en especial la musical; por ende, es un campo en el que la demanda de artistas especializados se ha incrementado con los años. A raíz de la pandemia, ellos, y en particular los que apostaron por la autogestión, aún no encuentran salidas a su problemática y demanda de condiciones mínimas que aseguren su sobrevivencia digna.

La problemática laboral de cualesquiera de las ocupaciones del género humano requiere de un referente o indicador estándar fundamentado en un marco teórico multidisciplinar en el que confluyen lo social, lo jurídico y lo económico, cuando menos. Consideramos que el abordaje de las condiciones laborales del trabajador del arte, es de vital importancia para el ejercicio artístico y para la sociedad misma. El artista participa en la producción y distribución de la riqueza que se genera en una sociedad. Sin embargo, en una sociedad de mercado como la nuestra, el reconocimiento de la labor artística, ante la crisis sanitaria, como la que afronta el mundo desde diciembre de 2019, su nivel de vida se precariza y la vida deja de ser digna.

Partamos definiendo al artista como un trabajador cuyo desempeño individual o colectivo beneficia la creación o reproducción de prác-

[7] jyangali@uncp.edu.pe

ticas u objetos culturales y obras artísticas. Sujetos que son reconocidos y legitimados por su comunidad como tales y cuya obra, por lo general, forja la identidad de la comunidad. Es el caso, por ejemplo, de Zenobio Dagha Zapaico (1920-2008), cantautor huancaíno, cuya producción musical fuera declarada patrimonio cultural en febrero del 2020.

**Condiciones laborales de los 'no esenciales'**

Cuando hablamos de la labor artística entre las prácticas laborales según Furió, citado en Mendoza (2011) tendríamos tres hitos: en primer lugar, el sistema de patronazgo, la búsqueda de la autonomía, y finalmente su absorción por la lógica del mercado.

El sistema de patronazgo se caracteriza por el 'apadrinamiento' de los artistas, quienes realizan obras por encargo de un mecenas y a cambio reciben techo, sustento y de vez en cuando alguna recompensa adicional. El artista se ve sujeto a los gustos e intereses de los padrinos con reducidos márgenes de libertad creativa. Algunos establecen formas contractuales que en el peor de los casos limitan aún más su producción; ya que en los contratos se fijan prácticamente todos los detalles de las obras: materiales, dimensiones, ayudantes, plazos de entrega, condiciones económicas, temas, etc. Un caso contemporáneo de mecenazgo, fue el impulsado por el Estado mexicano que gestó la llamada Generación FONCA (Daniel Vázquez, 2020), el cual favoreció la creación y especializó al público, consiguiendo de ese modo una comunidad teatral.

La demanda de obras artísticas conduce a la especialización del trabajo y propicia el surgimiento de gremios o asociaciones encargadas de regular la producción y en especial, del proceso de formación del artista. Proceso formativo que le otorga al artista su reconocimiento y certificación social. Estos buscan independizarse de sus mecenas y contratos para producir con autonomía; sin embargo, no todos lo logran.

Esa búsqueda de la libertad para producir, de un modo u otro, se consolidó en el hito del mercado del arte. El artista ya no depende de un sujeto/Institución para cubrir sus necesidades elementales. Este sistema de lógica capitalista considera los objetos de arte como mercancías que se producen por una relación de oferta y demanda.

Desde la perspectiva sociológica, Bourdieu (2000) plantea que el arte es un sistema de relaciones sociales objetivas, que se concreta a

partir de la posesión y producción de una determinada forma de capital. El arte se percibe como un campo dependiente y al mismo tiempo autónomo de las relaciones sociales, de los vínculos con los trabajadores de otros campos de la dinámica social.

Al analizar el trabajo artístico dentro del sistema de relaciones sociales, es posible percibir que dichos vínculos generan condiciones que permiten o no, la reproducción de prácticas y creencias, sobre el valor del artista y la legitimación de su labor. Según Mendoza (2011), cabría destacar el rol de los agentes; a quienes podemos agruparlos; primero, entre aquellos productores de los bienes u objetos simbólicos y, segundo, aquellos que intervienen en las diversas contractualidades del arte: circulación, formación, gestión, investigación.

Barman (2000) y González (2001) detallan los siguientes elementos en el análisis del trabajo como fenómeno social: El trabajo es un medio para acceder a la participación del mercado, por ser considerada una actividad productiva de bienes y servicios por los cuales se recibe una remuneración. El trabajo es apreciado como un proceso formativo o mecanismo de habilitación y capacitación de aquellos que lo realizan, incrementando el valor del propio quehacer a partir de las trayectorias laborales. Al ser una actividad pública promueve el reconocimiento social de los sujetos, a partir del cual, estos construyen su capital simbólico. El trabajo está vinculado a los procesos de sociabilidad, propiciando la producción y activación de vínculos interpersonales cotidianos. El trabajo también es percibido como un mecanismo de cohesión social, ya que a través de este se establecen lazos de interdependencia material y sentido subjetivo de colectividad.

En ese sentido, las condiciones laborales involucran todos aquellos componentes que "estructuran y dan forma al tipo de trabajo a desempeñar, especialmente las que tienen que ver con la situación contractual, las características de los ingresos y otras circunstancias de trabajo como seguridad social" (Karmy, Brodsky, Facuse y Urrutia 2015 19).

Benavides y Salazar (2015) definen las condiciones laborales como la concurrencia de seis dimensiones: características sociodemográficas y laborales del trabajador; condiciones de empleo; condiciones de trabajo; estado de salud; recursos y actividades preventivas; conciliación de la vida personal y laboral y factores de riesgo psicosocial. A partir de este y otros índices, Yangali y su equipo (2020) propusieron una guía

de encuesta que permita aproximarse a la compleja problemática del artista. Documento que forma parte de una investigación más amplia sobre el tema y del cual forma parte el presente ensayo.

Los artistas se encuentran en constante relación con los trabajadores de los otros campos del espacio social, quienes influencian en sus condiciones de vida afectando su práctica artística. Bourdieu (2000) señala que las condiciones objetivas de vida de los artistas inciden de modo directo en la autonomía y por ende libertad de producción. Aquellos artistas que se encuentran en condiciones económicas favorables dedican tiempo, sin presiones, a su obra y esperan tranquilamente el reconocimiento de la misma. Aquellos que afrontan circunstancias precarias producen sus obras para generarse ingresos en el menor tiempo posible, ya que de ello depende su supervivencia.

Durante la pandemia los artistas de este segundo grupo han visto afectadas sus condiciones de vida[8]. Siendo en muchos casos incomprendidos y afectados en su dignidad como trabajadores del arte, al no ser incluidos entre los trabajadores esenciales. En el Perú, el gobierno, después de haber transcurrido más de un mes de la declaración de emergencia sanitaria que entre otras medidas suspendió las labores presenciales, programó la entrega del bono económico de unos 120 dólares a las personas de pobreza y pobreza extrema. Muchos gremios artísticos remitieron al gobierno su pedido de ser incluidos en la entrega del bono. Demanda que fue criticada por la periodista Patricia Salinas en los siguientes términos:

> "…trabajadores de la música, actores, gestores culturales y hasta managers, pidiendo entre otras cosas, que se les otorgue esos 380

[8] Desde la perspectiva de género cabe reparar en el estudio de Marta Pérez-Ibáñez e Isidro López-Aparicio (2019) quienes describen la actividad de las artistas españolas. Ambas investigadoras centran su análisis en las artistas plásticas y visuales en España. Analizan la actividad profesional, las circunstancias económicas y laborales, su relación con los agentes del mercado del arte y la evolución histórica de las últimas décadas; comparando los datos de ellas con los de sus pares masculinos; ofrecen resultados globales que enfatizan en la precariedad y desigualdad en la que viven y trabajan las mujeres que optan por el arte. En el Perú el estudio de la problemática de la artista es un pendiente; no obstante, creemos no diferirá tanto del contexto español.

soles… Aseguran estar 'en total abandono y prohibidos de trabajar', por lo que solicitan lo que ellos han denominado un bono de auxilio. Es verdad que la música, el arte, la literatura, sanan el alma, pero ¿podemos vivir sin ellos? ¡Sí! Porque, aunque son cosas importantes, no son indispensables… Y hay que ser muy mezquinos o miserables para querer quitarle esos 380 soles a gente que ni siquiera tiene que comer. Dan vergüenza, realmente".

Si bien esta opinión periodística generó el rechazó y crítica de los gremios artísticos, nos permite comprender las dimensiones del efecto de la pandemia en las condiciones laborales de los artistas que al asociársele con otros campos laborales se ven desvalorizados, lo cual precariza su calidad de vida y deslegitima cualquiera de sus demandas.

Para hablar del desarrollo de una persona o individuo, nos acercamos a Amartya Sen (1984,1987), quien, citando a Hugh MacDiamid, poeta escocés, resalta que, "nadie necesita vivir menos o ser menos que su superior", por lo que, "So act as to treat humanity, whether in thine own person or in that of any other, in every case as an end withal, never as means only" (Sen 1987:01); esto es, la persona es el fin y no el medio.

**Empleo y desarrollo del artista**

Respecto a las condiciones laborales que están estrechamente relacionadas con el empleo y los salarios que perciben los artistas (capacidad productiva), podemos precisar, desde el campo de la economía, algunas ideas básicas sobre cómo se explican los salarios y el empleo. Una premisa importante en una economía donde la producción y distribución de bienes y servicios se genera mediante relaciones de mercado, es, que los salarios están asociados o relacionados a la productividad de la mano de obra. La productividad depende en primer lugar del nivel de calificación.

Siguiendo la perspectiva delineada por Sen, diríamos que, en el caso de los trabajadores del arte, sus condiciones laborales son el medio (capacidad productiva) por el cual ellos acceden a la producción y distribución de la riqueza, a la producción de bienes y servicios. A través del empleo u ocupación y su respectivo salario consiguen alcanzar el fin, que son las condiciones de vida materiales y no materiales sustentadas mediante la adquisición de bienes y servicios.

El desarrollo de las personas es el desarrollo de sus capacidades y funciones, las cuales se reflejan en el nivel de vida alcanzado por el artista. Es necesario que diferenciemos entre los medios y los fines. Este aspecto es clave, porque las políticas públicas y las normas legales suelen centrarse principalmente en el medio, su capacidad productiva y, por lo mismo, insisten en velar por las condiciones del empleo, del salario, de los servicios de salud, de la cesantía, etc., dejando de lado el desarrollo del individuo, que implica, insistimos, potenciar sus funciones o condiciones de vida material y no material y así lograr elevar el nivel de vida del artista.

Cuando hablamos de los medios, nos referimos a los ingresos que debe lograr el artista para satisfacer, como mínimo, sus necesidades básicas. Amartya Sen (1984) habla de satisfacer las demandas de alimentación, vivienda, salud y educación. Para estimar la magnitud de estos bienes y servicios necesarios, se han realizado una serie de estudios; así, Eduardo Rodríguez y Lautaro Silvia (2009), en un estudio para el caso de México, elaboraron un índice que contiene las siguientes dimensiones: igualdad de condiciones (de acuerdo al género y a los ingresos), protección laboral reflejados en la seguridad social y los pagos según calificación. Los resultados de este estudio muestran que los índices son altos en algunos estados, regiones se diría en el Perú, y bajos en otros.

Las tres dimensiones señaladas en el párrafo anterior, están referidas a los medios que son fundamentales para que el artista desarrolle sus funciones; su capacidad para generar y acceder a la riqueza que se genera en una sociedad. Vale decir, no están referidos directamente al nivel de vida de los artistas que es el fin de cualquier política pública orientada al desarrollo del ciudadano.

Otro aspecto importante del mencionado estudio mexicano, es evidenciar que el nivel de vida de las personas no depende de una sola capacidad, sino que intervienen varias de estas. Por lo que es factible preguntarse por el qué pueden hacer los bienes y servicios por y con los trabajadores del arte y no qué hacen ellos por los bienes y servicios.

Inicialmente, Gary Becker (1983:43) orientó la inversión en el capital humano al considerar la idea de "la educación y la formación como inversiones que realizan individuos racionales, con el fin de incrementar su eficiencia productiva y sus ingresos". Idea que luego se enriqueció con los estudios sobre la experiencia, como señalan Marleny Cardona y otros (2007), citando a Lester Thurow:

> Las habilidades específicas del trabajo, el saber dónde y cuándo reportarse y qué hacer en caso de emergencia, la familiaridad con cierto tipo de trabajos y de edificios, igual que muchos otros factores de experiencia, conduce a los empleados a una productividad más elevada, todo eso forma parte del capital humano de un hombre. (Thurow 1978 61).

Hasta aquí hemos visto que la educación y experiencia son fundamentales al hablar de la productividad del trabajador.

En la perspectiva del situar al trabajador en el mercado laboral hay que tener en cuenta dos aspectos: la demanda y la oferta laboral. Las empresas (públicas o privadas), de acuerdo al desarrollo tecnológico que implementan, determinan los niveles de productividad de sus empleados a partir de la cual orientan la demanda de servicios laborales. Por su parte, el trabajador oferta sus servicios laborales, cuya productividad se ha logrado mediante la capacitación y experiencia adquirida, por lo que responden y cubre dichas exigencias.

Si tomamos en cuenta las competencias acreditadas por los artistas en nuestra época, citemos el estudio de Germán Sánchez, Jorge Romero y Juan Reyes (2019) quienes hallaron que más de la mitad de los artistas mexicanos son asalariados, con condiciones laborales precarias y bajos ingresos. Y, sin embargo, su grado de escolaridad es alto. Calificación profesional demandada por la sociedad consumidora de los productos artísticos-culturales que son igualmente exigidos y ofertados en el Perú (Yangali 2019).

Por lo general, no hay equivalencia entre las productividades que se demandan y las que se ofertan. En algunas ocasiones las colectividades demandan productos o servicios artísticos que no se pueden coberturar localmente y en otras, el número de los artistas calificados excede la capacidad de ser asimilados laboralmente con prontitud por la exigua demanda de los mismos. Por ejemplo, en Junín se forman artistas plásticos y músicos, si bien muchos de ellos suelen asimilarse al campo educativo; en el caso de los músicos optan por la autogestión, ya que el calendario festivo de Junín demanda sus servicios durante todo el año.

En una sociedad como la nuestra, toda vez que las fuerzas que gobiernan la dinámica del desarrollo tecnológico, exigen siempre una pro-

ductividad de mayor calidad y salario, que son distintas de las fuerzas que gobiernan el desarrollo de la productividad del artista traducido en sus competencias y capacidades. Esto obliga a la certificación permanente.

Formación continua que el gremio Espacio InterRedes de Creadores y Gestores Culturales Independientes Perú (2020), exige para afrontar las medidas asumidas por el gobierno mediante el Decreto 058 (2020): "La capacitación para la implementación de los protocolos del MINCUL para la reactivación en la fase 4, de todo el sector artístico-cultural (exhibiciones, espectáculos, talleres, etc.)". Toda vez que el decreto estipuló un conjunto de medidas o líneas de apoyo, como la virtualización de las labores escénicas. La crisis por la pandemia fue intempestiva y muchos artistas, en especial los escénicos, no contaban con registros de sus producciones que el Ministerio de Cultura pudiera comprar, muchos otros requieren optimizar sus competencias digitales… en fin, la labor es múltiple y en varios campos, y no todos tienen los saberes (formación y experiencia) para capear la crisis.

**Pandemia y puestos laborales**

La capacidad de crear puestos de trabajo en el campo laboral del artista, por lo general ha sido asumida por el mismo artista. Esta labor se explica tomando en cuenta una serie de factores como la inversión, el cambio tecnológico y mayor reconocimiento. Los agentes que asumen la generación de puestos laborales son: el Estado, las empresas asociadas, las colectividades sociales y los mismos artistas. Estas fuerzas generadoras en épocas de auge, es decir de crecimiento económico, permiten la creación de actividades relacionadas al mercado laboral de los artistas generando nuevos puestos de trabajo. Pero en épocas de crisis esta capacidad de crear puestos de trabajo se reduce e inclusive se destruye; esto es lo que normalmente ocurre en todo ciclo económico.

Desde el enfoque en el capital humano, que venimos asumiendo, es necesario, como dijimos, que la demanda de puestos de trabajo se corresponda con una oferta calificada permanentemente. En economías desarrolladas suelen ser compatibles, por el alto nivel de inversión y rápida adaptación a las exigencias del cambio tecnológico. En países con economías fluctuantes, la dinámica de inversión por el lado de la demanda, es baja y solo se registra un dinamismo muy alto en la calificación por el lado de la oferta.

De ahí que sea un pedido constante que se incluya como parte de las medidas para la reactivación del sector artístico el permiso que permita la progresiva reapertura de los escenarios. Los gremios, como el Movimiento de Teatro Independiente (MOTIN), la Red de Teatros Perú y La Red de Creadores y Gestores Culturales Independientes Perú, inicialmente se mostraron renuentes ante la opción de virtualizar su trabajo:

> La alternativa virtual es solo una vía, pero no representa una verdadera solución para nuestra economía como sector. Exigimos contemplar desde ya, el establecimiento de protocolos concertados que permitan el regreso gradual, pero pronto, y en concordancia con las normas sanitarias, a nuestras actividades presenciales [...] como trabajadores del arte requerimos con urgencia generar recursos para nuestra sobrevivencia y continuidad.

No obstante, con el devenir de los meses fueron adaptándose, proyectando sus obras 'en vivo' a través de diversas plataformas.

En el año 2020, la economía mundial no se encontraba en un periodo recesivo, hasta podríamos decir que se anticipaba un periodo de expansión (Instituto Peruano de Economía, 2020). Sin embargo, los efectos de las políticas nacionales para combatir la pandemia, han generado un periodo recesivo, que ha destruido puestos de trabajo en todas las actividades que producen bienes y servicios, afectando directamente a los trabajadores del arte.

¿Por qué la pandemia ha generado tal recesión con la pérdida de puestos de trabajo y consecuentemente de ingresos? El proceso de producción y distribución de bienes y servicios de la sociedad actual, está basado en procesos que concentran o aglomeran a las personas que participan en ella. Sea en la producción de un bien o servicio, como en su comercialización, y esa alta concentración de las personas que participan en los eventos generan ambientes propicios para la propagación del virus. Las restricciones de concentración social han afectado la generación y/o conservación de puestos de trabajo. Las oportunidades de negocios relacionados a todas las actividades económicas y, entre ellas, a las actividades u oportunidades de crear puestos de trabajo en el campo artístico, se han reducido fuertemente y con

esto sus ingresos. De ahí que Susana Baca, cantautora peruana, ante la eminente segunda y próximas olas exige, a nombre personal y gremial como artista, ayuda para: "sobrevivir con dignidad [ … ] porque ya no hay espacios de trabajo".

En el caso de los servicios la cuestión se ha complicado, porque la producción del servicio no se puede separar del consumo del servicio, vale decir, producción y consumo suelen ejecutarse simultáneamente. Karina Mauro (2018 115) nos sitúa, con Jacques Rancière, en el mundo helénico para comprender el rasgo "mimético ostenta un carácter doble. Esta duplicidad no emana tanto de la ficción o falsedad de las acciones que ejecute como de dar al principio privado del trabajo un carácter público".

Si consideramos el contexto de la pandemia que condena la concentración pública de las personas, por crearse un ambiente propicio para la mayor propagación del virus, la producción artística, principalmente los asociados a las artes escénicas y musicales, tienen que hacer un doble esfuerzo para afrontar las secuelas del actual estado de excepción y aprender de la cruel pedagogía del virus (De Sousa 2020).

**Fuentes consultadas**


Baca, Susana. Carta. 28 de enero 2021. Susana Baca. Página Oficial. Facebook.

Barman, Z. *Trabajo, consumismos y nuevos pobres.* Barcelona: Gedisa, 2000.

Becker, Gary Stanley. *El capital humano*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1983.

Benavides F, Salazar P. *Informe: Proceso de diseño del cuestionario básico propuesto las encuestas sobre condiciones de trabajo, empleo y salud en América Latina y el Caribe*. Lima: Los Talleres gráficos de Listoprint S.A.C., 2015.

Bourdieu, P. *La distinción.* Bogotá: Editorial Taurus, 2000.

Cardona Marleny, Montes Isabel, Vásquez Juan, Villegas María y Brito Tatiana, "Capital Humano una Mirada desde la educación y la experiencia laboral", Dirección de Investigación y Docencia Universidad EAFIT Medellín, Colombia, 2007. DOI: https://doi.org/10.22201/enesl.20078064e.2019.21.69464.

De Sousa Santos, Boaventura. *La cruel pedagogía del virus*. Clacso, 2020.

González, R. *El "buen trabajo" como norte de desarrollo.* Santiago de Chile: Ediciones Sur, 2001.

Hugh MacDiamid, "Lament for Great Music", in *Collected poems*, Mac Gibbon and Kee, Londres, 1967.

Instituto Peruano de Economía, "La Recaudación y la Pandemia", Instituto Peruano de Economía, 2020. https://www.ipe.org.pe/portal/.

Karmy, E., Brodsky, J., Facuse, M. & Urrutia, M. *El papel de las políticas públicas en*

*las condiciones laborales de los músicos en Chile*. Buenos Aires: Clacso, 2015.
Ley N° 28131. "Ley del Artista intérprete y ejecutante", Lima, 10 diciembre 2003.
Mauro, Karina. "Entre el mundo del Arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico", CONICET — Universidad de Buenos Aires - Universidad Nacional de las Artes, Argentina. 2018,
Mendoza, I. "Arte y trabajo: una aproximación conceptual a la relación del arte con otros campos del espacio social." *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 2011, pág. 120-138.
Ministerio de Cultura Perú. *Recomendación UNESCO Relativa a la Condición del Artista.* Lima. 2016. http://www.infoartes.pe/wp-content/uploads/2015/11/Recomendacion_artista_final.pdf
Pérez-Ibáñez, M.; López-Aparicio, I. "Mujeres artistas y precariedad laboral en España. Análisis y comparativa a partir de un estudio global". *Arte, Individuo y Sociedad 31*(4), 2019, págs. 897-915.
Presidencia de la República del Perú. Decreto de Urgencia 058-2020. "Aprueban mecanismos de amortiguamiento para mitigar los efectos económicos en el sector cultura producidos en el contexto de la emergencia sanitaria por el Covid-19", 2020. https://busquedas.elperuano.pe/normaslegales/aprueban-mecanismos-de-amortiguamiento-para-mitigar-los-efec-decreto-de-urgencia-n-058-2020-1866605-1/
Salinas, Patricia. "#ChapaTuBono". *Caretas*. 3 de abril 2020.
Sánchez Daza, Germán; Romero Amado, Jorge; Reyes Álvarez, Juan. "Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México." *Entreciencias: Diálogos en la Sociedad del Conocimiento*, vol. 7, núm. 21, 2019. http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=457662072005.
Sen, Amartya. "The Standard of living: Lecture II: Lives and Capabilities" in: *Resources, values and development*, Harvard, U. Press, 1984.
Sen, Amartya. "Development and Capability Expansion", 1984. in: file:///D:/Bibliograf%C3%ADa%20nueva%20sobre%20desarollo/El%20desarrollo%20de%20capacidades%20Amartya%20Sen.pdf.
Vázquez, Daniel. *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación FONCA*. Madrid: Verbum Editorial, 2020.
Yangali Vargas, J. L., Reymundo Vega, J., Daga Salazar, R. H., Ramos Aliaga, A., y Mayta Salomé, G. "Construcción de un instrumento para conocer las condiciones laborales de los artistas peruanos." *Socialium*, *4* (2), 2020, págs. 281-298. https://doi.org/10.26490/uncp.sl.2020.4.2.678
Yangali, J. "Investigación desde y por las artes en el ambiente universitario peruano, caso Junín". Karina Mauro. *Artes y producción de conocimiento. Experiencias de integración de las artes en la universidad.* Buenos Aires / Los Ángeles: Argus-a, 2019.

# *CACHORRO DE LEÓN* DE CONCHI LEÓN: UN RUGIDO DE DOLOR EN LA ESCENA MEXICANA

*Juan Fernando Hernández García*[9]

La pandemia de covid-19 ha afectado diversas áreas de la vida cotidiana, entre ellas, las representaciones presenciales de obras de teatro. Ante esto, la dramaturga yucateca Conchi León decidió hacer una versión adaptada al tecnovivio —"actividad en soledad o reunión desterritorializada a través de recursos neotecnológicos, en presencia telemática que permite la sustracción del cuerpo físico" (Dubatti 17-18)—, de su obra *Cachorro de León: Casi todo sobre mi padre,* estrenada en 2016 de manera presencial, y que, se presentó por primera vez en formato digital como parte del festival de la Asociación Nacional de Teatros Independientes (ANTI) en 2020 y sigue con exitosas presentaciones en distintas plataformas de difusión. Cabe destacar que esta obra no se presenta grabada con antelación, sino que la producción es en vivo, como se hace en el teatro presencial.

En este trabajo analizo el mundo de recuerdos que se presenta en este unipersonal —"aquel que se configura teniendo como base la acción de un solo individuo. Un actor solitario en escena, el cual proyecta y comunica sin ayuda de otros actores, crea e interpreta personajes y situaciones escénicas diversas sobre la base de sus propias capacidades, habilidades y destrezas" (Luna Ramírez 15)—. Por un lado, la memoria de la violencia familiar (física y verbal), por el otro, las anécdotas agradables: "siendo justos, el viejo no era tan malo" (León). Ambas perspectivas están atravesadas por el dolor y el machismo.

---

[9] Licenciado en Letras Hispánicas y maestro en Humanidades (Literatura), ambos por la UAM Iztapalapa. Cursa el doctorado en Letras mexicanas en la UNAM. Mis líneas de investigación son el drama mexicano de irrealidad del siglo XX y lo fantástico. Ha sido profesor de educación media superior. Ha participado en distintos congresos nacionales e internacionales.

> La potencia de escribir y actuar lo escrito, permite que el protagonista de estos unipersonales [ … ] sea una representación de sí mismo [ … ] La relación entre los personajes y el propio actor, puede, o se supone, muy íntima con la sensibilidad de quien los interpreta, de tal manera que debe el actor estar consciente de ello y permitirse la mayor flexibilidad y polivalencia (Luna Ramírez 222).

El unipersonal se diferenciará del monólogo y del soliloquio porque en el primero "habla sólo un personaje, [mientras que] en el soliloquio un personaje habla solo" (García Barrientos 76). El unipersonal estará enfocado a cierta intimidad del personaje y del creador, en este caso, será el medio para mostrar la relación de la misma Conchi León con su padre, así como la del padre y su familia, y el padre con sus amigos de farra (el Pulpo, el Picapiedra y el Plateado). En esta versión, la cámara no se encuentra estática, sino que recorre el cuerpo de la actriz: va de su rostro a los pies para dar una mayor movilidad.

La obra abre telón, mejor dicho: se descubre la pantalla, mostrando a Conchi León acompañada de objetos que evocarán los recuerdos (un juego de té, unos cigarros, unas cintas de casete, una cerveza León y unos lentes, por mencionar algunos). Los movimientos de la cámara enfatizan que la actriz utilice dichos objetos como material de apoyo de sus recuerdos o para hacer la caracterización de los amigos del padre. María del Carmen Bobes Naves señala que "los objetos escénicos que adquieren sentido pueden incluso no estar presentes físicamente y hacerse presentes con un gesto que indica" (Boves Naves 55).

Desde la distancia virtual debido a la pandemia, el espectador observa una presentación en blanco y negro, un espacio de rememoración que está reforzado con algunas canciones de Pedro Infante y las fotografías, imágenes que dan paso al "archivo de la memoria" (Mijares 520). En *Cachorro de León*, la memoria define los espacios y las anécdotas, y transita entre el pasado y el presente, y memoria también son las intervenciones musicales, cuya importancia radica en evocar los recuerdos de la infancia y de un tiempo lejano.

A manera de Juan Preciado en busca de su padre Pedro Páramo, en una especie de catarsis personal, Conchi León va en busca del recuerdo de su padre Mauricio León Rosas: "Como no podía regresar en ese momento, empecé a escribir esta historia. Escribir también es

una forma de poner al sol las heridas que están dentro y envenenan la sangre" (León 1).

Figura fundamental para visibilizar el dolor por las vejaciones que padecen muchas mujeres en un país como el nuestro, con altos índices de violencia intrafamiliar, es Cenobia, la madre, quien recibía los ataques verbales, físicos, económicos y psicológicos, incluso patrimoniales del padre, que era chofer, mujeriego y con serios problemas de alcoholismo. Estas fueron las situaciones que enfrentó la familia León:

> A mi padre siempre le gustó darle golpes bajos a mi mamá… bueno… golpes bajos, golpes certeros en la cara, en el vientre, ganchos al hígado, *knockouts*, patadas […]
> Y los trastes empezaban a volar, la comida al piso, la limonada al patio […] en mi casa las cosas siempre acababan en lugares opuestos, sobre todo si el viejo llegaba ebrio: las veladoras y los santos en cualquier lugar, incluso en la cabeza de mamá o alguna de nosotras. Aunque hay que decir que a nosotras nunca nos golpeó. Siempre iba por mamá […] y de alguna manera, cuando soltaba su puño sobre mamá, este hacía un eco muy fuerte adentro de nosotras (León 3-5).

En *Cachorro de León* podemos distinguir la interacción de dos universos espaciotemporales: El presente, donde Conchi muestra su sentir ante lo sucedido, mientras cuenta los hechos desde su punto de vista, para poner en contexto a los espectadores sobre la relación de la familia León. El pasado, que ocupa la mayor extensión en evocar al padre, incluso a sus amigos, mostrarlos frente al público con ayuda de los objetos que ocupan el espacio ficcional.

Si bien Conchi León le muestra al público el viacrucis que su familia vivió al lado del padre, también evoca algunos gratos recuerdos que se alejan del ambiente de violencia que predominaba en su casa, tratando de presentar, de manera imparcial y objetiva en la medida de lo posible, la figura de su padre. Por ejemplo, cuando cuenta que la atropellaron de niña y el padre la rescata del hospital donde los médicos le extraían sangre para dársela a otro niño: "'Pues prefiero que se muera conmigo a que la maten ustedes, parecen vampiros, sacándole sangre del cuello, esa sangre yo se la di y por eso, si quiero, esta sangre, yo la

acabo'. ¡Mi papá es un gigante!" (León 13). O en otra ocasión, cuando el padre, al verla tirada en el patio de la casa debido a su caída desde la copa de un árbol de tamarindos, le cuenta la historia de un changuito que brinca con un puñado de este fruto que nunca suelta, y eso causa las risas de la pequeña niña.

En *Cachorro de León* los contrastes entre los hechos presentados son evidentes: no se le resta atención a los diferentes momentos de violencia durante la convivencia con el padre, que simplifiquen o justifiquen la figura paterna, todo lo contrario, la dramaturga busca ser crítica: "Y yo quiero decirles toda la verdad. Y nada más que la verdad" (León 17). A pesar de esto, las marcas de violencia no se borran y el dolor se hace más agudo cuando una decepción lleva a otra, hasta llegar al límite, y los movimientos de cámara enfatizan la furia descontrolada y los gritos desgarradores de la protagonista ante la situación recordada:

> Ahí empecé a odiar a mi padre… más que a los payasos. Lo odié con el rencor más fiero de mi alma. No quise verlo cuando le dio su primer infarto, ni el segundo. No quise verlo más. Que se quedara solo, que se pudriera, que vinieran sus amigos falsos a cuidarlo. Sus amigos monstruosos, inexistentes. Inventados en su cabeza de borracho. En sus alucinaciones etílicas. Lo odié de veras; con ese odio infantil que es capaz de desear que se muera y se lo dije hace ocho años: ¡Muérete! (León 19).

Una de las posibilidades que permitió potenciar este tecnovivo unipersonal fue la participación del público, en un conversatorio entre la autora y los espectadores que, desde distintas partes de México y el extranjero, intercambiaron puntos de vista sobre el trabajo.

Esta obra es un testimonio, una muestra de la violencia que ha imperado durante varias décadas en distintas familias mexicanas a causa del machismo; representa el rugido de dolor de Conchi León al retratar en toda su crudeza la figura de su padre y también, sin dejar de ser crítica, evocarlo desde el perdón y la reconciliación.

> Quería verlo, decirle que todo estaba bien, que fue bueno ser su hija, que le agradecía mucho el humor y algunos golpes pues me hicieron fuerte, que podía irse en paz, que todo estaba perdonado

> y que todo se agradecía mucho. Que fue gran cosa ser su hija, su cachorro, aun cuando eso significaba tener muchos arañazos suyos en el corazón. Supongo que nacer cachorro de un León, incluye que tu padre te clave las garras de cuando en cuando (León 21).

*Cachorro de León*, con la puesta en escena en este nuevo formato, permite ver a la actriz cara a cara con sus recuerdos y su dolor. El manejo de la cámara logra seguir su fuerza, sentir su coraje, ver rodar sus lágrimas, observar las expresiones de su rostro, percibir su ira, pero también logra captarla escribiendo, a quien fue su padre, un mensaje de despedida con la pluma de la ficción. Parte de la historia de Conchi es la historia con su padre. Parte de la historia de Conchi León son las historias del dolor y los recuerdos, pero también de algunas risas entrañables.

**Fuentes consultadas**


Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Taurus, 1987.

Dubatti, Jorge. "Entre el convivio y el tecnovivio: artes de pluralismo, convivencia y diversidad epistemológica". *Investigación teatral: Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 11, núm. 18, 2021, 17-21.

García Barrientos, José-Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*. Edición corregida y aumentada, Paso de Gato, 2012.

León, Conchi. *Cachorro de León: Casi todo sobre mi padre*. 2016. [Texto inédito, copia proporcionada por la autora].

Luna Ramírez, Marco Tulio. *El espectáculo unipersonal: historia y teoría del actor y del personaje*. 2017, Universidad Complutense de Madrid, tesis de Doctorado.

Mijares, Enrique. "*Cachorro de León*: una carta al padre". *Teatro, (auto) biografía y autoficción (2000-2018) en homenaje al profesor José Romera Castillo*, editado por Guillermo Laín Corona y Rocío Santiago Nogales, Visor, 2019, 515-528.

# EL GESTO SONORO
## (cocreación con Yaride Rizk en estado de pandemia del dispositivo escénico *Password to the Universe*)

*Una reflexión personal de Gerardo Trejoluna creador escénico*

Hace muchos años, más de treinta, yo era un joven absolutamente entusiasta por el ritmo y los tambores. Comenzaba a tomar algunas clases con Javier Cabrera (músico/antropólogo/hermano) y ya lograba dar algunos buenos manotazos a las congas.

Una noche estaba de fiesta en La Casa de La Loma. Así se le llamaba a una hermosa casa que descansaba en la punta de una loma privada a las afueras de Xalapa, Veracruz. Unos viejos jubilados americanos la habían comprado para construir ahí su casa de retiro, el lugar que los vería morir. Sus tumbas estaban en una de las terrazas de la casa y sus hijos, lo único que pedían, era que se pagara el mantenimiento, ya que ellos tenían su vida en el país del norte, de tal manera que esa paga, dividida entre tres o cuatro habitantes que ocupaban la casa, podía realizarse sin que fuera una gran suma y yo era uno de esos habitantes, tremenda suerte. El caso es que una noche luego de comer, beber, fumar y bailar, quedábamos ya solo algunos enfiestados, entre los cuales estaban mi hermano/maestro Javier Cabrera y el maravilloso músico de instrumentos prehispánicos Antonio Zepeda; por supuesto que se armó el *jam*. Ni corto ni perezoso, tomé un tambor y comencé a tocar una base de rumba a la que Antonio se trepó e hizo cualquier cantidad de florituras cada vez más delirantes, mientras yo intentaba sostener mi básica base, a costa y a pesar de la fiebre extática que me envolvió durante la siguiente media hora. Cuando acabó la descarga y después de mis gritos de euforia ante tal experiencia, Javier me dijo:

> —Lo hiciste muy bien, está muy difícil sostenerle una base al maestro Zepeda con todo lo que hablan sus manos.

Y Antonio me regaló una sabiduría en la que sigo hoy reflexionando, me dijo algo así:

—Yo no pienso en notas ni en ritmos, ni en tiempos subdivididos, permito que por mis manos se transfieran al tambor imágenes y sensaciones, es pura emoción y atmósfera. De esa forma he desarrollado mi técnica personal.

Yo dije:

—¡Ah!

Guardé silencio por unos segundos en lo que algo en mí se reconfiguraba y relacionaba esa información con las clases de teatro que había tomado durante varios años con Abraham Oceransky y que, para ese momento, estaba abandonando para irme en pos de la Ciudad de México, antes Distrito Federal, buscando nuevas batallas y aventuras.

Creo que, sin saberlo entonces, en ese momento me di cuenta de que hay muchas maneras de pensar cualquier lenguaje, técnica o medio de comunicación, y de que sí es posible generar un pensamiento propio como artista/comunicador.

Estos acontecimientos me parecen tan distantes y al mismo tiempo tan presentes en mí, que me cuestiono a qué nos referimos con distancia cuando hablamos de la creación y educación escénica y me parece que, a estas alturas del siglo XXI, nos equivocamos al tratar de aferrarnos a formas conocidas e intentar repetirlas. Soltar las claves que nos han hecho creer que la vida es de cierta forma y que por lo tanto, las cosas tienen una única manera de hacerse, que inventó alguien hace cientos de años, es una acción urgente para nuestra sobrevivencia como seres humanos, y los creadores tenemos una gran responsabilidad para imaginar nuevas realidades.

> la ficción nos ha permitido no sólo imaginar cosas, sino hacerlo colectivamente. Podemos urdir mitos comunes tales como la historia bíblica de la creación, los mitos del tiempo del sueño de los aborígenes australianos, y los mitos nacionalistas de los estados modernos. Dichos mitos confirieron a los Sapiens la capacidad sin precedentes de cooperar flexiblemente en gran número [ … ] Esta es la razón por la que los Sapiens dominan el mundo, mientras que

> las hormigas se comen nuestras migajas y los chimpancés están encerrados en zoológicos y laboratorios de investigación. (Harari 2014 38).

¿Qué realidades imaginamos en la educación y creación artística en nuestra época? ¿Cómo respondemos a las preguntas que la realidad/ficción generada por nosotros mismos nos pone enfrente? ¿Hemos perdido la capacidad de imaginar otras formas de construcción de lenguaje? ¿Qué queremos entender por comunicación? ¿La acción común es comunicación?

Tenemos que retornar a lo básico, al cuerpo, a los sentidos: la vista, el oído, el gusto, el tacto, el olfato, la propiocepción. Percibirnos a nosotros mismos como el mundo, nuestro mundo, el mundo que somos cada uno de nosotros y aceptarlo, no rechazarlo ni someterlo, ni trascenderlo, simplemente relacionarnos con lo que es y modificar esa relación a la que nos hemos acostumbrado. Pensarnos a nosotros mismos dándonos cuenta de cómo nos pensamos y tomar rumbo hacia una nueva manera de pensarnos para entrar en acción.

¿Qué ficción me imagino? ¿Qué quiero? ¿Quiero cambiar? ¿Qué es realidad y qué es ficción?

Estas preguntas y observaciones han sido compañeras de mi viaje por la escena, la creación, la educación y la vida durante estos treinta y tantos años. He actuado como músico en bandas de funk latino, he actuado a ser actor, he actuado a ser radical, he actuado sin saber lo que podría pasar, el riesgo, el descontrol, el salto a la experiencia, he actuado a ser espiritual, al centro, al todo, al vacío, ahora mismo estoy actuando al escritor, siempre con la intención de comunicar, de moverme, de moverme con el otro, de permitirme escuchar lo que quiero decir antes de saber qué quiero decir y a veces decir algo, a veces no decir nada, pero tratando de no decirlo de la misma manera aunque sea lo mismo siempre.

Muchos años más tarde me encontré con Krzysztof Tadel, un músico polaco que estudió riguroso violín en escuela soviética. Desde niño fue un prodigio y por ello exigido de maneras sobrehumanas en su entrenamiento y disciplina dentro de las formas académicas estructuradas del lenguaje musical clásico. A cierta edad, luego de tocar en

orquestas filarmónicas varias, se quitó el frac, se puso unos jeans, tomó su violín y trotó por el mundo tocando de todo tipo de música, menos la que tantas lágrimas le había sacado. Vino a México con un grupo de jazz costarricense y por casualidades del destino llegó a la casa donde yo rentaba una habitación, se enamoró de la dueña de la casa y cuando yo regresé de un festival en Cádiz me encontré con el nuevo inquilino. Nuestro encuentro fue providencial y extremo. Él se liberaba del rigor académico para hacer su música y yo, sin academia alguna, también buscaba liberarme de algo para hacer la mía. Nos entendimos de inmediato como si hubiéramos estudiado en la misma escuela, nunca más tocó con nadie que no fuera conmigo. Hicimos algunos conciertos en vivo. Quienes vivieron la experiencia, seguro la recuerdan. Intentamos grabar, improvisábamos sin parar para nuestro propio gozo. Con Sally Sandoval, su mujer incondicional y mi amiga (dueña de la casa), jugábamos con motivos que iban desde una fotografía, una pintura, una imagen platicada, hasta un poema, una palabra, un ruido, etc. Y sucedía el milagro de la acción común, el milagro de la comunicación. Con él comencé a pensar sobre el Gesto Sonoro, el impulso interno que se desboca en el cuerpo y se extiende hacia el objeto/instrumento, la posibilidad poética de lo sonoro, de la abstracción sonora, no como música sino como gesto. No trabajábamos tanto como nos hubiera gustado, por mis compromisos como actor y su trabajo personal como artista plástico, que era lo que daba de comer. Desafortunadamente, una enfermedad fulminante lo fue consumiendo y nuestra investigación y su desarrollo se quedaron pausados varios años hasta su partida. Yo perdí a mi gran cómplice y no me sentía capaz de seguir solo, así que también detuve por otros años más esa práctica.

Luego, en una estancia en Matanzas, Cuba, en 2018, me crucé con un quinteto de metales, muy virtuoso musicalmente, que, además, tiene el gusto de jugar (Atenas Brass Ensamble). Ellos me inspiraron para retomar la idea y la práctica de lo sonoro como Gesto, me volvieron a impulsar. He intentado conseguir fondos para la realización de un laboratorio con ellos del que resulte una *tramaturgia escénica* (concepto que explico más adelante), pero aún no he logrado nada, sé que pronto y en su momento sucederá.

Para ese momento, suertudo como soy, ya tenía una larga relación creativa con Yaride Rizk, fundadora de la compañía de artistas marciales en escena Transatlántico, de la cual yo formo parte, y habíamos estado pensando en hacer algo reuniendo su trabajo marcial y mi investigación sonora para la escena. Llegó el COVID, la paranoia, el encierro, los ojos para adentro, la angustia, la revisión de la vida, y coincidimos en que había algo profundo que remover en nuestras vidas y reflexionamos sobre la mutación constante de la existencia, de la nuestra, y de la fuerza que se requiere para aceptarla cada día.

Encerrados en nuestro aislamiento, decidimos trabajar de forma práctica y creativa nuestras reflexiones y sublimar nuestra experiencia en una acción escénica que reuniera nuestras investigaciones personales y mutuas, dando como resultado *Password to the Universe*.

Uno de los ejes filosóficos de este trabajo fue el libro de las mutaciones, el *I Ching*, base de la filosofía taoista. La escucha, en un amplio sentido, no solo es auditiva, sino también intuitiva. Los acontecimientos escénicos que yo provoco se construyen en gran medida gracias a la escucha, las decisiones que voy tomando son mías y no, las pesco al vuelo porque me dan sentido por alguna razón que no es consciente y que normalmente razono más tarde. Este concepto de la escucha es una manera de relacionarse con la vida que el propio Tao plantea, es un acto de fe. Cito a Alan Watts, ya que es un filósofo de raíz taoísta:

> Hemos de hacer una distinción muy clara entre **creencia** y **fe**, porque, en la práctica general, la **creencia** ha llegado a significar un estado mental que es casi opuesto a la **fe**. La **creencia**, tal como uso la palabra en este contexto, es la insistencia en la que la **verdad** es lo que uno querría o desearía que fuera. **El creyente** abrirá su mente a la verdad **a condición** de que esta encaje con sus ideas y deseos preconcebidos. **La fe**, por otro lado, es una apertura sin reservas de la mente a la verdad, **sea como fuere**. La creencia se aferra, la fe es un dejarse ir. En este sentido de la palabra, la **fe** es la virtud esencial de la ciencia y, del mismo modo, de cualquier religión que no se engañe a sí misma. (Watts 2001 23-24).

Como creadores, hemos creído a través de los años, que el teatro se hace de ciertas maneras y así nos sentimos seguros. Al trabajar así, nuestro teatro parece valioso y lleno de sentido. De alguna manera, lo que hacemos son eventos escénicos con materiales y estructuras con un sentido ya probado por otros. Nos cuesta trabajo el riesgo del sinsentido al que hay que darle sentido, aunque en realidad ni la vida misma tiene sentido si uno no se lo da.

Yaride puso en la mesa algunos textos de Alessandro Barico y de su propia pluma, un planteamiento de estados físicos y algunas relaciones con el espacio. Ya teniendo frente a mí esos materiales, fui escogiendo objetos/instrumentos con los cuales jugar y relacionarme con ellos, de tal manera que fuimos escogiendo, desechando y construyendo materiales que, poco a poco y de manera muy fluida, fueron haciendo aparecer la obra y su arquitectura, también en un amplio sentido, física, espacial, sonora y textual. Era muy claro cuando algo sobraba, la propia pieza nos solicitaba cambiar el orden de la estructura, es como si nos hubiera tomado de la mano y nos paseara por sus paisajes para que la reconociéramos. Sin duda, tuvimos que bajar las revoluciones de nuestro pensar y de nuestro querer hacer, para poder ser y acompañarnos en el proceso.

El ejercicio de la escucha entre nosotros también ha sido fundamental, tanto en la creación como en cada una de las funciones. Siempre algo cambia, un trayecto, una velocidad, el color del sonido, su reverberación, el peso del cuerpo, la entrada de la luz. Es importante puntualizar que la iluminación que hace Tania Rodríguez es también una interpretación viva en escena. Somos tres presencias que se están comunicando en vivo durante la presentación de la pieza cada vez que esta se realiza.

El desplazamiento del centro es fundamental en este trabajo. El centro no está en el texto, ni en la coreografía, ni en el sonido, ni en la luz, ni en el espacio, ni en los intérpretes, ni en la imagen. El centro, si es que está en algún lugar, está en el espacio en el que todo esto se escucha entre sí y se conjuga o complementa como un todo, incluido el espectador, ese es el lugar en el que existe una unidad de lo diverso o lo diverso en unidad. A esto es a lo que yo defino como *tramaturgia escénica*: Lo que se teje en la escena a base de establecer relaciones y complementos, difuminando fronteras técnicas y/o estilísticas.

El investigador escénico, doctor en Humanidades, Jorge Prado Zavala, compartió conmigo, al respecto del espectáculo, entre otras cosas, lo siguiente:

> Una ventana a los caóticos océanos del alma, donde un respiro profundo es capaz de rescatar, al menos por un momento, la belleza del acto de vivir; un espectáculo de meditación en movimiento, de danza no para el espectador, sino con él.

En tiempos en los que se están desmoronando las posibilidades de creer, habrá que avivar la fe, la fe en que hay otros mundos posibles, nuevas ficciones que imaginar, imaginar en conjunto, darle nuevos sentidos a la existencia, atrevernos a la experiencia de lo que no conocemos, abrazar nuestra inseguridad, confiar en nuestras herramientas, en la síntesis de nuestra historia en presente, aceptar nuestro punto de partida, observarnos, ser nuestro propio paciente en la mesa de operaciones, seguir investigando sobre lo infinito de nuestra humanidad y sus posibilidades, seguir investigando sobre las infinitas posibilidades de hacer y comunicar en escena, las infinitas posibilidades de tramar materiales, dejar de pensar en las fronteras que hasta hoy nos hemos autoimpuesto, en nomenclaturas que limitan. Hay que recordar siempre que los conceptos señalan y/o parten de la realidad, pero solo son un mapa, la realidad es el territorio y es ahí donde se encuentra nuestro trabajo.

> Si tratamos de recoger agua corriente en un cubo, es evidente que no comprendemos el fenómeno del agua que corre. Siempre estaremos decepcionados, pues el agua no corre en el cubo [ … ] Desde un punto de vista estricto, aunque pueda sonar extraño, pero, de acuerdo con ciertas tradiciones religiosas, esta desaparición de las viejas rocas y de absolutos no resultaría ninguna calamidad, sino más bien una potente bendición que nos impulsa a enfrentarnos a la realidad con la mente abierta [ … ] Solo podemos conocer a Dios desde una apertura mental así; como se ve el cielo a través de una ventana clara; no es posible verlo si se han pintado los cristales de azul. (Watts 2001 51).

Ahora, es importante no creer tampoco que hay que romperlo todo y que nada sirve y que hay que ser innovadores como camino de sentido, pues pensando así caemos en el mismo dogma del cual intentamos escapar. Tener fe es, en todo caso, reconocer con verdad propia el tipo de medio que requiero hoy para expresar lo que necesito. El uso legítimo de los medios o dispositivos e imágenes consiste en expresar nuestra verdad, no en poseerla, de tal manera que una crisis social como la que estamos viviendo, se llene cada vez menos de actos políticos y estos se transformen en actos *poliéticos*. Trato de explicarme, si yo rompo las estructuras aristotélicas por deshacerme de ellas, por ir en contra de lo establecido, no estoy construyendo, estoy destruyendo, estoy en contra de algo y no necesariamente a favor de otra cosa. A ese tipo de acción le llamo acción política, acción referida especialmente a la gestión de conflictos, a las relaciones de fuerza y al poder. Ahora bien, si yo soy fiel a lo que deseo construir, seguramente me encontraré muchos obstáculos para poder realizarlo, pero mi acción se sostiene en la construcción, en ir a favor de lo que éticamente me pertenece, de mi propia libertad de hacer y expresar, a eso es a lo que defino como *poliética*. Además, tengo absoluta libertad de uso de todo tipo de materiales indispensables para lo que requiere mi arquitectura expresiva cada vez, no me niego nada absolutamente, no tengo fronteras, no estoy creando nada, solo estoy tomando decisiones. Si para la arquitectura que requiero hoy me hace falta una estructura aristotélica la puedo usar, puesto que me sirve, pero no la uso solamente porque así deba ser.

Dicho lo anterior, considero que, con distancia o cercanía, la pedagogía habrá de fomentar siempre la libertad creativa a través del uso de los medios y materiales que estén a disposición, buscando siempre al ser humano y su flujo creativo como punto de partida y motor de la expresión. La pedagogía debe buscar ante todo el aprendizaje y no poner por delante la enseñanza. En el arte siempre habrá mucha gente que aprenda, y que aprenda bien, pero muy poca hay que en verdad tenga la capacidad de enseñar. Desarrollemos más seres especiales, aunque no sean especialistas.

Hace tiempo escuché, de un catedrático español del cual no recuerdo su nombre, esta definición de ARTE como 'la palabra perfecta':

**A**mor, la base fundamental de la creatividad, aunque sea amarga la expresión.
**R**azón, el entendimiento y uso de los materiales para nuestra arquitectura expresiva.
**T**radición, la aceptación de toda una historia de seres humanos gracias a los cuales estamos aquí.
**É**xtasis, cuando los dioses entran en el cuerpo de uno.

**Fuentes consultadas**

Harari, Yuval Noah. *De Animales a Dioses*. México: Debate, 2014.
Watts, Alan. *La sabiduría de la inseguridad*. Barcelona: Kairós, 2001.

# ESFUERZO ENCOMIABLE: RESULTADOS SORPRENDENTES

*Mario Ficachi*[10]

Mientras críticos y teóricos se disputan el nombre de lo que vemos virtualmente en la pantalla de un celular o de nuestra computadora, semejante a una función de Teatro grabada, filmada o en vivo, para que con ello, los grupos puedan monetizar su trabajo o darlo a conocer; otros enfrentan el reto motivando a sus alumnos a participar activamente en sus clases de Literatura o Artes Escénicas mediante trabajos virtuales sin la preocupación de bautizarlos 'debidamente'.

Hacerlo o no hacerlo, parece ser el dilema. Comprometerse o no. Aceptar el reto o dejar pasar la oportunidad de esta actualización en el manejo de plataformas: Meet, Teams, Zoom, Tik Tok, o la que se haya puesto de moda el día de ayer. Facebook, Instagram, E-mail, Skipe, Youtube y Twitter parecen cosa del pasado.

El Equipo Interdisciplinario de Investigaciones Escénicas del IEMS CDMX, organizó su Primer Festival de Artes Escénicas en línea, del 31 de mayo al 4 de junio de 2021, en el que participaron 71 montajes en formatos de duración variable; lo mismo de cabaret, declamación poética, concierto de Jazz, rutinas de pantomima, escenas cinematográficas, montajes teatrales, cuentos, playback y lo que el lector pueda imaginar. No omito dejar constancia de la participación de trabajos invitados de la UNAM y de grupos independientes de música y Teatro.

Once planteles: Álvaro Obregón, Azcapotzalco, Coyoacán, Flores Magón, Gustavo A. Madero, Iztapalapa, Magdalena Contreras, Mel-

[10] Dramaturgo y director. Vicepresidente del Centro Mexicano de Teatro del ITI-UNESCO y Miembro Honoris Causa del Equipo Interdisciplinario de Investigaciones Escénicas del IEMS.

chor Ocampo, Milpa Alta, Tláhuac y Xochimilco aceptaron la convocatoria del coordinador del evento, maestro, director de escena y actor, Jorge Prado Zavala, del plantel Iztapalapa 1. Los niveles de calidad de los trabajos, resulta normal que así suceda, fueron diversos, alumnas y alumnos participaron desde sus casas, con sus celulares, apoyados o no por sus familiares, buscando el espacio más apartado en sus azoteas, recámaras, pasillos, patios o cocheras… en algunos de los videos fue imposible apartarse lo suficiente de los ladridos o presencia de sus mascotas. Lo valioso en todos los casos, fue la espontaneidad y frescura con que superaron cualquier imprevisto en sus obras.

Un honor por todo lo que implica, se me nombró padrino del evento y me solicitaron escribir la experiencia. Con la investidura del curioso que rescato siempre que soy espectador, menciono los trabajos que captaron mi atención e intento argumentar sus valores, en espera de la generosidad de los lectores para mi selección y mis comentarios. Lejos de la formación de crítico, me reconozco espectador, desde hace ya 50 años, interesado en las artes escénicas, particularmente el teatro. Para todos los participantes mi reconocimiento y aplauso. No es para menos; crear un trabajo en las condiciones de contingencia forzada, con la mayoría de sus clases en formato virtual, raya en una actitud ejemplar casi heroica.

Cinco días de intenso trabajo de parte de todos los participantes. Cinco días de tensión ante los devenires técnicos que nos ocupan y preocupan —dadas las no-habilidades especializadas que ostentamos e intentamos vencer—. La transmisión de los vídeos fue acompañada con un conversatorio permanente por parte del Equipo Interdisciplinario de Investigaciones Escénicas del IEMS, vía ZOOM y transmitido en vivo por Facebook. Los links al final.

De la primera jornada —siendo maestro responsable el DTI Jorge Abraham Sánchez Guevara—, destaca el trabajo "Llamadme Bruja", por la dicción perfecta, la proyección de la voz, las intenciones, la mirada y la actitud sosegada, sin movimientos distractores, de Amairani Martínez Martínez del plantel Milpa Alta. La cámara fija y sus encuadres fueron muy adecuados en términos técnicos, al igual que la cortinilla inicial con el mínimo de créditos. Y, con la maestra Irma Carrillo Martínez del Plantel Tlalpan 1 como anfitriona institucional, dos gru-

pos invitados de excelente factura: el Taller Libre de Danza Afro de la UNAM con la coreografía "Jerusalema" del maestro Alejandro Mendizábal Cruz; y la Compañía Malinches Cabaret con la obra "Mujeres asesinas" dirigida por la maestra Cristina Sotelo.

En la jornada del martes 1 de junio, destacan: el trabajo "Castings" presentado por el dramaturgo y director de escena José Luis Castillo del plantel Tláhuac —sus alumnos y alumnas comprendieron a fondo los personajes que les fueron asignados; el humor del texto permitió al elenco su pleno goce, un ingrediente que en nuestros días se agradece—, y la adaptación libre de "Macbeth" de William Shakespeare, "Y Mañana y mañana y mañana", de la profesora Guadalupe Fuentes con la compañía invitada Casa Amarilla Interdisciplina. La anfitriona institucional fue la maestra Kharla García Vargas, del Plantel Magdalena Contreras.

El miércoles 2 de junio, tercera jornada, presenciamos trabajos de títeres, play-backs, ejercicios de síntesis de obras clásicas y pantomima. El arte del cuerpo en silencio, del cual el joven mimo Gustavo Carranza Encarnación es un verdadero ejemplo de coordinación e imaginación, con su trabajo "Descubriendo el Sol", producto de las clases de la maestra Claudia Chávez del Plantel Coyoacán.

Jueves 3 de junio, participación excepcional del alumno Ían Kefir Carrera Mendoza, apoyado por don Salvador, su señor padre; uno actuando y el otro grabando con su celular crearon "El Pecador", discurso cinematográfico digno de presentarse en algún concurso en la categoría *opera prima*; que nos cuenta poéticamente la pesadilla de quien prefiere no ver el drama cotidiano y quitarse la venda para recuperar lo bello del día. Nos conmovió profundamente. Muy orgullosa la maestra Berenice Mena, del Plantel Xochimilco, por el trabajo de su alumno. Cierra esta cuarta jornada el grupo musical invitado, Ochocuartos Jazz Band, cuya directora y responsable institucional es la maestra Blanca Margarita Pineda, excelente pianista. La buena música es aire fresco frente la convulsa oferta de nuestros días.

La quinta fecha, viernes 4 de junio, la bella poesía "Se busca", creación de la profesora Tahlía Judith Olguín Martínez del Plantel Melchor Ocampo (IEMS Azcapotzalco 1), y el cierre del Festival, con la proyección de la obra "La tragedia de Hamlet", de William Shakespea-

re, montada en 2014 para celebrar los 450 años del natalicio del autor, con el invitado Laboratorio de Teatro Libertad, dirigido por el maestro Jorge Prado Zavala, del plantel Iztapalapa 1, quien interpreta con acierto el papel protagónico.

**Reflexión final**

En seguimiento a la reflexión que motiva este texto, recurro a un dato que, estoy seguro, conocerán algunos de los teóricos que se devanan los sesos encontrándole nombre a la creación de teatro filmado, propuesta en los años ochenta del siglo XX por la primera Teleasta mexicana, reconocida internacionalmente en su tiempo, mas no en su propia tierra, Pola Weiss (1947-1990), quien nombró Video-Arte su trabajo —similar al que ahora se realiza incluso con un teléfono celular—. Esto, ni más ni menos es lo que vimos en el Festival que a grandes rasgos he reseñado.

Es grato haber sido testigo de la decisión y el esfuerzo de cada participante, por responder a la convocatoria de sus tutores y de su talento creativo; los resultados mejorarán con la práctica, entre tanto queda inscrito en su historial y en su memoria. Finalizo estos comentarios con una frase de Jorge Prado Zavala: "Hemos celebrado la capacidad humana para imaginar otros mundos".

**Fuentes consultadas**

Primer Festival de Artes Escénicas En Línea

Jornada 1. *Facebook* (lunes 31 de mayo de 2021, a partir de las 13 horas): https://www.facebook.com/551214215/videos/10159486349914216/

Jornada 2. *Facebook* (Primera parte, segundo día, martes 1 de junio de 2021, a partir de las 13 horas): https://www.facebook.com/551214215/videos/10159488632789216/

Jornada 2. *Facebook* (Segunda parte, segundo día, martes 1 de junio de 2021, 20 horas): https://www.facebook.com/551214215/videos/10159489543814216/

Jornada 3. *Facebook* (miércoles 2 de junio de 2021, a partir de las 13 horas): https://www.facebook.com/551214215/videos/10159491379359216/

Jornada 4. *Facebook* (jueves 3 de junio de 2021, a partir de las 13 horas): https://www.facebook.com/551214215/videos/10159494071879216/

Jornada 5. *Facebook* (viernes 4 de junio de 2021, a partir de las 13 horas): https://www.facebook.com/551214215/videos/10159496638749216/

Prado Zavala, Jorge, y Equipo Interdisciplinario de Investigaciones Escénicas. "Festival de Artes Escénicas en Línea 2021", lista de reproducción en *YouTube*. Actualizada el 4 de junio de 2021. https://www.youtube.com/playlist?list=PLp6hS0amB0khO39KAprHszPXqHharjjTf. [23 de junio de 2021].

Asociación Mexicana de Investigación Teatral

***Musas y chamanes de la peste***
se editó en octubre de 2021
en el taller de INFINITA en Querétaro, México,
con la fuente Arno pro en 11, 12 y 15 puntos
Diseño editorial: Daniel Zetina.
Cuidó la edición: Enrique Mijares.
Tiraje 50 ejemplares.

Asociación Mexicana de Investigación Teatral

Desde su fundación en 1993, institución independiente que aglutina en sus labores a investigadores mexicanos y extranjeros dedicados al estudio del teatro mexicano y del teatro mundial, la Asociación Mexicana de Investigación Teatral ha realizado de manera constante, encuentros, congresos, seminarios académicos y algunas publicaciones, como el Anuario de Investigación Teatral, que en sus diferentes números ha mostrado la pluralidad y diversidad de enfoques de los investigadores que la conforman, y a las que ahora se suma la edición de *Musas y chamanes de la peste. Educación y creación escénica en la era COVID*, artículos del grupo de investigación Actoralidades de la escena contemporánea-AMIT, compilación y prólogo de su coordinador Jorge Prado Zavala.

Un encuentro de creadores, docentes e investigadores, reflexionando juntos acerca del Teatro en la Era Pandémica. El material da cuenta de que la vocación del teatro por reunir a los seres humanos es más grande que sus limitaciones, especialmente aquellas impuestas por el COVID-19, que proscriben –por peligrosa– la comunión física. Se proponen ideas para impartir a distancia talleres teatrales, coreografías; se abren dudas y observaciones que van hallando salida; se comparte la nostalgia por el evento convivial –nuestro teatro en vivo– y se anima a explorar y aprovechar las posibilidades del tecnovivio: el teatro mediado por la pantalla electrónica.

Actoralidades de la escena contemporánea-AMIT
Jorge Prado Zavala, coordinador

Actoralidades de la
Escena Contemporánea

Asociación Mexicana de Investigación Teatral

9 786079 884789