
INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS SUPERIORES DE OCCIDENTE

Reconocimiento de Validez Oficial de Estudios de Nivel Superior según Acuerdo Secretarial
15018, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 29 de noviembre de 1976

DEPARTAMENTO DE ESTUDIOS SOCIOCULTURALES
MAESTRÍA EN COMUNICACIÓN DE LA CIENCIA Y LA CULTURA



ITESO
Universidad Jesuita
de Guadalajara

*LAS SIGNIFICACIONES IMAGINARIAS GENERADAS DE FORMA AUTÓNOMA
EN CONTEXTOS ESTÉTICOS A TRAVÉS DE TALLERES DE TEATROS DE
PARTICIPACIÓN.*

Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Comunicación de la Ciencia y la Cultura
Presenta
Lic. María Grace Salamanca González.

Director de tesis: Dr. Gerardo Gutiérrez Cham.

Tlaquepaque, Jalisco, Junio 2015.

Resumen.

Desde el siglo pasado se han generado distintas propuestas para utilizar el teatro como un espacio de co-creación que simule, responda y ayude a la institución de la sociedad que queremos. Recientemente se creó en México D.F. una propuesta teatral denominada Teatros de Participación que promueve el teatro como un espacio de co-creación colectiva, que desde la estética postula las bases para una ética y una política. Este trabajo describe talleres de teatros de participación impartidos por el Colectivo de Teatros de Participación de la ciudad de Guadalajara y realizados en el verano de 2014 en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente; se exploran las posibilidades que esta práctica teatral presenta para incentivar la autonomía de los sujetos en contextos estéticos y políticos. Se proponen, desde la estética, los Teatros de Participación como herramienta de concientización y explicitación de estructuras que envuelven nuestro pensar y actuar social. Se estudian las relaciones entre el ejercicio de Teatros de Participación y la construcción/modificación de significaciones sociales; para averiguar si la relación existe, y de ser así, describir cómo se da. Específicamente se establece la relación entre la práctica de los teatros de participación y el concepto de autonomía de Cornelius Castoriadis. La aproximación a este fenómeno se hace desde las metodologías horizontales, que proponen una labor de construcción social del conocimiento, que no es unilateral y busca no ser una imposición de la academia sobre la realidad social.

Palabras clave: Autonomía individual, autonomía social, imaginación radical, política, estética, teatro, teatros de participación.

Abstract.

Since last century different proposals around the world have been emerging, having as its main goal to use theatre as a tool for co-creation which simulates, responds and helps to build what we consider a desirable society. More recently in México D.F. a proposal called "Participation theatres" emerged, from its perspective theatre is seen as a space of collective co-creation, and based on aesthetics sets the ground to build ethics and politics. This research describes participation theatre's workshops given by the Colectivo de Teatros de Participación de la ciudad de Guadalajara, which took place during the summer of 2014 at Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente; in this paper the possibilities of this practice to enhance autonomy in ethical and political contexts are explored. It is shown how the participation theatres are tools to make explicit and increase the awareness of the structures that guide our social thoughts and actions. The relationship between the modification of social meanings and the practice of this type of theatre is studied, to find out if it exists and, in that case, to describe it. Specially, a relationship of this theatrical practice and Castoriadis' concept of autonomy is established. This research pursues a horizontal methodology, emphasizing how knowledge is socially constructed, is not unilateral and tries not to be an academic imposition on reality.

Keywords: individual autonomy, social autonomy, radical imagination, politics, theatre, participation theatres.

Agradecimientos.

A la TRIBU y a Carlos Camarillo, por su tiempo, risas y juegos que inspiraron y acompañaron todo este caminar.

A todos los que asistieron al taller, por su participación, entusiasmo y apoyo.

A Bernardo García y Luis Marrufo, por creer y apoyar mis sueños.

Al CFH y al ITESO, por hacer esta tesis posible.

A Gerardo Gutiérrez Cham, por dejar que este proceso fuera mío, y sin embargo, no dejarme sola.

A mis profesores de la maestría, especialmente a Rodrigo de la Mora, a Diana Sagástegui, Juan Manuel Velasco y Carlos Vidales por sus cuidadosas lecturas, por sus perspectivas y sus preguntas.

A mis alumnos, quienes de muchas maneras me recordaron qué hago, por qué lo hago y cómo quiero hacerlo.

A Grace Gómez, por el apoyo para la realización de los talleres, por la compañía.

A Jairo, por todas las discusiones, que incluso se vislumbran en este trabajo.

A Teté y Arturo, por ser incondicionales.

A Octavio, por estar siempre acompañando.

A Ernes y Demián, por su inacabable paciencia, por su cariño y su incondicional apoyo.

Si yo hiciera mi mundo todo sería un disparate. Porque todo sería lo que no es. Y entonces al revés, lo que es, no sería. Y lo que no podría ser, sí sería.

Lewis Carroll. Alicia en el país de las maravillas.

CONTENIDO

Contenido.....	v
Introducción.....	i
Capítulo I: ¿Cómo mirar el teatro desde la significación de la vida humana?	1
A. Las significaciones humanas como problema.....	2
1. Dimensión Social del estudio.....	6
2. Problema de Investigación.....	8
B. Sobre los Teatros de Participación.....	10
1. Los teatros de participación entre otros teatros.....	10
2. ¿Qué son los teatros de participación?.....	21
C. Teatros de participación y emancipación teatral.....	27
D. La emancipación desde el discurso: hacia otras formas de entender la comunicación.....	31
E. Los procesos de significación y los teatros de participación.....	36
F. Justificación.....	37
Capítulo II: ¿Cómo ir de la estética a la autonomía?.....	40
A. Un acercamiento teórico a lo bello.....	41
B. De la estética a la política.....	44
C. La posibilidad de emancipación desde el arte.....	46
D. Teoría de Castoriadis.....	48
1. Genealogía del autor.....	49
2. De la imaginación radical a la autonomía.....	51
E. La imaginación, la creación y la estética.....	56
Capítulo III: ¿Qué se ha dicho sobre teatros y significaciones?	60
A. Contexto histórico del fenómeno.....	61
B. Estado de la cuestión.....	65
C. Pregunta.....	72
D. Hipótesis.....	72
E. Objetivos.....	73
Capítulo IV: ¿Cómo estudiar los talleres de teatros de participación?	74
A. Metodología.....	74

B.	Recolección de datos: síntesis de los talleres estudiados.....	76
1.	Levantamiento de datos.....	77
2.	Instrumentos de recolección de información.....	78
C.	Categorías de análisis.....	81
D.	Observables.....	81
E.	Sistematización de datos.....	82
1.	Sistematización del Registro.....	82
2.	Sistematización de Reflexiones Libres.....	83
3.	Sistematización de Ejercicio Plástico de Asociación Libre.....	84
4.	Sistematización de Esculturas Fluidas.....	85
F.	Consideraciones éticas.....	85
Capítulo V: ¿Cómo se vivieron los talleres que aquí se estudian?.....		90
A.	Antecedentes del taller.....	91
B.	Sobre los talleres.....	94
C.	Descripción de los talleres.....	96
D.	Recuperación de reflexiones libres.....	99
Capítulo VI: ¿De qué manera los talleres de TP posibilitan las significaciones imaginarias autónomas?.....		101
A.	La imaginación radical y los teatros de participación.....	101
B.	autonomía individual y los teatros de participación.....	106
1.	La autonomía individual desde las reflexiones.....	111
C.	La autonomía social y los teatros de participación.....	116
1.	La autonomía social desde las reflexiones.....	123
D.	La interpretación de las metáforas.....	127
1.	Las metáforas y la imaginación radical.....	130
2.	Las metáforas y la autonomía individual.....	133
3.	Las metáforas y la autonomía social.....	135
E.	Interpretación de esculturas fluidas.....	139
Capítulo VII: Consideraciones finales.....		150
A.	En busca de respuestas.....	152
B.	Sobre el camino.....	156
C.	El sitio de llegada (o de partida).....	160

1. Limitaciones generales del estudio.....	160
2. Limitaciones consecuencia de la perspectiva teórica.....	162
3. Limitaciones consecuencia de la metodología.....	163
4. Aportaciones.....	164
5. Caminos por recorrer.....	165
D. Reflexiones finales.....	166
Referencias bibliográficas:	168
Anexo I: Transcripción de reflexiones libres.....	172
Anexo II: Índice de tablas.....	180
Anexo III: Operacionalización de variables.....	181
Anexo IV: Mapa heurístico de la tesis.....	182
Anexo V: Descripción de los talleres.....	183
Anexo VI: Constancia de participación en los talleres.....	187
Anexo VII: Logo de TRIBU. Colectiva de Teatros de Participación de Guadalajara.....	188

INTRODUCCIÓN.

El teatro es una manera de ver, significar y entender el mundo. Hace algunos años, dada mi experiencia como actriz, descubrí que el teatro podía trascender los límites estéticos e individuales.

Aprendí que el teatro podía ser una herramienta para contar historias, para socializar las experiencias, para poner en juego las interpretaciones de las mismas, pero más profundamente, descubrí las posibilidades de creación que se derivan de la práctica escénica.

A partir de las experiencias estéticas, encontré el potencial emancipador y de cambio social que subyace en el teatro. Por un lado, toda la gente tiene sus propias historias de vida, las cuales al ser socializadas exigen tomar distancia y posibilitan espacios de diálogo. Por otro lado, el teatro representa escenas de la vida social que al ser metaforizadas en un contexto estético pueden modificar las referencias, las interpretaciones, las significaciones y la representación misma.

Esta intuición se volvió mucho más clara y potente en Agosto de 2013 cuando conocí la propuesta teatral del Colectivo Arte Espontáneo de Participación, fundado en México, en el Distrito Federal. De manera gratuita, se ofrecieron en la ciudad de Guadalajara cuatro sesiones intensivas de talleres teatrales en donde se trabajaron propuestas escénicas bajo el nombre de “Introducción a los Teatros de Participación”.¹

A través de este proyecto se busca estudiar la práctica estética de “Teatros de participación” (TP) (específicamente los talleres de TP) a la luz del concepto de autonomía en un contexto histórico determinado: los talleres de introducción que tuvieron lugar en el Instituto

¹ Estos talleres se realizaron los días 10, 11, 17 y 18 de Agosto 2013, con duración de 20 horas. Creados y patrocinados por: La Valentina Teatro, Colectivo Arte Espontáneo de Participación, El H. Ayuntamiento de Guadalajara, CONACULTA, FONCA y el Laboratorio de Arte Variedades LARVA.

Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO) en los meses de agosto y septiembre de 2014.

Relaciono los Teatros de Participación con la autonomía y la emancipación ya que, con base en mi experiencia como maestra de teatro, postulo que el arte abre espacios de realización y des-realización de imaginarios sociales tanto instituidos como irreales. Dichos espacios, son necesarios para la reconfiguración de las personas y sus instituciones.

Este proyecto persigue la generación de conocimiento que afirme o desmienta la intuición que acabo de mencionar, además de abrir vías para el planteamiento maneras distintas de ser uno mismo, de ser-en-el-mundo y de ser-con-los-otros.

Entender la relación del ejercicio de *teatros de participación* y la autonomía humana es un problema sociocultural, porque involucra las dimensiones de creación de sentido, significaciones y acción, tanto a escala individual como grupal.

Esta tesis está dividida en siete capítulos, organizados de la siguiente manera:

En el primer capítulo se presenta la práctica a estudiar, es decir, se hace una descripción del fenómeno denominado “teatros de participación”. Se muestra cómo al relacionar esta práctica con ciertos referentes teóricos se puede llegar al entendimiento de ciertas dimensiones sociales. Se hace un planteamiento ontológico-epistemológico y antropológico que da contexto y sentido al problema de investigación estudiado. Por último, se presenta la aparición histórica de los teatros de participación en Guadalajara.

En el segundo apartado, se presenta la perspectiva teórica con la que se construye el proyecto de investigación. Se describen las propuestas de autores como Menke (2011), Ranciére (2007, 2011ab) y Castoriadis (1993ab). Se elaboran los conceptos de estética, emancipación, política, creación, imaginación radical, autonomía individual y autonomía social.

Un tercer capítulo hace una particularización de los anteriores, que comienza por situar histórica y geográficamente el fenómeno. Propone un abanico de opciones a estudiar (por medio de una revisión del estado de la cuestión) que dada cierta práctica social y cierta

perspectiva teórica se hacen pertinentes. Se hace una revisión de las investigaciones que por su objeto o método estuvieran relacionadas, se presenta la pregunta de investigación, la hipótesis y los objetivos, que a partir de lo anterior, se plantean.

El cuarto capítulo muestra cómo se llevó a cabo la investigación. Se describe qué datos fue necesario construir, con qué herramientas se logró, la operacionalización de los conceptos, se muestran las categorías y los observables, se presenta un esbozo de sistematización y se explicitan las dimensiones éticas del proyecto.

El capítulo cinco describe el fenómeno estudiado en las dimensiones espacio-temporales que lo constituyeron. Especialmente dado que se trata de una práctica no muy común, que fue gestionada con el propósito de ser el referente empírico de esta investigación. En este apartado se explicita la gestión que se llevó a cabo.

El capítulo seis muestra los resultados de la investigación. Da cuenta de cómo se analizó la información y de qué manera se interpretó a la luz del marco teórico que se refirió en el capítulo dos.

Por último, el capítulo siete presenta una síntesis reflexiva del trabajo aquí contenido. Se responde a la pregunta de investigación, se hacen evidentes las aportaciones y limitaciones del presente trabajo.

Grace Salamanca.

Abril 2015.

CAPÍTULO I: ¿CÓMO MIRAR EL TEATRO DESDE LA SIGNIFICACIÓN DE LA VIDA HUMANA?

¿Por qué hacemos lo que hacemos? O mejor dicho ¿qué debemos hacer? ¿Cómo elegir? Estas son preguntas cercanas al género humano, parece que no es evidente cómo es que actuamos, o por qué actuar de un modo por encima de otros posibles. Esa es la pregunta que subyace en el centro de esta investigación: ¿por qué la gente hace lo que hace?

Incluso esbozar una respuesta implica muchas perspectivas, puesto que la gente nunca sólo “hace cosas”, sino que realiza acciones intencionales en contextos precisos. Lo que esta investigación hace, es tomar uno de estos contextos, y mirarlo a través del cristal formado por las preguntas antes descritas. Se busca averiguar lo que podamos sobre las significaciones que las personas siguen en su actuar cotidiano.

Esta pregunta, casi existencial, es mirada en este trabajo desde distintas perspectivas, se mira desde la filosofía, la sociología, la política y la teoría dramática. Esto es posible gracias a la amplitud de la propuesta teórica de Cornelius Castoriadis, cuya teoría es la que se ha elegido para el presente estudio.

Este primer capítulo busca responder a la pregunta ¿de qué vamos a hablar?, y quizá siendo más precisa, ¿en qué términos vamos a hacerlo? ¿Cómo es posible integrar todas estas miradas disciplinares frente a un objeto de estudio, y cómo esas miradas nos aportarán luz al problema de la acción humana?

A través de este trabajo se busca generar conocimiento sobre las maneras de significar la vida humana, que son indivisibles –en la realidad– de sus dimensiones subjetivas y sociales. Es decir, que se busca estudiar cómo es que las personas dan sentido a su actuar cotidiano, planteando esta pregunta, desde una perspectiva ontológica, con dos posibilidades de respuesta: o bien los sentidos, que rigen el actuar individual, encuentran su raíz dentro de cada cual, o vienen de la alteridad. Lo cual es preguntar si tales sentidos son autónomos o heterónomos.

De entre todos los procesos de significación de la vida humana, este trabajo pone su atención en las significaciones que se evidencian, se posibilitan, o se generan (si es que tal cosa es posible) en contextos estéticos situados socio-históricamente. Se estudian los procesos de significación en particularizaciones artísticas, específicamente teatrales.

Las corrientes teatrales actuales invitan a imaginar distintas formas y posibilidades del hacer escénico, los textos dramáticos pierden su centralidad en las producciones, la improvisación y el performance se posicionan con nuevas legitimidades, y se esbozan posibilidades emancipadoras teatrales. Parece que al romper con ciertos cánones teatrales (seguir un texto, una dirección, preferir ciertas locaciones, etc.), se emancipa no sólo de ellos, sino que se evidencian otras opresiones.

El estudio que aquí se realiza encuentra su referente empírico en una de estas “nuevas” corrientes escénicas, denominada “teatros de participación”. Dicha propuesta se instala en una brecha con el teatro clásico, algunas de las causas son: la dirección colectiva, la improvisación, el hecho de que el texto venga de “la audiencia”, la no-neutralidad político-teatral asumida.² Por estas razones, entre otras, se elige a la práctica de teatros de participación como objeto de estudio a la luz del concepto de autonomía en las significaciones sociales.

En este capítulo se comienza por describir cómo se problematiza la construcción de significaciones en contextos dramáticos, se describe la corriente teatral trabajada y las dimensiones individuales y sociales de la significación humana. A partir de establecer este conjunto de relaciones se elabora la justificación del estudio.

A. LAS SIGNIFICACIONES HUMANAS COMO PROBLEMA.

Se busca entender por qué la gente hace lo que hace, o cómo es que justifica ante sí misma sus acciones. Ganar claridad sobre este tema, implica explicitar las dimensiones individuales

² En este capítulo, se encuentra un apartado que caracteriza los teatros de participación en referencia a otras propuestas teatrales, de manera que las diferencias salen a la luz y se puede establecer de manera más clara por qué esta corriente aparece como idónea para relacionarla con los procesos de significación y construcción de sentido.

y sociales que se ven involucradas en el proceso de significación de la vida y del mundo compartido.

Para lograr este fin, se comenzará con un planteamiento antropológico, que pretenda dar luces sobre las condiciones subjetivas en las que los procesos de significación tienen lugar.

La conformación de las personas es un proceso que inicia desde el comienzo de su existencia y termina a la par con la vida. Los seres humanos nacen sin saber cómo o por qué decidir. Ser humano significa no saber cómo serlo. Es decir, que lo propiamente humano, es esta indeterminación radical, que es fácilmente observable en el recién nacido humano que no sabe prácticamente nada sobre cómo guiar su actuar en el mundo. La manera de enfrentarse a las situaciones del día a día no viene implícita en nuestros genes, es por esto, que para la supervivencia y la adaptación a los diversos contextos, los seres humanos hacemos la vida con los otros.

Dada la carencia de respuestas, cada humano será recibido por otros que le brindarán los sentidos y significaciones legitimadas. Éstas, ejercerán el poder más grande que existe: el de la heteronomía interiorizada como propia. El contexto social –los otros– se encargarán de brindarnos respuestas que usualmente han sido atribuidas a la historia, a la naturaleza, o a dios. Con estos conocimientos el individuo aprende a vivir en el mundo y a ser con los otros. Este conocimiento heredado será incorporado y –algunas veces– naturalizado.

Lo que entendemos por sociedad no es independiente de los individuos que la conforman, sólo es mediante la encarnación e incorporación de sus significaciones imaginarias por parte de los individuos concretos. Esto significa, que esos otros con los que se encuentra el recién nacido humano, a la par de enseñarle cómo hacer su vida, le enseñarán también cómo reproducir las instituciones sociales vigentes. Estas maneras sociales de ser y hacer en el mundo se volverán “normales”, “naturales” para los humanos educados en ellas, al punto

que históricamente la gente ha apostado su vida por ciertas significaciones instituidas socialmente.

Entender los imaginarios que un grupo social tiene instituidos ayuda a comprender al grupo en cuestión y las posibilidades de que sea de otra manera, de su modificación; en este trabajo el interés se pone en cómo a través de la estética se pueden inventar maneras distintas de ser-en-el-mundo y de hacer la vida con los otros.

Este ámbito es el propiamente cultural del estudio, ya que estudia la conformación simbólica de la vida humana, se entiende cultura como:

La organización social de significados, interiorizados de modo relativamente estable por los sujetos en forma de esquemas o de representaciones compartidas, y objetivados en formas simbólicas, todo ello en contextos históricamente específicos y socialmente estructurados. (Giménez, 2007, p. 16)

La cultura da cohesión a los grupos sociales, por medio de la delimitación un “nosotros” cultural que aparece interiorizado en todos (y en cualquier) “yo”. El yo siempre se conforma frente a la alteridad y en distinción a la misma (Hall, s.f.). El “nosotros” cultural es estructurado por las formas simbólicas compartidas a las que refería Giménez (2007).

Hall (2003) precisará que los “yos” nunca se adhieren completamente a las interpretaciones culturales que de ellos se predicán; describe que el proceso de formación de identidad³ se da por medio de que los agentes se identifiquen (o no) con las “posiciones” a las que se les convoca. Estos agentes modelan, estilizan, producen y “actúan” las posiciones, pero nunca lo hacen completamente, ni lo hacen de una vez por todas. De acuerdo con Hall (2003) las identidades son adhesiones temporales a posiciones subjetivas (culturales):

Las identidades son, por así decirlo, las posiciones que el sujeto está obligado a tomar, a la vez que siempre “sabe” (en este punto nos traiciona el lenguaje de la conciencia) que son representaciones, que la representación siempre se construye a través de una “falta”, de una división, desde el lugar del Otro, y por eso nunca puede ser adecuada –idéntica- a los procesos subjetivos investidos en ellas. (Hall, 2003, p. 19)

³ El término “identidad” es del autor (quizá más bien del traductor), para los fines de esta tesis, baste con hablar de la construcción siempre abierta de lo que cada cual es, aunque nunca se llegue a tener o ser “idéntico”.

Es decir, que en el ser humano no está sólo en juego lo que “se hace”, o “cómo se vive”, ser humano significa no saber qué es ser humano, como dice Ortega (1985): mientras el tigre no puede dejar de ser tigre, ser humano significa vivir en peligro de dejar de serlo. La construcción simbólica del ser humano no sólo remite a las interpretaciones del entorno, o a la acción extra personal; la constitución de la persona pasa por procesos simbólicos – sociales– de construcción de sí mismo.

Determinar quién soy yo, como señala Hall (2003), es un proceso que se hace de frente a la alteridad; formamos nuestra representación de nosotros distinguiéndonos de los demás, por medio de formas simbólicas objetivadas e interiorizadas.

Los procesos de construcción de sí y de institución cultural pasan por dispositivos de poder de diferenciación y constitución del sí mismo por medio de la exclusión y del contraste con lo radicalmente otro.

La multiculturalidad es una tendencia que pone de manifiesto la fundamentación imaginaria de cualquier institución social. Pensar la cultura y la construcción de sí, desde la alteridad es poner en cuestión todo aquello que ha sido producido “entre nosotros”, especialmente todo aquello que consideramos debe ser “válido para todos”, todo aquello que debe ser “razonable” para toda la humanidad. Este cuestionamiento es el inicio de la autonomía (Castoriadis, 2005).

Tanto la cultura como la identidad son conceptos que nos ayudan a entender la acción y conformación humana.

Se hace evidente que los seres humanos nacen en una indeterminación radical y que tal apertura es la que permite que se haga la vida de maneras distintas; como consecuencia de la misma condición humana aparece una necesidad fundamental de guías para la acción, en ese sentido, una necesidad de hacer la vida con los otros.

Es por eso que desde el inicio del capítulo se anunciaba que las dimensiones individuales y sociales del estudio no son fácilmente separables, puesto que dicha separación es un ejercicio intelectual. En el siguiente apartado se busca comprender más claramente las dimensiones sociales del proceso de significación humana, cabe recordar que no es más que el mismo proceso mirado desde otra perspectiva.

1. DIMENSIÓN SOCIAL DEL ESTUDIO.

Decíamos que la condición humana no ofrece patrones para la elección. Dicha condición presenta como primera característica la carencia de instintos, vivir en y desde la incertidumbre más radical que existe: la ontológica, como sostiene Ortega, el humano siempre está en peligro de deshumanizarse (Ortega y Gasset, 1985, 1986). Nacemos sin saber cómo ser humanos, es por esto que tenemos una necesidad vital de los otros.

Será aquel otro el que en principio se hará cargo del vacío existencial, llenará nuestra vida de costumbres, tradiciones, respuestas, certezas. Es indispensable para la supervivencia humana que *otros* se hagan cargo de *nosotros*. Esto no refiere a ideales de educación familiar, sino, que se trata de una enseñanza de maneras de responder al mundo, formas de enfrentarse a la realidad cotidiana.

El problema es que esta enseñanza, bien intencionada, que busca la supervivencia humana, no explicita que los patrones de respuesta al mundo, las maneras legitimadas de comportamiento social, tienen como fundamento la creación radical (Castoriadis, 2005b).

Por lo cual, el individuo repite las respuestas sociales interiorizadas porque eso es lo que “se hace”, la garantía de la conducta heterónoma de los sujetos se encuentra en la tradición.

Esto no será todo, sino que muchos de esos sentidos sociohistóricos reproducen diversas formas de opresión y dominación, es decir; no sólo se enseña a ser en el mundo, también

se aprende a dominar o a ser oprimido, desde paradigmas legitimados y legitimadores de poder.

El planteamiento anterior sólo responde a una de las características de la vida humana, y así planteado parece que la estructura es determinante, pero no lo es. Como mencioné, el recién nacido humano nace sin ninguna manera *a priori* de ser en el mundo, de lo cual se sigue, que puede vivir de cualquier manera, pero sobre cómo debe vivir no sabe nada. Siguiendo a Cornelius Castoriadis (1993 ab, 2005 ab) se postula como característica humana la imaginación radical (la capacidad de crear de la nada).

El ser humano tiene la capacidad (tanto física como psíquica) de generar maneras de ser y estar en el mundo. Esta capacidad es la que nos permite la articulación con la propuesta estética de los TP, ya que ambas comparten la interpretación de la imaginación como central. Augusto Boal (teórico del teatro del oprimido) sostiene: *“Los humanos son capaces de verse en el acto de ver, capaces de pensar sus emociones y de emocionarse con sus pensamientos. Pueden verse aquí e imaginarse más allá, pueden verse cómo son ahora e imaginarse cómo serán mañana”* (1980b, p.26). Es esta imaginación la que Boal plantea como raíz para la práctica escénica y que será descrita más adelante.

Podemos resumir, que los seres humanos hacemos la vida con los otros debido a nuestra carencia radical de sentidos. Los otros, por medio de estructuras de poder, han instituido maneras de ser y hacer en el mundo que son transmitidas sin recuperar el carácter imaginario y creado detrás de cualquiera de las significaciones sociales instituidas.

Es esta última afirmación la que es entendida como problemática en este trabajo, puesto que se está diciendo que, en el fondo, los seres humanos hacemos lo que hacemos porque nuestra sociedad nos ha dicho que eso es lo que toca, sin darnos cuenta que detrás del contenido mismo, no hay otra explicación, ni garantía, que la imaginación social instituida.

Con base en esta afirmación, el siguiente apartado detalla el problema de esta investigación.

2. *PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.*

El problema social a estudiar es la significación de la vida humana desde dos perspectivas distintas: el sujeto individual tratando de hacer su vida y el mismo actor situado en un contexto social que delimita su acción.

Interesa en esta investigación realizar un acercamiento a las maneras de significar la vida humana. Esta afirmación se sostiene a partir de supuestos, tales como: que la vida humana no tiene sentido en sí misma, que el sujeto es capaz de darle sentido a la vida propia, que este proceso tiene dimensiones necesariamente individuales y sociales. Para fundamentar esta afirmación, en esta investigación se retoma la propuesta de la institución imaginaria de la sociedad –en sus dimensiones específicamente políticas– planteada por el filósofo Cornelius Castoriadis.

La propuesta que aquí se sostiene, relaciona la creación de significaciones imaginarias autónomas con la práctica estética. Es decir, que se propone que en las actividades estéticas se produce una re-presentación de la vida cotidiana, que posibilita la re-significación de la misma.⁴

El problema en el que se inscribe esta investigación es que la significación de la vida humana es inicialmente construida socialmente y transmitida por medios socio-históricos, que desde la teoría aquí citada, tienen por característica ocultar el hecho radical de que cualquier significación es creada desde la imaginación. Si se asumen significaciones que han sido validadas por la historia, la tradición o la religión, el cambio social se dificulta, puesto que los sentidos tienen un fundamento extra social.

⁴ En los siguientes apartados se fundamentará esta afirmación.

Si se recupera la creación radical detrás de la significación de las empresas humanas, se pueden generar sociedades autónomas y políticas en el sentido que plantea Castoriadis. Se sugiere que el ejercicio estético, específicamente el propuesto por la práctica de los teatros de participación, permite vislumbrar los procesos de significación, en los términos aquí descritos, y es por eso que se pretende estudiarlos.

Si concretizamos las afirmaciones anteriores con el caso que aquí interesa (los talleres de teatros de participación), nos encontramos frente a un par de paradojas estructurales sobre las que se funda el presente proyecto: por un lado las tendencias reproductivas del orden social establecido dentro del campo artístico, y por el otro el margen de libertad que la estética posibilita (Dentro del arte: libertad creativa vs estructura). La segunda paradoja, se establece a nivel subjetivo, el sujeto, posiblemente emancipado estéticamente, inserto en las otras redes de significación que conforman su vida (autonomía estética vs heteronomía social).

Este trabajo busca estudiar un modo concreto de arte: la estética teatral contemporánea, encarnada en la práctica denominada Teatros de Participación (TP) que parecen establecerse como instancias que buscan separarse del orden neoliberal impuesto al arte, y que sin embargo tienen que garantizar su existencia en el contexto histórico social actual. Es precisamente este aspecto de emancipación, de ejercicio de la autonomía en contextos estéticos, lo que este trabajo busca estudiar en la práctica de talleres de teatros de participación. Se pregunta si es que en los contextos estéticos estudiados se puede ejercer tal libertad con respecto a las estructuras sociales impuestas, y si es así de qué manera se da. Se hace necesario asumir las dos paradojas planteadas anteriormente: el individuo y su sociedad, y las tendencias constrictivas y emancipadoras del ser social.

El problema de investigación se construye a partir de dos ejes: las dimensiones personales y sociales de construcción de significación y sentido de la (s) vida (s) humana (s) mirados a través de las prácticas estéticas, que son necesariamente sociales. El ejercicio estético se concretiza en la práctica de Teatros de Participación, específicamente en los talleres de TP.

En el siguiente apartado se describe la práctica teatral analizada, se busca situarla frente a distintas corrientes artísticas, para después relacionarla con los procesos de significación de la vida humana.

B. SOBRE LOS TEATROS DE PARTICIPACIÓN.

1. *LOS TEATROS DE PARTICIPACIÓN ENTRE OTROS TEATROS.*

Pensar en teatro es pensar en representación. Sin embargo, dicha palabra ha cobrado muy distintos sentidos a lo largo de la historia de la humanidad, y de la historia dramática en particular. En este apartado me gustaría generar un marco contextual que permita situar los teatros de participación, y la representación que en ellos se da.

Lo que se conoce como teatro clásico puede ser rastreado hacia diferentes orígenes, una posibilidad sería llegar a encontrar prácticas de representación y relacionar el teatro con ellas, en este caso podríamos encontrar la raíz del teatro en los rituales. Otra posibilidad sería identificar el teatro con el uso del texto, de un espacio, o un contexto creado con ese fin.

Dado que hacer una exhaustiva revisión histórica no es el propósito de esta tesis, baste con decir que habría que definir lo que el teatro es, para poder rastrear incluso su origen. Y resulta que establecer lo que el teatro sea es una tarea realizada desde un lugar de poder. En ese sentido, hablaremos del teatro que se legitimó como tal, y lo hizo con una referencia directa a un texto creado para ser representado (Lehmann, 2013).

El teatro nace –desde la perspectiva aquí señalada– como una representación que buscaba ser fiel al insumo que le daba razón de ser: el texto. Por lo tanto se buscaba darle sentido y digna representación al mismo. Los griegos perseguían que la representación se diera a la hora que el texto marcaba, en los lugares que se indicaba.

La fidelidad al texto se puede rastrear en obsesiones por hacer escenografías que permitan vislumbrar lo que el escritor imaginaba, hacer castings para que los actores representen el perfil descrito por el dramaturgo. De muchas maneras se ha buscado la fidelidad en la

representación escénica, es por esto que la visión del dramaturgo en la forma de texto está/ estuvo en el corazón del quehacer escénico.

En los términos que planteaba en el apartado anterior se podría decir que lo que aquí se denomina como teatro clásico implica una significación creada desde la imaginación por un dramaturgo, que al ser dada a un director, buscaba encontrar en él al más fiel traductor, una persona que fuera capaz de instituir en la realidad la imaginación del escritor.

De tal manera que una obra de teatro era tan buena como fidedigna a la idea del autor. Por muchos años, incluso de la idea de “adaptar” una obra clásica era considerada como un grave pecado. Lo que el arte busca es representar algo, y en el caso del teatro la representación debía ser del texto del dramaturgo. Se interpretaba de manera despectiva cualquier tendencia a separarse del libreto, puesto que en el caso del teatro, apegarse al guion era idéntico a apegarse a la realidad.

Se encuentra en el teatro una perfecta analogía a las significaciones sociales instituidas, puesto que son producto de una imaginación instituyente, que las hace valer como si fueran la realidad misma, lo que implica que las personas (en nuestra analogía los actores y demás involucrados) deben ajustarse a la significación que de la realidad se tiene. Se busca que el niño acepte el mundo como sus papás se lo plantean, de la misma manera que se buscaba que el actor aceptara el guion como el dramaturgo se lo hizo llegar. No sólo eso, sino que se espera que tanto el niño, como el actor, reciban su libreto como un regalo, muchas veces revelado o por instancias religiosas o por la tradición misma.

Sin embargo, esta tendencia teatral no se ha mantenido siempre, la forma de hacer teatro fue cambiando poco a poco, primero se realizaron adaptaciones para asegurarse de que “el mensaje” del dramaturgo fuera comprendido por las personas, después se comenzó a jugar con lo realista y fidedigno del montaje, en términos espacio temporales y escenográficos.

Más adelante, se cuestionó no sólo el texto, sino la figura del dramaturgo detrás del libreto. Cabe destacar que todos estos cambios no fueron homogéneos, de manera que en la actualidad hay quien busca acercarse a una representación lo más pura posible a la idea del

dramaturgo. Hay otros que se separan del paradigma, pero siguen encontrando vestigios de legitimidad en apearse al guion, y hay tendencias sociales que se instalan en el teatro sin texto, sin representación (entendida como hasta ahora), y muchas veces como consecuencia, sin legitimidad.

Este paradigma fue modificándose a lo largo de la historia, pero encontró el terreno fértil para el cambio a finales del siglo XX, cuando de la mano de otros cuestionamientos a las estructuras legitimadas y legitimadoras, se comenzó a dudar de las verdades heredadas. Es decir, cuando las personas comenzaron a mostrarse insatisfechas con el *statu quo*, cuando la gente comenzó a darse cuenta que el teatro –y el mundo– no es un libreto escrito para ser reproducido, sino una representación creada en cuya creación es posible participar, cuando lo global y lo local comienzan a verse diluidos entre sí (Schechner, 2012).

Se puede relacionar la emergencia del cambio en lo que la representación era y debía ser, con otras modificaciones históricas que sólo mencionaré. Por ejemplo, el cuestionamiento a la lógica neoliberal que se impuso en el mundo, y en consecuencia en las artes, el ascenso del sin sentido y la crisis de los grandes sistemas modernos, la disputa por los modelos de explicación de la realidad, iniciando por los sistemas económicos.

Lo que aquí interesa, es que debido a varias coyunturas sociales, históricas, políticas y económicas, se hizo posible el cuestionamiento mismo de lo que la representación era. Por supuesto que detrás de esta pregunta se derrumbaban los modelos filosóficos (especialmente la metafísica, y en consecuencia otras disciplinas), que trataban de explicar lo que la realidad es.⁵

Una de las primeras consecuencias de esta crisis, para la representación, es que antes se creía que el mundo “era” de una determinada manera. Es decir que tenía un “ser” concreto y cognoscible. En analogía al teatro clásico, se creía que era posible poner en escena la realidad (o hasta la verdad) del mensaje del dramaturgo.

⁵ Para profundizar en estas coyunturas y sus consecuencias se sugiere la lectura de “Ciudadanos sin brújula”, “El ascenso de la insignificancia”, “La institución imaginaria de la sociedad” de Cornelius Castoriadis, referenciados en la bibliografía.

A partir de este momento, se va a decir que es imposible acceder a lo que la realidad (o el mundo) “es”. Más bien se pueden ver, describir, presentar y re-presentar acciones. Lo que la representación muestra (bajo esta nueva visión) no es el “ser”, sino que la representación es un hacer que muestra haceres (Shechner, 2012). Lo que esto significa en el teatro, es que se pondrá la atención en la importancia de las acciones, en este caso en la interpretación que el director, los músicos y los actores hacen del texto.

Lo que este cambio quiere decir, es que si tomamos el texto “Romeo y Julieta” de Shakespeare, se lo damos a dos grupos teatrales, uno en Guadalajara y otro en Londres, les pedimos que se apeguen al texto lo más posible, y después vamos a ver sus productos finales, veremos productos radicalmente distintos. Todos los textos admiten interpretaciones.

El teatro clásico, de la mano del pensamiento moderno, veía una identificación entre la representación y el texto; pensaban que había una naturaleza en el texto que devenía en ciertas interpretaciones casi inmanentes.

Ahora bien, algún teatro, desde finales del siglo XX, pone el énfasis en la serie de interpretaciones posibles, en el hecho de que re-presentar es volver a presentar, y en ese “volver” caben las diferencias. Ninguna presentación es igual a otra y ninguna representación puede ser igual a otra. Es en la multiplicidad de los sentires, de las percepciones y de las expresiones en las que se sitúa el teatro contemporáneo.

Dentro de esta apertura a las posibilidades de distintas maneras de sentir, y por lo tanto de expresar, volvemos a la tentación de entender la realidad, y el arte, como enteramente subjetivo, sin embargo no es completamente así. Las propuestas contemporáneas sostienen que si bien es cierto que hay ciertas representaciones que aparecen como novedosas y originales, están constituidas por símbolos, por fragmentos conocidos que son readecuados y remodelados (Schechner, 2012).

Otra de las consecuencias de este giro en la manera de comprender el mundo, es que se le dio a la imaginación y a la representación una posibilidad performativa. Se afirmó que lo

que sucede en escena tiene consecuencias ideológicas y emocionales que afectan a todos los participantes (Schechner, 2012).

Cuando no se cree que el texto se da de una vez y para todas, sino que detrás de un guion, hay un momento creativo que se visibiliza, se permite crear o modificar el mensaje con la interpretación (con la representación), pero dicha acción se va a entender como creada y como creadora. Como ejemplo, el actor puede cambiar el tono romántico de Romeo, y hacer su papel de manera irónica por medio de gestos y entonaciones, pero eso no sólo cambia la obra de teatro, sino que cambia al actor, a los demás actores y al público:

Los personajes son reales dentro de sus propios tiempo y dominio; tanto actores como espectadores se identifican con los personajes, derraman lágrimas verdaderas ante su destino y se involucran activamente en ellos. En la medida en que los personajes participan de su realidad específica, sus expresiones representacionales son eficaces (Schechner, 2012, p. 207).

Este aspecto es consecuencia del anterior, puesto que no hay una clara distinción entre la realidad y la representación (dicha tesis es una de las más famosas del postmodernismo en la figura de Lyotard), la obra de arte –aunque es ficción- afecta “realmente” a los actores y espectadores. De manera que tiene un potencial performativo, gracias a que la distinción entre ficción y realidad queda desdibujada.

Otra tendencia histórica que afectó las artes –al teatro y la representación en particular– son las afirmaciones críticas de la escuela de Frankfurt. En las que surge una fuerte identificación con lo subalterno, como un deseo de derrocar el orden existente. De manera que se busca legitimar lo local. “Descentrar” todos los tipos de hegemonía, autoridad y determinación (Schechner, 2012).

Esta última afirmación se erige como un ataque directo contra el texto mismo, que Lehmann (2013) había encontrado como mecanismo legitimador propio del teatro. Gracias las propuestas de pensadores de la escuela crítica, se hace posible un cuestionamiento a las maneras instituidas y empoderadas de hacer teatro. Un ejemplo es el movimiento feminista que en los años sesenta y setenta bajo el eslogan “lo personal es político” irrumpe en la escena dramática, por medio del performance, afirmando que la identidad es construida,

que no es natural, sino histórica y política. De esta manera se puede afirmar que el arte personal, puede ser también un hecho político.

Por último, hubo un cambio en la teoría dramática al pasar de la búsqueda de una actuación realista y objetiva (Stanislavski) a una actuación que enfatiza tanto el guion como la participación –siempre personal– del actor (Brecht). Donde la idea no es que el actor encarne la visión del dramaturgo, sino que se implique activamente en sus actuaciones. Brecht buscaba ignorar “la cuarta pared” (la distancia entre los actores y el público) y aceptar la distancia entre el actor y el personaje (Shechner, 2012).

Lo importante es crear un arte en el que la historia no está dada de antemano, un teatro no controlado por el sino o el destino, sino abierto a la intervención histórica y al verdadero cambio social. Esta insistencia en la capacidad de interrogar, intervenir y cambiar constituye la base de del Teatro del oprimido, de Augusto Boal, un teatro comunitario, neobrechtiano, de transformación social, escenificado por los espectadores convertidos en actores; “espectadores”, los llama Boal (Shechner, 2012, p.290).

Es justo sobre esta premisa sobre la que se construye la propuesta de teatros de participación que se estudia en este proyecto de investigación. Un teatro que se instala distanciando del teatro clásico. Asumiendo cada una de las rupturas que fueron descritas en este apartado.

Antes de pasar a caracterizar los teatros de participación en la concretización que se estudia en este trabajo haré una descripción de la escena de teatro contemporáneo donde se instala la práctica estudiada.

a. El teatro contemporáneo.

El teatro se entiende en la actualidad como una intersección entre lo real y lo ficticio, como un fragmento de la vida organizada estéticamente que se encuentra con la vida cotidiana.

Se puede decir que es un espacio comunicativo con características peculiares, entre ellas que la emisión y la recepción ocurren simultáneamente. Se crea un espacio que se entiende como comunicativo, en tanto que por un lapso de tiempo se forma una comunidad, donde las vidas se ponen en común, donde cada participante (actores, músicos, espectadores) se encuentra con los otros en un mismo lugar, respirando y viviendo juntos (Lehmann, 2013).

Las categorías del hacer dramático actual se siguen situando entre dos alternativas: la imitación como un tipo de acción y la acción generada por el actor de manera espontánea. Parece que se establece una especie de correlación entre ambas alternativas, y el teatro actual a la vez que representa en el sentido clásico, también re- presenta en el sentido “posmoderno”.

Para Lehmann (2013) las características del teatro contemporáneo se pueden sintetizar en: la fragmentación de la narración, la heterogeneidad de los estilos, los elementos hipernaturalistas, grotescos y neoexpresionistas, a la vez que se sigue conviviendo con tendencias de teatro clásico (que el autor denomina “teatro dramático”).

Una de las características predominantes, del teatro posdramático, es que es “arriesgado”, en el sentido de que rompe con convenciones porque sus textos no cumplen con los parámetros del teatro dramático. Muchas veces se hace complicado establecer un único significado “coherente” a una realización escénica. Se desdibujan los límites entre las artes, de manera que emerge un paisaje teatral variado que aún no tiene definidas todas las reglas (Lehmann, 2013).

Con frecuencia, en el teatro contemporáneo, no se habla de compañías que caminan juntas en búsqueda de montajes, sino que actores, músicos y directores trabajan juntos en proyectos determinados. De manera que el teatro asume más un carácter experimental, que busca nuevas interrelaciones y mezclas de formas de trabajo, lugares, personas, estructuras e instituciones (Lehmann, 2013).

El arte contemporáneo se asume como significador de la realidad, en el sentido de que sostiene que nuestra manera de percibir la realidad es moldeada por la estética, por la percepción del arte. Por lo tanto, lo que sentimos en la vida cotidiana está estructurado y moldeado por el arte mismo. Ya que las formulaciones estéticas inventan imágenes perceptivas, y mundos de afectos o sentimientos diferenciados, que no existen al margen de su representación artística, pero que una vez realizados, trascenderán los límites del espacio estético (Lehmann, 2013).

El teatro nos recuerda siempre el espacio que existe para crear nuevos caminos en la producción de significados que divergen de los aprobados oficialmente; no solo exhorta a los actos performativos que proponen nuevos significados, sino que también a aquellos que, de un modo nuevo, introducen el significado en escena, o mejor dicho, lo ponen en juego (Lehmann, 2013, p. 176).

De esta manera el teatro contemporáneo se asume como un acontecimiento social, donde los significados se pueden generar, o al menos cuestionar. Donde la vida cotidiana no queda situada fuera del quehacer estético, y donde es posible que el espectador se experimente como participante activo de un hacer teatral colectivo, que involucra tanto a los actores, como a los demás espectadores y a él mismo.

El teatro contemporáneo, posdramático, se asume también como un teatro político. Primero porque asume su carácter público, y también porque en su práctica se mezclan las utopías de lo posible frente a lo actualmente real, de manera que el espacio estético se erige como un espacio de resistencia en el que todo permanece imprevisible y aún por descubrir. El teatro es político y emancipador porque surge cuando un individuo se dirige hacia lo desconocido, aspirando a transgredir los límites que el colectivo le imponía (buscando ir de la heteronomía a la autonomía en términos de Castoriadis).

El teatro es capaz de reaccionar a ello [La lógica de recepción y comunicación que imponen los medios de comunicación] solo con una *política de la percepción* que, al mismo tiempo, podría llamarse una *estética de la responsabilidad (o de la capacidad de respuesta)*. En lugar de la dualidad engañosa y tranquilizadora del aquí y allí, dentro y fuera, puede trasladar la inquietante *implicación mutua de actores y espectadores en la producción teatral de la imagen* como elemento central y así dejar visible el hilo roto que existe entre percepción y experiencia propia (Lehmann, 2013, p. 447).

Esta cita nos invita a pensar el teatro posdramático como una alternativa socio-política en la que se transgreden las maneras de comunicar que se han establecido en el teatro y en la sociedad en general. Donde por medio de esta participación colectiva, de la posibilitación del espectador para asumir su rol activo en la creación escénica, se posibilita para que se emancipe en el rol comunicativo, pero además que se pueda romper con otras clases de heteronomía.

En síntesis, el teatro contemporáneo, específicamente el considerado posdramático, que busca romper con el teatro clásico, se asume como una co-creación colectiva que cambia la lógica no sólo de los espectáculos, sino de las fronteras entre realidad y ficción. Se entiende el teatro como performativo de la vida social, de manera que se pone el énfasis

en las dimensiones políticas del teatro, como una estética de la responsabilidad que busca hacerse cargo de manera explícita de la creación de significaciones, que si bien son estéticas, son experimentadas como reales y trascienden las fronteras de la práctica teatral.

b. El teatro de participación vs el teatro clásico.

Con el fin de caracterizar más precisamente los teatros de participación, en relación a las prácticas de teatro clásico, se vuelve útil comparar ciertos aspectos que los diferencian de manera esencial, a saber: el texto teatral, voces teatrales, espacios, montajes, temporalidad y la posición política.

El texto teatral se convierte en una de las diferencias fundamentales entre los TP y el teatro clásico. Puesto que si bien se mencionó que en el teatro posdramático se relativiza la sacralidad del texto (Brecht (en el teatro clásico) sugería que era posible y valioso integrar las interpretaciones de los actores), los TP revocan incluso esas adaptaciones y se afirman en desde la carencia de texto previo. La actuación que se realiza en las funciones es completamente improvisada, pero a diferencia del performance, o de la improvisación, el contenido de las obras no está dado unilateralmente por el grupo teatral, sino que lo que se actúa son las historias que el público comparte en tiempo real durante la función.

Como consecuencia del aspecto anterior, las voces que toman el espacio público/estético en este ejercicio teatral no son sólo las de los actores, sino las de los músicos y todos los participantes de la función. A diferencia de la monopolización de la palabra por parte de los actores en el teatro clásico.

Los teatros de participación son teatros de formato corto, esto significa que no permiten grandes foros y grandes públicos. Precisamente porque la intención sería que cada cual pueda contar sus historias y escuchar las de los otros de manera que se instaure una comunidad comunicativa a lo largo de las funciones. Esto se presenta como contraste a la tendencia y búsqueda por más públicos en el teatro tradicional (que usualmente se relaciona con la necesidad de generar recursos económicos).

Además, en los TP se busca generar un espacio escénico que establezca una comunidad entre todos los asistentes, en contraposición a la “cuarta pared” que erige el teatro tradicional. En este mismo sentido, otra consecuencia del carácter comunitario de los TP es que los espacios que generan una división física entre los actores y los espectadores no son los más adecuados, sin embargo dicha delimitación siempre pone en juego otras variables materiales, como la visibilidad y la sonoridad necesaria para el ejercicio escénico.

Dado el carácter explícitamente político que asumen los teatros de participación, se busca irrumpir en espacios públicos de manera gratuita, no se buscan los edificios teatrales que serían óptimos para la creación escénica clásica.

Ahora bien, respecto a los montajes y a sus implicaciones económicas, los teatros de participación se ven limitados de maneras similares al teatro clásico. Es decir: la realización escénica tiene un costo. Los vestuarios, instrumentos, utilerías, etc., son necesarias y esta es una forma en la que la lógica capitalista y neoliberal impone sus condiciones directamente sobre las realizaciones teatrales. Es importante destacar que el hecho de que las mismas afecten “en menor escala” a los TP, es más bien una consecuencia no buscada del hecho de que este tipo de producciones sean mucho más económicas que las de teatro clásico. En ese sentido, para los TP no se utiliza escenografía, en el practicado en Guadalajara (objeto de esta investigación) tampoco se utiliza utilería, ni vestuario preestablecido. Se fijan ciertos colores y cada actor, de entre sus pertenencias y con su estilo, busca adecuarse al criterio.

Cabe destacar que no es claro si es que los TP no hacen grandes montajes porque no cuentan con los recursos, o viceversa. Simplemente, se deduce como consecuencia de otras decisiones estéticas, que sí buscan de manera explícita la independencia de capitales que rijan las prácticas teatrales.

Otra categoría que se hace relevante estudiar es la vivencia de la temporalidad en los dos tipos de teatro. El teatro clásico se establece como un espacio a-real que se separa de la cotidianeidad de la vida –tanto del actor, como del espectador–, mientras que los teatros de participación se establecen afirmando el “aquí y ahora” en el que la co-creación tiene

lugar. De hecho, una función regular de teatro playback comienza por la presentación de los actores, y de las emociones que en ese momento les acompañan.

Por último, el teatro clásico busca “reflejar” en algunas ocasiones la vida social, sin embargo la responsabilidad política no es necesariamente asumida de forma explícita en cada pronunciamiento estético. Los TP se afirman desde la no-neutralidad hacia ningún tema y hacia ningún espacio. Por lo tanto se asume la decisión política detrás de cada abordaje, de cada función que se decide dar, de cada espacio que se elige ocupar, y así sucesivamente.

A continuación se presenta en una tabla la comparación que se ha ido describiendo en este apartado.

	Teatro clásico	Teatros de Participación
Texto	Pre- fabricado, memorizado y ensayado. Creado o por un individuo o un grupo de individuos que no representan al grupo que asiste a cada función. Se mantiene estático durante las temporadas.	No pre- fabricado, generado de manera espontánea durante cada función. Todos los asistentes pueden crear la historia que será representada.
Voces	Los ejecutantes tienen el dominio de la palabra.	Tanto ejecutantes como la “audiencia” pueden hacer uso de la palabra.
Espacios	Se buscan recintos teatrales, de aforo variable. Usualmente con escenarios como tal.	Se incentiva el uso de espacios públicos. Hay un dilema en el uso de escenarios que marquen las diferencias público-actores.
Montajes	Las producciones son costosas. Muchas veces cuentan con escenografías, utilería, maquillistas, vestuaristas, iluminadores, etc.	Las producciones son económicas. Se cuenta con la materialidad de cada ejecutante y las necesidades suelen ser cubiertas por los mismos.
Temporalidad	Se instaura una separación vida cotidiana- acontecer estético.	Se reafirma la temporalidad que se vive, no se instaura como un momento distinto, sino que se incorpora a la vida cotidiana con matices diversos.
Posición política	No es característica indispensable, por lo tanto se encuentra implícita.	Explícita.

TABLA 1 COMPARACIÓN: TEATRO CLÁSICO Y TEATROS DE PARTICIPACIÓN. ELABORACIÓN PROPIA.

Este es un primer planteamiento para situar los teatros de participación, especialmente por sus relaciones/ diferencias con otros tipos de teatro. En el siguiente apartado se busca caracterizar los TP, desde sí mismos y las teorías que los conforman. Para más adelante establecer las relaciones entre los talleres de TP y los procesos de significación que constituyen el centro del presente trabajo.

2. ¿QUÉ SON LOS TEATROS DE PARTICIPACIÓN?

“Teatros de participación”, como aquí se entiende, es una denominación para la agrupación de cuatro corrientes escénicas: Sociodrama (SD), Teatro del Oprimido (TO), Teatro Playback (TPB) y Teatro Espontáneo (TE). Cada una de estas corrientes fue creada en distintos momentos históricos y geográficos. Lo que en este proyecto se denomina “Teatros de Participación” (TP) refiere a la práctica de un colectivo mexicano, que en 2011, bajo este nombre (TP) crea un proyecto que incorpora distintos elementos de estas cuatro corrientes para acercarse a la generación estética y colectiva de imaginarios.

Arte Espontáneo de Participación es un colectivo mexicano de artistas (actores, músicos, bailarines, etc.) que exploran el espacio escénico desde técnicas tomadas del sociodrama, el teatro del oprimido, el teatro playback y el teatro espontáneo; con la finalidad de abrir espacios de co-creación con el público, de manera que se genere una comunidad que no sólo es escuchada, sino que, en este espacio, tiene voz. Es este el colectivo que ha instaurado la práctica de los TP en México y Latinoamérica, en dos formas primordialmente: talleres y funciones.

Esta investigación estudiará el proyecto TP en un colectivo fundado posteriormente: el Colectivo de Teatros de Participación de la Ciudad de Guadalajara, fundado en 2013. Este grupo se reúne semanalmente en espacios primordialmente públicos de la ciudad para poner en funcionamiento las técnicas que conforman los TP. Además de los ensayos, se generan talleres de introducción a los teatros de participación y se dan funciones de teatro playback, tanto en espacios públicos, como en espacios privados de la zona metropolitana de Guadalajara.

Se busca estudiar si los espacios estéticos que se generan alrededor de la propuesta de los TP posibilitan la re-significación autónoma de los actores en sus comunidades, específicamente se estudia cómo en los talleres de teatros de participación se muestran los procesos de significación, en los términos planteados por Cornelius Castoriadis. En este trabajo se entiende autonomía, siguiendo la propuesta teórica de Castoriadis, como la

reflexión lúcida, consciente, crítica, clara y explícita con contenidos variables y dimensiones tanto individuales como sociales; con el concepto “autonomía” no se refiere ni a libertad, ni a independencia.⁶

Las corrientes que conforman los TP comparten el hecho de que el público altera lo que se presenta en escena de una manera directa; la audiencia transforma la escena de manera que los actores pierden el dominio de ella y se abre un espacio espontáneo. Esto situado en un contexto escénico.

Los teatros de participación, como muchas otras propuestas de teatro posdramático, parten de ciertas premisas socio-políticas explícitas, que les ayudan a definirse, a responder a la pregunta cómo sabemos que hablamos de artes de participación desde la propuesta de los colectivos que aquí se estudian. Dichas premisas Carlos Camarillo⁷ las resume en cinco: nuestra realidad es metafórica, las estructuras de poder son verticales, las desigualdades existen, el sujeto hace su vida desde su libertad y siempre situado en su contexto, y por último, las artes de participación no enseñan, construyen (C. Camarillo, comunicación personal, 15 de septiembre de 2014).

⁶ El concepto autonomía es precisado dentro del marco teórico.

⁷ Creador escénico, facilitador grupal, colaborador comunitario y coordinador de Artes de Participación. Cursó la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad de Guadalajara y la formación en actuación y dirección teatral en la Escuela Rusa de Realismo Psicológico; se graduó como facilitador psicodramatista en la Escuela Mexicana de Psicodrama y Sociometría (EMPS), cuenta además con un diplomado en Dramática en la Enseñanza y otro en Terapia y Prácticas Narrativas. Su preparación incluye estudios en historia, psicología, pedagogía, dinámica de grupos, interpretación con máscaras, teatro de figuras y objetos, acrobacia, música y danza. Ha participado en distintas compañías teatrales como el Laboratorio de la Máscara, Compañía Italia y Figurat-títeres, realizando también diversos montajes de ópera y danza para el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) bajo la dirección de Adalberto Rosseti, Alicia Martínez Álvarez, Boris Shoemann, Emmanuel Márquez, Érika Torres y Luis Martín Solís. A finales de 2010 desarrolla el proyecto Artes de Participación, metodología que concentra diferentes prácticas artísticas para la colaboración grupal, y con el que apoya a programas comunitarios de distintas organizaciones sociales en diferentes estados del país. Creador Escénico 2012 por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), es parte del cuerpo docente de la EMPS y de la formación en Circo Social que ofrece Machincuepa AC. Tallerista y ponente del Congreso Internacional en Dinámica de Grupos, del Foro Iberoamericano de Salud Mental Comunitaria, del Coloquio Internacional en Psicología Social Comunitaria en Nuestra América, del Congreso Iberoamericano de Psicodrama y del Foro Latinoamericano de Teatro Espontáneo, actualmente es presidente fundador de PROAGRUPA A.C. organización dedicada a la creación y aplicación de metodologías para el trabajo con grupos a través de las artes, fungiendo también como director artístico del Colectivo de Artes de Participación (CARPA).

Al sostener que la realidad es metafórica, se busca hacer énfasis en que la materialidad del mundo en que vivimos no nos dicta nada, es decir, que toda la vida y el hacer humano es percibido, está simbolizado y significado, y como consecuencia es siempre sujeto de interpretación. La realidad no está dada, sino que es un producto de las estructuras, pero también de las subjetividades.

De entre todas las metáforas (significaciones) que modelan la realidad social, una de las más comunes y fuertes es la de la verticalidad: el asumir que hay mejores y peores interpretaciones. Tal verticalidad es posible porque las significaciones se instituyen por medio de mecanismos de poder, que reproducen la misma verticalidad.

Detrás de la afirmación de la verticalidad de las estructuras de poder está el reconocimiento de la dimensión de posibilidad detrás de toda acción humana. Las sociedades están organizadas de manera tal que no todos “podemos” lo mismo, y además se busca la imposición de las maneras legitimadas para la acción. Verticalidad refiere a imposición, refiere a estructuras, refiere a heteronomía.

Este aspecto se vincula con el siguiente, puesto que es dado que la realidad está organizada de una manera determinada, que ciertas acciones, ciertos símbolos, se aceptan mejor que otros. Hablar del reconocimiento de la diferencia es hablar de la no neutralidad. Es asumir que el mundo no es neutral, que la realidad no es objetiva, que nosotros no lo somos, ni tampoco nuestras acciones. En ese sentido, la tercera premisa que Camarillo sostiene es aceptar desigualdad del mundo social.

Es sólo desde la comprensión de estas tres premisas básicas (la realidad es metafórica, las metáforas se instituyen verticalmente, lo que genera desigualdad) que se puede comprender la acción estética que proponen los teatros de participación. Las siguientes dos afirmaciones se deducen de las anteriores. La acción estética que proponen los teatros de participación implica crear un vínculo entre los conocimientos previos del colectivo y los

saberes locales de los grupos/públicos con los que se relaciona. Los participantes (los actores), desde el reconocimiento del privilegio (el conocimiento de la teoría dramática), proporcionen alternativas para que los invitados (si están interesados) se apropien de las herramientas que les parezcan convenientes y se acerquen a la conformación de su identidad preferida.

La última premisa remite al hecho de que en el contexto de los teatros de participación no se enseña, sino que se ponen a la disposición de las comunidades las herramientas que desde estructuras de poder, y en contextos históricos se han ido adquiriendo, para que cada participante elija si las quiere tomar, cuáles, y con qué propósitos.

Con esta caracterización del fundamento de los teatros de participación, me dedicaré a describirlos.

Se puede comenzar afirmando que los TP son un ritual artístico, lo cual significa que los actores tienen códigos en un lenguaje estructurado. Los TP son sucesos escénicos en tanto que involucran seres humanos vivos en movimiento, con posiciones y relaciones con otros, en los que la voz es producida en vivo.

Los TP envuelven a todos los participantes (actores, músicos, coordinador, asistentes) de manera que son colectivos y espontáneos -creados al momento, no pre-fabricados-. Para los términos de este trabajo, bajo el concepto de *teatros de participación* se ubicarán las siguientes propuestas escénicas:

- El sociodrama propuesto por Jacob Levy Moreno.
- El teatro del oprimido propuesto por Augusto Boal.
- El teatro playback creado por Jonathan Fox.
- El teatro espontáneo con dos principales representantes: María Elena Garavelli en Argentina y Moisés Aguiar en Brasil.

Para lograr identificar lo que son los teatros de participación ayuda la descripción de cada una de las visiones que lo conforman. Dado que de cada una de ellas se tomarán técnicas y perspectivas que se incorporan a los talleres que este proyecto de investigación estudia. Con este fin, a continuación se esbozan las principales características de estas cuatro propuestas escénicas (las cuatro pueden ser entendidas como posdramáticas, en los términos explicados en el apartado anterior).

El sociodrama fue la primera de estas propuestas escénicas, creada por Jacob Levy Moreno en 1921, es un método escénico y terapéutico que involucra a un participante que a través de un contexto controlado (escenario), un director y algunos actores auxiliares, utiliza distintas técnicas para la representación de escenas de su vida, con el propósito de que él mismo alcance una comprensión más profunda de sí, de las motivaciones de sus acciones, de sus emociones y ensaye distintas respuestas a su vida. De acuerdo con Camarillo (s.f.) la diferencia principal entre el psicodrama y el sociodrama es que en el segundo pone como protagonista a un grupo, lo que permite que todos tengan la oportunidad de crear sus roles.

Por otro lado, el teatro playback fue creado en 1975 por Jonathan Fox; esta propuesta escénica hace de la vida cotidiana el centro de la expresión artística. Esta técnica teatral permite que un miembro del público cuente una historia que será “regresada” a él: será representada por un grupo de actores. En una función de playback observaremos a un grupo de actores reproducir desde la abstracción estética las historias contadas por el público.

Lo que distingue el Teatro Playback es la importancia fundamental que se le asigna al hecho de captar y reflejar la esencia de la historia contada por un relator individual en la creación escénica. Las historias narradas son entendidas como los modos de organizar y expresar la experiencia humana para comprenderlas, recordarlas y transmitir las. La representación improvisada de las narraciones expresadas por integrantes de la audiencia se constituye en su eje medular (Camarillo, s.f.).

La tercera propuesta escénica que da forma a los TP es el Teatro del Oprimido, que fue creada por Augusto Boal en 1971, siguiendo a *La pedagogía del Oprimido* de Paulo Freire. El TO es un conjunto de técnicas teatrales que buscan llevar a escena y hacer explícitas las

opresiones (a distintos niveles), tiene distintos usos y formatos entre los que destacan: el teatro imagen, el arco iris del deseo, teatro periodístico, teatro legislativo, teatro invisible y –el más conocido– el teatro foro. En palabras de Boal:

El Teatro del Oprimido crea «espacios de libertad» donde la gente puede dar rienda suelta a sus recuerdos, emociones, imaginación, pensar en el pasado, en el presente, e inventar su futuro en lugar de sentarse a esperarlo de brazos cruzados (Boal, 1980b, p. 14).

Por último, la más reciente de las cuatro propuestas, es el teatro espontáneo, una versión latinoamericana del teatro playback, creada a finales de los años 70's. Se trata de una improvisación por parte de un grupo de la historia de alguno de los asistentes, quienes, a través de su narración, participan de la creación colectiva de las interpretaciones de la vida cotidiana.

Las corrientes antes mencionadas y conjuntadas en los TP buscan borrar dicotomías entre: realidad- ficción, arte- vida cotidiana, actores- espectadores, por medio de generar un espacio de creación colectiva, donde cada participante se compromete con la puesta con común y se involucra completamente. Se busca la generación de espacios de encuentro, y reflexión, donde se ensayen maneras distintas de responder, interpretar y re-interpretar la vida cotidiana.

Se parte de una visión que busca romper la metáfora de *los otros* por medio de crear *nosotros*:

No podemos vivir aislados, encerrados en nosotros mismos. Aprendemos enormemente cuando admitimos nuestra propia otredad: el Otro también ama y odia, tiene miedo y es valiente -al igual que usted y que yo, aunque entre ellos, usted y yo existan diferencias culturales-, precisamente por eso podemos aprender de los demás: somos distintos siendo iguales (Boal, 1980b, p. 10).

De esta manera, nos damos cuenta que cada una de las cuatro corrientes se generó histórica y geográficamente de forma diversa, para satisfacer distintas necesidades. El sociodrama se originó para resolver por medio de la ficción la vida real, mientras que el teatro del oprimido tiene en su germen la emancipación. Tanto el teatro espontáneo como

el teatro playback son propuestas primordialmente estéticas, es decir, que tienen como objetivo central –aunque no único– la creación teatral, en tanto que representación.

Mientras que el teatro espontáneo y el teatro playback buscan una representación estética (muy similar a lo que plantea el teatro posdramático), el sociodrama tiene tintes sociométricos y de trabajo social; el teatro del oprimido se fundamenta en una propuesta que presenta la estética como un apoyo o vehículo político.

Los teatros de participación que aquí se estudian son una combinación de estas cuatro corrientes escénicas precisamente porque buscan no renunciar a estas dimensiones que abre el incluir las historias de todos, contadas en tiempo real, en la práctica estética. Es decir, que desde la propuesta de los teatros de participación se afirma el teatro como vehículo de trabajo y cambio social, pero además como espectáculo, incluso, en algunos casos, como terapéutico.

La importancia de comprender cada una de estas corrientes teatrales reside en que ellas conforman lo que los TP son, pero más allá, son ellas las que dieron forma y contenido a los talleres que en esta tesis se estudian. Cada una de las cuatro sesiones de taller, corresponde a una de las corrientes teatrales aquí descritas.

A continuación se buscará explicar desde la teoría dramática en qué sentido en la práctica de teatros de participación, específicamente en los talleres, se pueden observar los procesos de significación que interesan en este proyecto.

C. TEATROS DE PARTICIPACIÓN Y EMANCIPACIÓN TEATRAL.

En el apartado anterior se sostuvo que los teatros de participación surgen en una brecha con el teatro clásico, que además de las rupturas que caracterizan al teatro posdramático, implicaba un cambio explícito en el rol de los asistentes a las obras teatrales. Los TP surgen en 1921 cuando Jacobo Levy Moreno modifica el papel del espectador en un contexto teatral. Se propone por primera vez una emancipación del espectador, un cambio radical de la estructura de poder en el contexto estético teatral.

Para explicar la emancipación del espectador que se propone en los teatros de participación cabe retomar el pensamiento de Augusto Boal, quien postula una poética del oprimido que tiene como objetivo la transformación del pueblo que usualmente cumple un rol de espectador respecto al teatro. Por “espectador” se entiende un ser pasivo en el fenómeno teatral y se busca modificar tal pasividad, para que el sujeto se afirme activamente y se convierta en transformador de la acción dramática (Boal, 1980). Se busca un espectador liberado, un hombre íntegro que se lanza a la acción, no importa que la acción sea ficticia, mientras sea acción. El teatro es una herramienta que puede ser manejada para la emancipación. Para este propósito, Boal propone cuatro fases (1980):

1. Primera etapa: una secuencia de ejercicios que tienen como fin conocer el propio cuerpo, sus limitaciones y sus posibilidades, sus deformaciones sociales y las posibilidades de recuperación.
2. Segunda etapa: una serie de ejercicios que tienen por objeto tornar el cuerpo expresivo, abandonando otras formas de comunicación.
3. Tercera etapa: se trabaja el teatro como lenguaje vivo y presente, no como muestra acabada de imágenes del pasado.
 - Primer grado: dramaturgia simultánea, los espectadores “escriben” con los actores que actúan, esto simultáneamente.
 - Segundo grado: teatro imagen, los espectadores intervienen directamente, “hablando” a través de imágenes hechas con los cuerpos de los actores.
 - Tercer grado: Teatro foro, los espectadores intervienen directamente en la acción dramática y actúan.
4. Cuarta etapa: el teatro es concebido como discursos, donde el especta-actor presenta “espectáculos” según sus necesidades de discutir ciertos temas o de ensayar ciertas acciones. Ejemplos:
 - Teatro periodístico.
 - Teatro invisible.
 - Teatro fotonovela.
 - Quiebra de represión.

- Teatro- mito.
- Teatro- juicio.
- Rituales y máscaras.

Baraúna y Motos (2009) organizan la propuesta de Boal de forma visual, de esta manera:

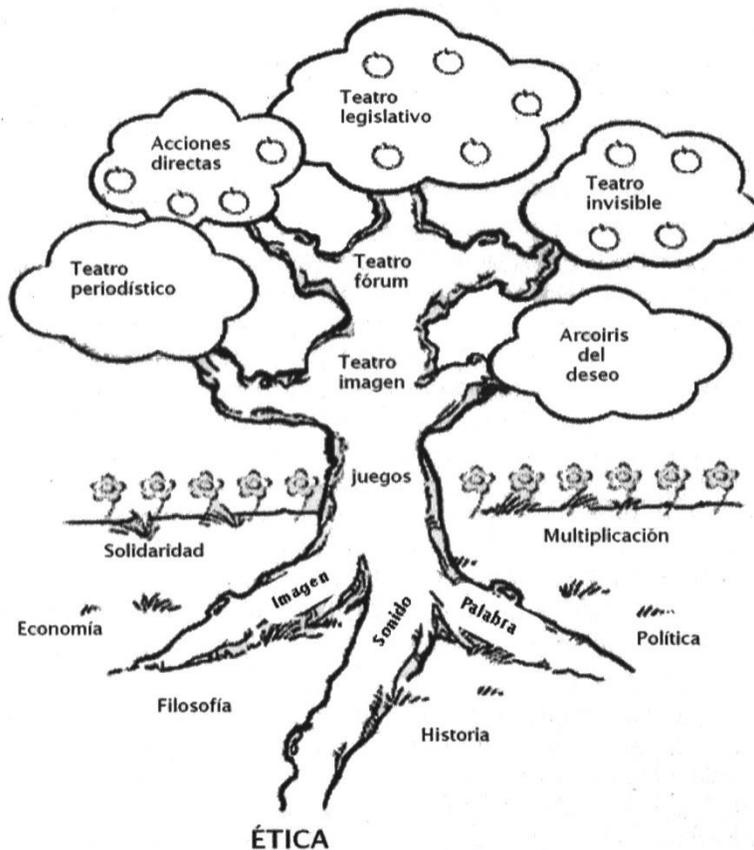


ILUSTRACIÓN 1 ÁRBOL DE TEATRO DEL OPRIMIDO. BARAÚNA Y MOTOS, 2009, P. 66.

En la ilustración 1 se puede notar cómo todos los elementos descritos cobran sentido para Boal, la propuesta del teatro del oprimido, tiene sus raíces en la filosofía, la ética, la historia y a partir de ahí se concentra en ciertos elementos comunicativos para la representación teatral, a saber: imagen, sonido y palabra.

A través de juegos teatrales, el grupo se logra representar a sí mismo (teatro foro), lo que le abrirá a posibilidades teatrales más diversas, que impliquen un análisis de las condiciones

sociales actuales, la resolución de conflictos, la creación de legislaciones, mostrar opresiones sociales, entre otras.

Boal postula que mediante estas experiencias teatrales el espectador se libera a sí mismo; específicamente se libera de visiones acabadas del mundo, que desde nichos de poder, han sido impuestas en las personas. La poética del oprimido es una poética de la liberación, donde el espectador ya no delega poderes para que piensen, ni para que actúen en su lugar (Boal, 1980).

Para Boal, la represión toma formas muy distintas que embeben a la sociedad en general y a las personas en lo particular, de modo que en el teatro el primer problema a sortear se remite a que cualquier representación de la realidad incluye en ella misma las categorías para pensarla y para analizarla.

La primera barrera que se busca romper es la de la imposición de criterios de dominación que determinen cómo es el mundo. Se trata de la abolición consciente de cualquier representación que se autodenomine como única y legítima. Lo cual implica directamente, en este contexto específico, cuestionar cómo se debe hacer teatro, cuáles son los clásicos y cómo se deben actuar. Esto conlleva una necesidad de analizar de manera pública los textos y mostrar los contextos de su surgimiento.

Vemos entonces, que el teatro del oprimido surge con el cuestionamiento de las significaciones heredadas. De manera que la significación, la representación y el sentido mismo se ponen en juego, no sólo en el contenido de cada taller, o de cada obra de teatro, sino que el hecho mismo de hacer este tipo de teatro, implica una postura crítica y política. Heredera de las ideas de la escuela de Frankfurt, que se describieron anteriormente.

En los TP se busca ir más allá del cuestionamiento de la institución teatral como tal, se busca que cada participante de las funciones pueda crear-re/crear sus historias y las comparta con la comunidad de asistentes. Se valida la capacidad de todos y de cualquiera para generar representaciones de la realidad, se validan las historias, en las voces de sus protagonistas y se colectivizan por medio de narraciones y simbolizaciones estéticas.

Es justo por estas razones que se eligen los teatros de participación como escenarios que permiten un acercamiento a la propuesta de las significaciones autónomas que presenta Castoriadis, porque en el germen de la propuesta está poner en juego los sentidos y significaciones tanto estéticas y escénicas, como las significaciones que rigen el actuar cotidiano de los participantes. Esta última parte se hace evidente en la narración que cada cual –desde su subjetividad histórica– comparte, para que sea re-presentada por medio de mecanismos estéticos. Esto quiere decir que los teatros de participación son escenarios que permiten mirar los procesos de significación porque hay una intención de ponerlos en juego explícitamente.

D. LA EMANCIPACIÓN DESDE EL DISCURSO: HACIA OTRAS FORMAS DE ENTENDER LA COMUNICACIÓN.

Este compartir las historias propias, que tiene lugar tanto en las funciones como en los talleres de TP, crea lazos sociales entre los asistentes, no sólo por la atmósfera de confianza y creación que se instaura, sino porque se busca, por medio de la simbolización estética, que el grupo de participantes se una, con base en el conocimiento del otro y en la posibilidad de compartir experiencias. Se crea comunidad por medio del reconocimiento de sí en el otro, de los discursos y experiencias compartidas (Carey, 1989).

Los TP constituyen una alternativa comunicativa integral al problema de la vida social, puesto que por medio de distintos lenguajes y modelos, buscan instituir maneras distintas de ser-en-el-mundo y ponen a discusión la capacidad de todos de participar desde premisas de igualdad en la construcción del mundo social.

La palabra, convertida en un “lugar simbólico”, señala el espacio creado por la distancia que separa a los representados de sus representaciones, a los miembros de una sociedad y las modalidades de su asociación. Es a la vez lo esencial y la nada, puesto que anuncia una dislocación en la profundidad de los cambios y un vacío, un desacuerdo, ahí mismo donde los aparatos deberían articularse sobre lo que pretenden expresar. Se sale de las estructuras, pero para indicar lo que les *falta*, a saber la adhesión y participación de los sometidos (De Certeau, 1995, p. 36).

Los TP posibilitan la toma de la palabra de los participantes, por lo tanto, la irrupción de los desposeídos de la capacidad para generar discurso en la esfera de lo común, de manera que

los escenarios que postulan los TP se convierten en lugares que puede mostrar la naturaleza desigual de las relaciones sociales, que se construyen sobre desigualdades mostradas en el poder de discurso.

Lo que este proyecto busca estudiar es la conformación e institución social de sentidos, lo que se convierte en un problema comunicativo, si entendemos que:

Communication, whatever it might mean, is not a matter of improved wiring or freer self- disclosure but involves a permanent kink in the human condition (...) it means we have new ways to relate and to make worlds with each other (...) the expansion of means leads to the expansion of minds. (Peters, 1999, p. 29)

Se comprende “comunicación” como la construcción social de sentidos que posibilita cualquier empresa que se autodenomine como social. Ya que cualquier movimiento de las personas que implique una salida de sí mismo implica mecanismos no sólo de lenguaje, sino de vinculación por medio de significados compartidos. Comunicación en este trabajo remite a la generación de posibilidades de relacionarnos con las personas y de construir, de forma social, mundos compartidos. Se entiende entonces, que la comunicación, en principio, pasa por la actualización subjetiva, es decir, por los movimientos sociales (De Certeau, 1995).

Los TP toman las historias de los asistentes a las funciones para, a partir de estas narrativas, crear la puesta en escena, lo cual significa que estamos frente a dos narrativas distintas: la que genera el público asistente a la función y la que los actores le “regresan” –representan– por medio de las técnicas estéticas.

Eugene Enríquez (2002) sostiene que la generación de narraciones tiene una potencialidad liberadora porque implica una toma de conciencia que se da al relatar la propia vida. Para el autor, hablar en primera persona puede: o dejarnos encerrados en placeres narcisistas, o abrirnos no sólo a la reconfiguración de uno mismo, sino a la configuración de lo social.

El sujeto, el “público” –en un contexto teatral–, al construir un relato sobre sí mismo, se aleja de sí, para re-crearse desde fuera y entonces, le da forma a sus memorias (muchas veces inconexas), le da un sentido a posteriori a las acciones y a los pensamientos. Con este re-pensar el pasado, se abren brechas para el futuro, se abre la posibilidad de “la voluntad

de vivir” como trascendencia, de contar quién es (con la incertidumbre que acarrea el propio ser), vence (algunas veces) la tentación de creer que las historias se cuentan de una vez y para todas, por último, comienza a salir de sí para darse cuenta de que forma parte de la historia de la colectividad de la que forma parte todo el tiempo.

El sujeto encuentra una manera de hablar de sí, de construir un discurso sobre sí mismo que le refleje y al mismo tiempo le separe de sí, es por medio de esa separación que sale de sí y se reconoce como siendo él mismo sin ser el mismo, se puede entonces vivir/entender en un proceso de construcción inacabado. El sujeto es capaz de crear su propio mito, al desprenderse de la heteronomía (de la creación/ imposición/vivencia de un mito desde los otros), posibilita este desprendimiento autónomo en todos, puesto que ninguna historia es estrictamente individual y cada narrador produce y reproduce la memoria social.

La lengua viva se forma con una sedimentación de herencias (fonética, sintáctica, léxica o fraseológica) dispuestas en frágiles y provisionales figuras de equilibrio, la vida de una cultura y de una sociedad está hecha de un vaivén de realidades, representaciones y su memorización [...] Cultura y comunicación se alimentan de relatos, no sólo para conservar piadosamente los grandes momentos de un pasado, ni con la vana esperanza de armar un catálogo completo de un patrimonio sagrado, sino para engendrar el porvenir a partir del presente al reescribir en él la marca del pasado (De Certeau, 1995, p. 175).

Por muchos años se privilegió la palabra escrita como mecanismo de división para determinar qué historias pasaban a conformar la memoria colectiva y no sólo eso, sino quiénes podían acercarse al conocimiento de la misma. Esta propuesta, al rescatar la subjetividad desde la lengua hablada, desestabiliza las relaciones de poder que alrededor de la comunicación se habían estructurado.

El espectador en los TP tiene la posibilidad de crear su propia historia y colectivizarla frente al otro, lo cual abre una brecha para la emancipación simbólica del sujeto. El participante puede separarse de las visiones acabadas del mundo, liberarse –en un sentido simbólico y estético– de las representaciones impuestas del mundo, y esa es la posibilidad de emancipación que el arte, y los TP en particular, postulan.

Tanto en la generación de discursos, de relatos sobre la vida personal o de relatos sobre la comunidad, los TP parten de la premisa de la libertad de los participantes para expresarse, en igualdad de derechos.

La capacidad de cualquiera para narrar la historia a representar sienta la base para –por medio de las representaciones estéticas– representar/significar de manera distinta a la anécdota (y la realidad), lo cual podría contribuir a la transformación de significaciones sociales instituidas.

En la representación estética de los teatros de participación, los actores tratan de alejarse de repeticiones anecdóticas de las narraciones escuchadas. Cuando un narrador comparte una historia, los actores buscan llevarla a un lenguaje poético, utilizar metáforas, principalmente por dos razones: en primer lugar, porque no conocen la historia, los detalles de la misma, de manera que si intentaran apegarse a representar lo que el narrador dice – tal como lo dice– quedarían “debiendo” realidad y precisión. En segundo lugar, en una función de TP todos los asistentes son capaces de escuchar el relato del narrador, ¿qué sentido tendría la representación exacta de lo contado si ha sido escuchado por todos?

No sólo nos hace falta constatar sino admitir que nuestros gestos y nuestra historia pueden *ser devueltos* a nosotros con un sentido que nos parece sorprendente; que nuestras propias palabras pueden expresar una experiencia no contraria (pues esto sería una forma del Mismo), sino diferente de la nuestra; que se vuelven el instrumento de una acción contestataria, un vocabulario ajeno. (De Certeau, 1995, p.50)

La representación escénica que realizan los actores en las funciones de TP busca metaforizar las historias de manera que no sólo el relator pueda ver fragmentos de su historia reflejados en la escenificación, sino que los demás asistentes –en ese momento no narradores– puedan compartir (verse reflejados) fragmentos de la historia con sus propias experiencias.

Al lograr que el público pueda verse reflejado en una historia que no es estrictamente –suya– se instauran dinámicas de socialización y de generación de comunidad. Lo que abre espacios para el ejercicio político.

Una de las experiencias más importantes que interesan a este trabajo es la re-significación estética de las historias. Los actores presentan de manera corporizada maneras distintas de entender la narración compartida por el relator (puesto que como había dicho la fidelidad completa con la historia ni siquiera es un objetivo), lo que hace patente que existen distintas maneras de significar y de interpretar; lo que a su vez abre campos de cuestionamiento de las interpretaciones sociales legitimadas. Se crean espacios de co-creación colectiva de significaciones e interpretaciones sociales.

Es el cambio lo que importa; es “simbólico” porque abre (pero no realiza todavía) unas nuevas posibilidades; por eso mismo “plantea una situación que va a desbordarse y a ser desbordada (De Certeau, 1995, p.69)

De esta manera, nos damos cuenta que los teatros de participación abren espacios que posibilitan mirar la creación, presentación y re-presentación de significaciones. Sin embargo, quizá vale la pena hacer explícito que logran hacerlo por medio de la instauración de dinámicas comunicativas que rompen con la cotidianeidad de la comunicación social.

Los TP desbalancean las dinámicas de poder detrás de la emisión y recepción de mensajes. De manera que por medio de la toma de la palabra, por los que a lo largo del teatro se habían considerado como subalternos, se cambia el paradigma en el que se realiza la comunicación, por lo tanto, se instaura un tipo de comunidad distinta, que posibilita relaciones sociales, y políticas, diversas.

La difusión de la palabra lleva en germen el derrumbamiento de los poderes establecidos, de ahí la atención de los regímenes autoritarios para controlar el intercambio de palabras, de informaciones y de ideas y los esfuerzos sin fin para asegurar un poder efectivo y total sobre todos los modos de comunicación (De Certeau, 1995, p.145).

Al controlar la comunicación no sólo se controla al individuo, sino a las posibilidades de relaciones entre ellos, es esta razón la que nos presenta evidencia sobre el papel político de la comunicación, especialmente cuando se estudian escenarios que permiten que cualquiera tome la palabra en igualdad de condiciones. Lo que se muestra con el ejercicio de teatros de participación en términos comunicativos, es un desajuste con las estructuras de poder establecidas en relación a la toma de la palabra.

Al hacer que hable la memoria de la “gente sin historia”, recogen, y componen el relato polifónico de prácticas anónimas y frágiles, relatan la proliferación indefinida de maneras de hacer, y la hacen entrar en el tesoro común de una memoria cultural, como lo hace, en un registro diferente y para los grupos, la historia ilustrada de la ciudad y su presentación en imágenes (De Certeau, 1995, p. 178).

Una de las funciones sociales de los teatros de participación puede ser la recuperación de la memoria histórica de personas cuyas historias no están legitimadas como las oficiales. Los teatros de participación recuperan la afirmación de que lo personal es político, en el sentido de que las subjetividades al salir de sí mismas, forman lazos sociales, que conforman la polis. No hay política sin alteridad, no hay política sin comunicación entre las alteridades.

Se mencionó que se entendía comunicación como la posibilidad realizada de trascendencia individual, la comunicación es la conformación de la comunidad misma. Todos los procesos de construcción de significados y sentidos, sean autónomos o heterónomos pasan por el lenguaje, y buscan trascender a la individualidad⁸, porque la vida se hace con los otros, necesariamente (como se explicó en la dimensión social del estudio).

E. LOS PROCESOS DE SIGNIFICACIÓN Y LOS TEATROS DE PARTICIPACIÓN.

Al inicio del capítulo se esbozó que el objeto de investigación de este trabajo es observar los procesos de significación desde el concepto de autonomía de Castoriadis en una particularización, cómo es que dicho proceso se lleva a cabo en los talleres de teatros de participación.

Con este fin, este capítulo se dividió en dos grandes apartados: describir los procesos de significación de la vida humana y caracterizar la práctica de los teatros de participación. De manera que fuera posible establecer que el planteamiento de dicha correlación podía establecerse en términos comunicativos.

A manera de resumen, se podría decir que hablar de procesos de significación de la vida es comenzar el planteamiento desde una paradoja: la carencia de sentido de la misma, que

⁸ En el marco teórico se precisará en qué sentido incluso la autonomía individual para Castoriadis pasa por el lenguaje.

contrasta con las estructuras sociales que dan respuestas históricas a las preguntas humanas.

Buscar estudiar los procesos de significación, es en el fondo, buscar describir en qué medida las acciones humanas son significadas por cada cual y en qué medida lo son por la colectividad. Además de buscar describir las particularidades con las que este proceso se da en la vida cotidiana.

En este proyecto se busca entender los procesos de significación en contextos estéticos teatrales, lo cual nos llevó a describir el teatro contemporáneo, en particular, describir lo que son los teatros de participación y cómo es que se conforman. A este respecto podemos responder que son teatros colectivos, espontáneos, metafóricos, no neutrales que buscan la colectivización de las historias de cada cual, para que al hacerlo cada persona pueda emanciparse, y decidir cómo quiere ser, es decir, hacer posible una re-significación del sujeto que atraviesa una simbolización estética.

Por último, se realizó una lectura comunicativa del proyecto. Aquí se destacó la definición de comunicación que se utiliza en la propuesta, y cómo el hecho de que la palabra, en su forma oral, sea rescatada en la práctica de los TP, posibilita el ejercicio político y visibiliza los procesos de construcción de sentido, tanto en sus dimensiones individuales como sociales.

Desde esta plataforma es que toma sentido el hecho de estudiar en los teatros de participación los procesos de significación humana. Con esto dicho, se ha establecido un terreno común que permite presentar una justificación del estudio, ese es el ejercicio que se presenta en el siguiente apartado.

F. JUSTIFICACIÓN.

En la sección anterior se mencionó que las prácticas estéticas tienen involucradas en su esencia misma la representación de la vida humana. En esta representación se manifiesta el carácter creado de cualquier sentido, o significación de la realidad.

Lo que las cosas sean, la manera en que vivimos y entendemos la realidad, remite a creaciones de significaciones que han sido instituidas en las sociedades históricamente realizadas; lo cual significa que detrás de cualquier acción humana, se encuentra una creación simbólica que le da cuerpo y sentido.

La mayoría de las personas asumimos los sentidos socialmente heredados, y con base en ellos hacemos nuestra vida, y orientamos nuestras acciones. La institución misma de cualquier sociedad remite a relaciones de poder, son los sentidos dominantes los que se practicarán y se enseñarán a las distintas generaciones.

El problema que presenta vivir con sentidos sociales creados desde la más radical heteronomía es que ocultan su creación imaginaria radical. Lo cual no es un problema por sí mismo, sin embargo, dotan orientaciones generales para la acción que obvian la particularidad de las circunstancias en las que cada individuo hace su vida.

El seguimiento de motores y guías heterónomas para la acción automatiza al sujeto, y es muy difícil que un autómatas sea propiamente –conscientemente– responsable de sí, lo cual presenta un problema psicológico/ontológico y eventualmente ético/político.

Hablar de ciudadanos autómatas, es por consecuencia hablar de sociedades autómatas e irresponsables de sí mismas, que ocultan que detrás de sus leyes sólo se encuentra su actividad imaginaria, creativa e instituyente, y ese sí es un problema social.

Es por eso que en este trabajo se postula la autonomía como deseable. Queremos autonomía para tener sociedades que se asuman a sí mismas como resultado de su actividad instituyente. Para una verdadera democratización de las prácticas sociales. Se postula la autonomía para aceptar la igualdad de las inteligencias y la capacidad de todos de hacerse cargo de los asuntos comunes –públicos–.

Este trabajo encuentra su justificación en la posibilidad de construir un puente desde la estética teatral hacia la autonomía social, y hacia la política.

Parece que en las funciones y talleres de TP se ponen en práctica los supuestos necesarios para la construcción de la autonomía social en los términos planteados por Castoriadis, y si eso es cierto, se puede abonar a la institución de prácticas sociales autónomas.

Es importante asumir que esta tesis no va a instituir la sociedad autónoma, ni va a terminar con las injusticias sociales. Este trabajo va a generar conocimiento. Se busca generar una base sólida que ayude a formar una mirada y vislumbrar una manera de significar la realidad de manera distinta, donde lo importante no es qué sentido sea instituido, sino que se acepte la radical creación imaginaria de cualquier significación.

Este trabajo, al crear un puente estético- político permite pensar maneras distintas de hacer política, maneras que van más allá de la repetición o adscripción ideológica. Se busca, como objetivo último, generar conocimiento sobre maneras de generar lazos comunitarios que sean políticos y que respondan a la naturaleza humana que, como se mencionó anteriormente, sólo significa una perpleja incertidumbre: ser humano significa no saber cómo ser humano.

El conocimiento de la práctica que es descrita en este trabajo permite encontrar nuevas maneras de empoderamiento, de visibilización de estructuras de poder. Permite establecer un distinto reparto de lo sensible y encontrar nuevas formas de ejercer la agencia de los sujetos.

Se busca describir la relación entre el ejercicio de los TP y la autonomía, como la entiende Castoriadis, porque si esa relación existe, puede representar un camino para que los individuos y las sociedades se asuman como autores de sí, y en ese sentido, sean verdaderamente responsables de sí.

CAPÍTULO II: ¿CÓMO IR DE LA ESTÉTICA A LA AUTONOMÍA?

Todo el mundo actúa, interactúa, interpreta. Somos todos actores. ¡Incluso los actores! El teatro es algo que existe dentro de cada ser humano y puede practicarse en la soledad de un ascensor, frente a un espejo, en un estadio de fútbol o en la plaza pública ante miles de espectadores. En cualquier lugar... y hasta dentro de los teatros.

Augusto Boal. Teatro del Oprimido: Ejercicios para actores y no actores.

¿Cómo mirar los procesos de significación humana en una práctica estética?, especialmente ¿cómo mirar la autonomía en la estética? En el capítulo anterior se logró construir un objeto de investigación, que consta de dos elementos fundamentales: un fenómeno de la realidad y una mirada conceptual sobre él.

Si bien se ha esbozado cuál es el objeto de estudio, y en qué sentido es un problema, hace falta explicitar exactamente a través de qué cristal se miran –en esta tesis– los talleres de teatros de participación. Este capítulo busca crear un marco conceptual que permita dar cuenta de ciertos aspectos en la práctica estética aquí estudiada.

Se busca describir los conceptos que le dan forma a esta tesis, de manera que se cree un lenguaje común que permita mostrar en qué sentido se comprenden los términos y que además logre hacer patente por qué estudiar esta práctica a la luz de la teoría seleccionada.

Sin embargo, el proceso de construcción de la mirada teórica no fue sencillo; no hay una correspondencia directa entre la práctica estética teatral –como aquí se estudia– y la propuesta teórica- filosófica de Castoriadis. Esta situación obligó a la creación de un marco conceptual que para poder mirar la autonomía, en los términos que Castoriadis la enuncia, tenía antes que mirar la emancipación, y antes de la emancipación, la política, y antes de la política, la estética.

En ese sentido, este marco teórico comienza por estudiar el concepto de estética, para que a partir de él, se pueda crear un puente que vaya de lo teórico a la realidad empírica estudiada⁹. Fue necesario buscar un autor que diera cuenta de las dos caras de la estética: el estudio filosófico sobre lo bello y la práctica artística, para tal propósito se tomaron los conceptos de estética, poética y creación artística del filósofo alemán Menke (2011).

Una vez con el concepto de estética elaborado, se pasa a estudiar el vínculo estético-político, que ya descrito en el capítulo anterior, adquiere solidez teórica desde la propuesta del filósofo francés Rancière. Esta elaboración nos lleva a mirar la emancipación estética, lo cual permite plantear la pregunta por la autonomía.

Por último, se presenta una descripción contextual del pensamiento de Castoriadis, y se elabora en la definición y descripción de los conceptos que se estudian en esta tesis, a saber: imaginación radical, autonomía individual y autonomía social.

Cabe mencionar, que las propuestas teóricas aquí recuperadas no son equivalentes entre sí, de lo contrario, pueden ser vistas como contrarias. La justificación de la elección de las teorías responde a la decisión de estudiar en el fenómeno teatral las significaciones en el sentido que Castoriadis lo propone. En este capítulo se detalla cómo se entienden los conceptos que aquí se retoman y en qué sentido las propuestas de estos tres autores se relacionan y, para el propósito que este trabajo persigue, se complementan.

A. UN ACERCAMIENTO TEÓRICO A LO BELLO.

La estética es la rama de la filosofía que estudia lo bello, en este trabajo el concepto de estética será elaborado a partir de dos propuestas: la del filósofo francés Jaques Rancière (2007, 2011ab) y la del filósofo alemán Christoph Menke (2011).

⁹ Revisar el mapa heurístico en el anexo IV de esta tesis; ahí se establece visualmente el concepto de estética como puente de lo teórico a la práctica.

Menke (2011) hace un planteamiento de la estética a partir de la tradición alemana, específicamente a partir de lo propuesto por Nietzsche y la escuela de Frankfurt. En principio, es importante reconocer que la estética, como cualquier otra parte de la filosofía, es una reflexión. Esta reflexión tiene dos temas particulares: la belleza y el arte. Esta propuesta elabora la reflexión estética sobre el arte.

Lo estético, en su praxis y teoría modernas, es el medio de una ejecución autorreflexiva de aquellas actividades y procesos en los que, conociendo y presentando, ejercemos determinaciones (Menke, 2011, p. 127).

La reflexión estética es siempre una actividad autorreflexiva sobre un hacer, lo cual quiere decir que ella se refleja en cuanto acción de fuerzas, sin embargo ese hacer –sobre el que se reflexiona– es siempre incompleto:

El arte entendido de manera estética no es la imitación de lo probable en el mundo de la vida sino la exploración de “formas de perceptibilidad” y representabilidad, del “la plenitud de posibilidades”, pero *no* de posibilidades de la vida imitadas por el arte, sino del presentar mismo. El arte entendido de manera estética desarrolla el juego de la facultad de imaginación (Menke, 2011, p. 78).

Menke (2011), siguiendo a Kant, sostiene que la reflexión estética supone una vuelta hacia el sujeto, dado que la referencia estética es el *sí mismo*. Esto es así porque “las fuerzas” (usando el término kantiano) de las cuales el sujeto estético llega a ser consciente son “sus facultades” propias. Aunado a esto, la reflexión estética pone como piedra de toque al sujeto mismo, ya que es él, mediante las fuerzas experimentadas de forma estética, el que se entiende como sujeto constitutivo o fundante de las imaginaciones que se instituyen de modo estético en forma de universos epistémicos o prácticos.

El hacer autorreflexivo estético no consiste en decir o representar el hacer cotidiano, ni el pensar en los referentes simbólicos detrás de las representaciones, sino en hacer de otra manera lo que habitualmente se hace. Esto significa, que la autorreflexión estética es una re-significación del hacer del sujeto estético, donde es él mismo –por medio de sus imaginaciones– el fundamento de sus universos (quizá convenga usar la palabra “sentidos”) prácticos y epistémicos.

Es sólo desde esta perspectiva de la estética como reflexión auto-fundada de nuevas representaciones que podemos entender la belleza del arte (la primera en función del segundo, según como aquí ha sido planteado):

Una presentación no es bella porque lo presentado en ella nos guste sino porque *ella* lo presenta de la forma como éste se presenta *para nosotros*. La presentación bella muestra un mundo de acuerdo con la medida del hombre, porque muestra *algo* de su mundo siempre sólo de tal modo que muestra al mismo tiempo *cómo* él se lo ha apropiado al interpretarlo y entenderlo (Menke, 2011, p. 241).

La belleza del arte se da como una adecuación de la creación a un nosotros creador, es cuando hay un ajuste entre una forma de representar el mundo y la representación, que el sujeto puede hablar de belleza.

La relevancia ético-política del arte reside en que el “crear obras” de los artistas puede ser visto como una metáfora, o una analogía, de la posibilidad de un “crearse a sí mismo”; de la posibilidad del sujeto de organizar su vida individual y la vida colectiva (Menke, 2011).

El filósofo Rancière consolida una propuesta estética-política (2011b); para comprenderla, es importante plantear lo que entiende por poética: una repartición de lo sensible. La estética, para Rancière tiene una dualidad: por un lado es una manera de verse afectado por un objeto o una representación (estética), una manera de habitar lo sensible; y por el otro, la construcción narrativa del saber y el discurso que se pregunta sobre esa construcción (poética)¹⁰.

Es en el sentido poético del arte –la construcción de discursos (representaciones) del mundo–; que se trata de mostrar, de dar a ver lo que el artista considera una (re) presentación de la realidad. Es por esto que para Rancière es imposible separar la estética de la política, porque el arte por medio de sus representaciones constituye dispositivos que redistribuyen las relaciones entre lo visible y lo decible, los modos de circulación de la

¹⁰ El término “poética” de Rancière equivaldría a lo que desde la propuesta de Menke se ha entendido como “estética”. Nótese cómo la distinción es que Rancière añade una acepción al término, que no contradice lo dicho por Menke, más bien mira hacia otras direcciones.

palabra; las relaciones de los cuerpos en el teatro o la danza hacen política (Rancière, 2011b).

Un movimiento llamado político y social es también un movimiento intelectual y estético, una manera de reconfigurar los marcos de lo visible y de lo pensable (...) la política es un asunto estético, una reconfiguración del reparto de los lugares y de los tiempos, de la palabra y del silencio, de lo visible y de lo invisible (Rancière, 2011b, p. 198).

Para Rancière (2011b) una revolución estética implica aceptar que todo es materia estética, el arte no está relegado sólo a aquellos dominios de lo que representa, sino que el arte es una manera de hablar o mostrar cualquier tema. La estética que se plantea es una extensión al infinito del ámbito de lo poético. La estética es la sensibilidad y su representación.

B. DE LA ESTÉTICA A LA POLÍTICA.

Del mismo modo que en el apartado anterior, para trabajar el concepto de política se retoman las propuestas de Rancière (2007, 2011ab) y Menke (2011).

Como se mostró, estrictamente hablando nunca ha habido un paso de lo estético a lo político, dado que la estética es definida como una autorreflexión sobre la representación misma, la estética no sólo es el régimen de lo sensible, sino su reparto mismo; que en lo que tiene de “reparto” es ya un momento social.

Un ejemplo de asuntos estético- políticos es la identificación de las voces autorizadas para hablar en contextos determinados, quiénes tienen la capacidad de hablar de los asuntos comunes y quiénes no. En este sentido, la cuestión política en el arte se entiende en la construcción misma de la comunidad y de las representaciones y significaciones que sobre el mundo se tienen. La relación entre el poder común y la distribución de los cuerpos, lugares y funciones; que no sólo son presentados y representados en el arte, sino contruidos.

¿Qué es, en efecto, un movimiento político? Es un movimiento que pone en cuestión el reparto dado de lo sensible, es decir, la configuración de los datos, de las <evidencias sensibles> que sostienen la dominación —o sea, el reparto entre los que tienen y los que no tienen la cualidad para ver los datos y argumentarlos (Rancière, 2011b, p. 88).

La cita anterior nos da cuenta del concepto de política que en la estética se hace evidente, es decir, la posibilidad misma de la sensación y la sensibilidad. Lo cual responde a quién está legitimado para “percibir” el mundo, en ese sentido, qué percepciones están validadas y cuáles no.

Para Rancière (2011b) es importante distinguir entre la noción de política y policía. La policía, es una estructuración del espacio común que hace que una situación de dominación aparezca fundada en evidencias sensibles. Es decir, la policía es la estructuración vertical (por medio del poder, de la institución social) de la sensibilidad.

La dominación se fundamenta siempre en evidencias sensibles (estéticas) entre las personas, por ejemplo: hay quienes no hablan realmente, o sólo lo saben hacer a gritos y sin “fundamentos”. Durante mucho tiempo este reparto político- estético se ha usado para relegar a clases sociales, incluso durante más tiempo se ha usado para relegar a las mujeres. Mientras que, por el otro lado:

La política es fundamentalmente la revocación de la idea de que es necesaria una competencia específica para ocuparse de los asuntos comunes. La política remite, en última instancia, a la igualdad de los seres hablantes y esta igualdad es justamente lo que debe ponerse siempre en cuestión (Rancière 2011b, p-105).

En la cita anterior, Rancière, nos refiere cómo la política puede ser entendida como las regulaciones que sobre la sensibilidad se hacen. Política significa revocar la idea de que hay ciertas interpretaciones sobre las percepciones que son más válidas que otras; que hay gente que “sabe sentir”, que sabe percibir el mundo, y que hay personas que no saben sentir, por lo tanto sus juicios son inválidos. La política es la revocación de la verticalidad en la estructuración sobre la sensibilidad.

Nótese que si se invalida la percepción, se invalida la experiencia, que es la fuente del fundamento de mucho de lo que se hace en el mundo, y de muchas de las maneras de

significar la realidad. Es este problema el que fundamenta la distinción que Rancière (2011b) sugiere entre los conceptos de “política” y “policía”.

La política es el reparto de lo sensible, la recuperación de la experiencia estética de cada cual, mientras que la policía es la regulación sobre qué, quién, cómo, cuándo y dónde se puede sentir. Política y policía no son dos maneras distintas de entender el mundo, ni dos maneras de estructurar el mundo, son dos repartos de lo sensible, dos maneras de dividir el mundo y los espacios comunes. El reparto de lo sensible es entendido como la articulación entre las cosas que pueden ser percibidas, nombradas y pensadas (Rancière, 2011b).

Es por esto que las artes (la estética), tienen una potencia igualitaria, porque llevan a cabo una especie de “deconstrucción” de las jerarquías: la democratización de los temas, los géneros y los criterios de verosimilitud (Rancière, 2011a). La relación entre política y estética trata de mostrar la afirmación de que el arte hace mundo.

C. LA POSIBILIDAD DE EMANCIPACIÓN DESDE EL ARTE.

Después de la elaboración teórica sobre los conceptos de estética y política, se vislumbran las posibilidades que el arte así comprendido desvela. En principio, parece que por medio de la estética – en tanto que política– un sujeto se legitima como dueño de su propia sensibilidad, y puede experimentarse como libre. En ese sentido, emanciparse. Continuaré construyendo este marco teórico desde las propuestas de los filósofos Rancière (2007, 2011ab) y Menke (2011), ahora para acercarnos al concepto de emancipación, que nos llevará a la autonomía que se plantea en este proyecto.

La primera precisión que debe hacerse es que el arte va más allá del arte mismo; la reflexión estética que constituyen las obras de arte determina no sólo la obra sino sus relaciones “hacia fuera”, el uso no-estético de los símbolos. Las obras de arte determinan la pieza y al mismo tiempo el uso pragmático de las (re) presentaciones (Menke, 2011):

Podemos decir que las obras de arte son estructuralmente subversivas o transgresoras: ellas suspenden con su reflexividad la praxis habitual del uso comunicativo de presentaciones como productos, al resaltar –haciendo experimentable y liberando– aquello que en ellas está presupuesto y al mismo tiempo olvidando (Menke, 2011, p.138).

Menke (2011), siguiendo a Nietzsche, plantea que el arte dionisiaco lleva consigo una potencia en la reflexión que desvela los modos “válidos” de ser-en-el-mundo, y es sólo desde esta liberación de la perspectiva del sujeto que se puede tener una mirada estética.

En el contexto de este marco referencial, se puede sostener que la actividad estética emancipa, de las significaciones sociales dominantes, dado que hace posible experimentar diversas formas de representación. Tales representaciones se construyen en un espacio donde confluyen las significaciones sociales heredadas y las propuestas estéticas, de manera que se establece un vínculo inestable entre los dos tipos de significaciones. Es en este desajuste de sentidos que se puede hablar de emancipación.

Emancipación es definida por Rancière (2007) como el hecho de que cada hombre pueda concebir su dignidad de ser humano, medir su capacidad intelectual y decidir sobre su uso. La emancipación es la conciencia de la igualdad de las inteligencias, de una reciprocidad entre iguales, que por sí sola permite que la inteligencia se actualice a través de la verificación.

La lección emancipadora del artista (...) es ésta: cada uno de nosotros es artista en la medida en que efectúa un doble procedimiento; si uno no se contenta con ser un hombre de oficio, sino que pretende que todo trabajo se convierta en un medio de expresión; si uno no se contenta con sentir, sino que busca compartirlo (Rancière, 2007, p.95).

La emancipación es un movimiento individual, pero es emancipación de algo, en este caso se emancipa de las visiones acabadas y heredadas del mundo. De maneras de ser y de sentir. Se emancipa de creer que sólo algunos tienen el uso de la palabra, que ciertos sentires son más legítimos que otros; es decir, se emancipa para hacer política, para tomar la voz, para instituir un reparto distinto de lo sensible y de lo pensable. “Bastaría con aprender a ser hombres iguales en una sociedad desigual. Esto es lo que quiere decir *emanciparse*” (Rancière, 2007, p. 167).

Para Rancière política, estética y emancipación van de la mano y tienen tres funciones comunes:

Emanciparse, es decir, ocasionar <la ruptura de una adecuación entre cierto tipo de ocupación y cierto tipo de equipamiento intelectual y sensorial>, de tal manera que: 1) la asignación precisa de lugares, funciones y cuerpos se vea quebrada: 2) se afirme así la capacidad que tiene cualquiera de ocuparse (pensar, hablar) de temas que, por naturaleza o por consenso, no le corresponderían; 3) la igualdad como principio de lo común se despliegue y se multiplique, hasta la identidad de los contrarios que define el mismo régimen estético del arte (Rancière, 2011b, p.21).

Rancière (2011b) afirma que tanto creadores como espectadores son activos, que el espectador estructura lo que ve y lo inscribe en su vida, de la manera que él decide. Siempre se está en una dialéctica de creadores que continúan sus aventuras estéticas y espectadores activos que la integran en sus propias aventuras creadoras. “Ello significa que las obras existen haciendo mundo y que hacen mundo cuando se constituye un espacio en el que se encuentran, se desplazan, se desfiguran y se reconfiguran” (Rancière, 2011b, p. 285).

D. TEORÍA DE CASTORIADIS.

Gracias a la construcción teórica anterior, se puede vislumbrar cómo la estética nos presenta dos posibilidades: la reflexión sobre la representación y la práctica (legitimación) de la sensibilidad de cada cual.

Son estas dos dimensiones, reunidas (labor que no se encuentra realizada en ninguno de los autores que aquí se retoman), las que nos permiten plantear el concepto de emancipación que nos posibilite hablar de autonomía.

En síntesis, la experiencia estética comprueba que otros sentidos son posibles, de manera que las re-presentaciones son posibles y validadas. Al validar distintas sensibilidades y diferentes significaciones se emancipa, es decir, se libera de la “presentación” original, de la legitimación de la sensibilidad única, o de la percepción “mejor”. Este movimiento es político en todas sus fases, puesto que el reparto mismo de la sensibilidad es instituido de forma social. Hablar aquí de política remite a esta emancipación que la estética posibilita.

Con este planteamiento se ha construido una red teórica que permite establecer una relación con los conceptos que plantea Castoriadis. A continuación se presenta el pensamiento del filósofo elegido para mirar los procesos de significación de la vida humana.

1. GENEALOGÍA DEL AUTOR.

Esta propuesta se construye primordialmente con base en el pensamiento del filósofo Cornelius Castoriadis. Él nació en Estambul en 1922, vivió en Atenas durante su juventud, militó en líneas marxistas y trotskistas por las que fue perseguido, razón por la que se mudó a Francia, donde vivió y publicó la mayor parte de sus obras.

Es difícil clasificar la obra de Castoriadis puesto que mezcla conocimientos de matemáticas, economía, historia, filosofía, sociología, teoría política, psicoanálisis, entre otras. Esta misma razón hace que sea complicado ubicarlo y relacionarlo con la historia del pensamiento humano –dado que no sólo significaría relacionarlo con la historia de la filosofía, sino con la historia de las disciplinas mencionadas–. Por esta razón haré un esbozo de las tendencias más fuertes que podemos encontrar en su pensamiento.

Castoriadis, como cualquier otra persona, fue hijo de su tiempo, esto significó lidiar con: el marxismo, el psicoanálisis, la fenomenología, el existencialismo, el postmodernismo, entre muchas otras. Castoriadis fue un filósofo estudioso de la historia del pensamiento occidental, en su obra se pueden encontrar variadas referencias al pensamiento griego clásico. De hecho, resulta interesante mencionar que para la construcción de sus conceptos de autonomía y de política retoma el pensamiento griego; lo defiende y precisa confrontándolo con el pensamiento de autores como Kant, Sartre, entre otros.

Es evidente la influencia del pensamiento marxista en la teoría de Castoriadis. Se nota en sus aportaciones a la revista “Socialismo o Barbarie”, y en el primer tomo de *La institución imaginaria de la Sociedad*, donde hace una crítica explícita al marxismo. Cabe mencionar que Castoriadis no se suma a las críticas de la escuela de Frankfurt, de hecho, Habermas

hace una crítica frontal al pensamiento de Castoriadis. De esta fase marxista se puede rescatar que Castoriadis hace una apuesta explícita por la máxima marxista “Los filósofos han tratado de explicar el mundo, de lo que se trata es de transformarlo”. Castoriadis explica que para seguir siendo fiel a Marx, tuvo que dejar de ser marxista. Lo cual significó, en su caso, hacer una ruptura y no aceptar ninguna ideología, ni siquiera “El Capital”.

Quizá otra de las influencias más relevantes en el pensamiento de Castoriadis es la que tuvo la teoría psicoanalítica en él. Castoriadis era analista y retoma las teorías de Freud sobre la psique y el inconsciente para explicar el funcionamiento de la imaginación y de los magmas de significaciones imaginarias. Este hecho se hace evidente en su concepto de imaginación radical que es la base para comprender las posibilidades autónomas.

La influencia de Castoriadis se puede ver en la filosofía y política francesa, aunque cada vez se expande más por distintas regiones. Si tuviera que precisar las influencias más importantes de las que el pensamiento de Castoriadis se nutre, postularía las tres que mencioné anteriormente: se encuentra en su pensamiento un retorno al humanismo griego clásico (especialmente visible en los conceptos de autonomía y de política), hay una apuesta política militante y de transformación social (hija del marxismo) que es planteada desde posibilidades humanas entendidas desde el psicoanálisis.

Hay quien sostiene que la obra de Castoriadis puede ser dividida en tres partes: su juventud marxista, su separación del marxismo y la publicación de *La institución imaginaria de la sociedad*, y su etapa madura donde precisa su militancia con la propuesta de autonomía. Personalmente, considero que tal distinción es a posteriori e irrelevante para este trabajo, puesto que cada momento está fundado en el anterior. En esta tesis, de la primera etapa se toman las motivaciones políticas y sociales, de la segunda la definición de imaginación radical y el ejercicio del poder para la institución de imaginarios, y de la tercera, el concepto de autonomía.

2. DE LA IMAGINACIÓN RADICAL A LA AUTONOMÍA.

Si queremos ser libres, debemos hacer nuestro nomos. Si queremos ser libres, nadie debe decirnos lo que debemos pensar.

Castoriadis, Ciudadanos sin brújula.

En este trabajo se entenderá el concepto de autonomía siguiendo la propuesta del filósofo Cornelius Castoriadis, para comprender lo que se entiende por autonomía se debe recurrir a la etimología de la palabra: *Auto- nomos*: darse a sí mismo una ley. Lo cual no remite a algunas definiciones históricas que han relacionado el concepto de autonomía con la independencia o con la libertad-de.

La autonomía surge con la interrogación explícita sobre el fundamento de los sentidos sociales heredados. Cuestionamiento que sólo es posible una vez que la moral no responde a la realidad. Las preguntas sobre el ajuste de la tradición (moral) a la realidad suponen la capacidad psíquica de la *imaginación radical*, que Castoriadis entiende como creación. Él considera que la principal característica de la psique es su capacidad de crear de la nada; en este sentido, la imaginación no es la combinación de propiedades provenientes de distintas cosas, sino la invención radical de algo nuevo (Salamanca, 2011).

Castoriadis propone la imaginación radical como posibilidad psíquica elemental, es esta capacidad la que permite la autonomía. La imaginación radical es la creación de la nada, imaginación, en este contexto, no refiere ni a lo ficticio (como falta de consistencia), ni a lo a-real, sino a la generación de “algo” (refiriéndose a contenido) nuevo. La imaginación radical es la potencia de la psique de crear ex nihilo. Es gracias a esta capacidad humana que se puede escapar de la heteronomía, imaginando maneras distintas de ser. Es por medio de la imaginación que se pueden cuestionar los sentidos sociales heredados y se puede concebir que otra manera de *ser* es posible. Es gracias a la imaginación que la estética, las artes y la emancipación son posibles.

Desde esta perspectiva, tanto el surgimiento de la imaginación radical, su institución y la posibilidad de realización de la autonomía deben entenderse como estratos de lo real, que pueden ser razonables, pero intrínsecamente no racionales, puesto que “lo racional” responde a “lo heterónimo”, a la imposición ontológica de una manera pre-determinada de ser, o en este caso, de conocer.

Autonomía significa darse a sí mismo su ley; sin embargo, a lo largo de la historia se ha interpretado de las maneras más diversas. Kant, por ejemplo, considera que la autonomía es la capacidad de autodeterminación en el contexto de las decisiones morales; creía que la autonomía se demostraba cuando una persona ponía la “razón moral” por encima de sus deseos, cuando optaba por hacer el “bien” (deber) a pesar de otros incentivos. La autonomía de Kant tiene su fundamento en el deber, la única obligación de una persona autónoma sería actuar conforme al imperativo categórico que se dé, que tendría que cumplir con dos características: la universalidad y tomar a los seres humanos como fines en sí mismos. Para Castoriadis, la autonomía no se instala en el reino del deber, sino en el de la invención, la imaginación y la conciencia (Salamanca, 2011).

La propuesta que sostengo –siguiendo a Castoriadis– no tiene que ver con la autonomía kantiana, en la que se trata de descubrir en una Razón inmutable, una ley que se daría de una vez y para siempre, obviando la particularidad de las circunstancias. No es un mero formalismo, como en Kant, no se trata de hacernos preguntas y quedarnos fascinados con ellas, sino de postular la autonomía para hacer cosas, a saber, para instituir un reparto distinto de lo sensible, para hacer política.

Se plantea la autonomía desde dos premisas: las tendencias emancipadoras y las constrictivas como dos opciones de realización de lo humano y el “imaginario tradicional” (instaurado en lo que Castoriadis denomina la lógica conjuntista-identitaria) que tiende a desconocer y ocultar tanto el carácter creado del ser como la irreductibilidad de la libertad.

Históricamente se ha entendido al ser humano con una ontología de lo determinado, con una naturaleza dada, con un ser-así. Detrás de las prácticas sociolingüísticas de clasificación e identificación de las realidades se encuentra una certeza –socialmente construida– de una manera de ser; las posibilidades de determinación ontológica aparecen como dadas, completas y únicas.

Es este pensamiento todo homologable, con determinaciones ontológicas a-históricas el que se denomina heteronomía. La autonomía que se propone en este trabajo parte de una ontología de lo indeterminado, es decir, parte de que el ser puede *ser* de cualquier manera (como mencionaba Ortega, 1985). La ontología de lo humano no nos brinda lineamientos para construir-nos. La autonomía parte de la consideración del ser como radicalmente (ontológicamente) abierto, un ser humano puede *ser* de cualquier manera (Guibal e Ibáñez, 2006).

La autonomía trata de resistir a la entropía del presente sin oponer la historia a la tradición, la libertad a la naturaleza; se trata de invitar a los sujetos finitos a una lucidez autocrítica capaz de su propia puesta en cuestión, con la única garantía de la reflexión propia, de la creación propia de sí mismo, que permanece permanentemente abierta y no ofrece dogma último.

La razón se encuentra, desde este paradigma, invitada a su auto-superación, es aquí donde el arte con su convergencia entre lo real y lo irreal abre posibilidades explícitas de creación; bajo este ángulo, el arte es un espacio para “hacer surgir”, un espacio para la imaginación radical, para la creación de distintas maneras de ser-a-sí (darse a sí mismo su ser, creación ontológica).

Esta manera distinta de delimitar el *ser* viene dada desde el estrato comúnmente denominado como “irreal”; esto es así porque la generación de algo completamente nuevo no sería “nuevo” si ya es. Para la creación de algo nuevo es muy importante que el producto

de la creación *no- sea*, o para ser más precisa, *todavía no sea*. La delimitación autónoma de un ser comienza por la delimitación de sí mismo desde categorías que estrictamente no *son reales*, es decir, están fundadas en la imaginación radical.

La autonomía se entiende entonces como una apertura ontológica, como la posibilidad de sobrepasar el cerco de información, de conocimiento y de organización que caracteriza a los seres heterónomos; ser autónomo –para Castoriadis (2005b)– significa alterar el “sistema” de conocimiento y de organización (personal y social) existente; significa crear un nuevo *eidos* ontológico, otro sí mismo.

Esta posibilidad de auto-determinación se manifiesta en el ser humano con la capacidad de poner en tela de juicio, de manera consciente, sus propias leyes, o la propia institución cuando se trata de la sociedad. “Lo que es, tal como es, nos permite obrar y crear; lo que es no nos dicta nada. Nosotros hacemos nuestras leyes y por eso también nosotros somos responsables de ellas” (Castoriadis, 2005b. p.214). De manera que en este planteamiento, “La autonomía surge, como germen, desde que estalla la interrogación explícita e ilimitada, no refiriéndose a “hechos” sino a significaciones imaginarias sociales y su fundamento posible” (Castoriadis, 2005a, p.64).

La autonomía individual consiste en una determinación ontológica del ser hecha por sí mismo: una persona que se da a sí misma las normas de su actuar, que reflexiona sobre sus asuntos vitales y llega a hacer afirmaciones según las cuales hace su vida, decide y más profundamente se construye, crea su proyecto de sí. Pero, ¿cómo puede ser autónomo alguien que necesariamente tiene que vivir conforme a las leyes de la sociedad en la que habita?

Se es autónomo cuando el sujeto es capaz de decir que esas leyes inventadas e instituidas, también son suyas, cuando acepta de manera reflexiva, crítica, lúcida, consciente y explícita que *esa ley también es la suya*. Para que esto sea posible, no es necesario que la apruebe,

basta con que haya tenido la oportunidad de participar activamente en la formación y funcionamiento de la misma. La autonomía social y la individual se suponen, se complementan (Salamanca, 2011).

En las sociedades, los sentidos se instituyen y se oculta su institución, se vive en la heteronomía. Los sentidos sociales han sido atribuidos históricamente a la naturaleza, a la historia o a los dioses; y dado que éstos están fuera de lo social, su modificación se hace imposible, porque se oculta la imaginación radical detrás de la institución de la sociedad.

Con respecto a la autonomía social, para Castoriadis, es importante distinguir entre el ámbito de *lo* político y de *la* política. Por un lado, *lo* político es la realidad de que existen instituciones que monopolizan el poder explícito, que sancionan cuando no se cumplen las leyes instituidas; por el otro lado, el ámbito de *la* política *“No es el reino de la ley o el derecho, no el de los “derechos del hombre”, ni siquiera el de la igualdad de los ciudadanos como tal: sino el surgimiento en el hacer efectivo de la colectividad del cuestionamiento de la ley”* (Castoriadis, 2005a, p.64). Esta distinción coincide con la diferencia que mostraba Rancière (2011b) entre política y policía; lo político para Castoriadis es la policía para Rancière, la política en ambos apunta al quehacer colectivo, que para Castoriadis tiene que ver con la imaginación de otras maneras posibles de ser y para Rancière se relaciona con la verificación de la igualdad de las sensibilidades y de las inteligencias.

La autonomía, en el nivel social, es poner en tela de juicio las significaciones imaginarias sociales, es plantear cuestiones como: ¿quizá nuestros dioses son falsos?, o ¿quizá nuestras leyes son injustas? Una sociedad es autónoma cuando reconoce su imaginario social instituyente.

La sociedad autónoma es la que se autoinstituye explícita y conscientemente, que sabe que ella establece sus propias instituciones y significaciones, esto quiere decir también que dicha sociedad sabe que ellas tienen como única fuente su propia actividad instituyente y dadora de significación y que no existe ninguna “garantía” extrasocial (Castoriadis, 2005b, p.217).

La autonomía social renuncia explícitamente a toda garantía última y no conoce otra limitación que su autolimitación. Esta propuesta implica necesariamente:

Acceptar que las instituciones no son ni “necesarias” ni “contingentes”, es decir, aceptar el hecho de que no existe un sentido dado como regalo ni existe garantía del sentido y que sólo existe el sentido creado en la historia y por la historia, lo cual equivale a decir también que la democracia hace a un lado lo sagrado o que -lo cual en el fondo es lo mismo- los seres humanos aceptan finalmente lo que hasta ahora nunca quisieron verdaderamente aceptar (y que en el fondo de nosotros mismos nunca aceptamos verdaderamente): que son mortales y que en el “más allá” no hay nada. Una sociedad autónoma se hace posible únicamente partiendo de esta convicción profunda e imposible de la mortalidad de cada uno de nosotros y de todo cuanto hacemos; sólo así se puede vivir como seres autónomos (Castoriadis, 2005b, p. 218).

El individuo autónomo es aquél que es capaz de pensar libremente, aquél que puede poner en tela de juicio los sentidos sociales heredados, es aquel sujeto que sabe por qué hace lo que hace y dice lo que dice; la sociedad autónoma es aquella en la que todos los afectados pueden participar en el diálogo de todo aquello que les atañe, que es creadora e instituyente de todas las significaciones que produce y reproduce.

E. LA IMAGINACIÓN, LA CREACIÓN Y LA ESTÉTICA.

Para sustentar la creación de formas de ser desde estratos irreales (la creación del ser desde el no-ser) contribuye la propuesta de “inteligencia sentiente” del filósofo español Xavier Zubiri, quien propone terminar con la dicotomía entre inteligencia y sentidos. Esta articulación es necesaria para realizar el vínculo entre estética y autonomía (en el sentido de que la estética pueda entenderse como una posible concreción de la significación autónoma que se propone desde una cierta ontología).

Para Zubiri (1980) la realidad se aprehende en un momento que denomina “aprehensión de realidad”, este momento refiere al enfrentarnos por medio de los sentidos al mundo, donde lo primero que nos aparece es su alteridad; en este momento “nos damos cuenta” de lo otro, pero no es un “darnos cuenta” como resultado de un “trabajo intelectual”, para Zubiri, los sentidos humanos son en sí mismos inteligentes y la inteligencia es en sí misma sentiente. Esto quiere decir que al enfrentarnos a “algo” lo “sentimos como siendo *de suyo*”, como siendo por derecho propio, como siendo un no-yo y a esto es a lo que él denomina

como “suidad”, quiere decir que las cosas “son de suyo”. Ser real, desde este paradigma, no quiere decir nada más que *ser* por derecho propio.

El momento donde la irrealidad es posible no es en la aprehensión primordial de realidad, sino en el logos, un segundo momento de la intelección,¹¹ en el que gracias a la propiedad campal de la realidad (algo real referido al contexto de *la realidad*: relación particular-universal) podemos poner en pausa el contenido de la cosa real. El contenido en la aprehensión primordial sólo *está dado* como principio de inteligibilidad.

La irrealidad es un momento posible de la intelección humana en el momento del logos, precisamente cuando, poniendo en pausa un contenido actualmente real, nos preguntamos por los contenidos y sus posibilidades. Cabe aquí mencionar la relación con la propuesta de la imaginación de Castoriadis, para ambos autores la creación remite a una pausa y un cuestionamiento explícito.

Zubiri (1982a) sostiene que lo irreal no quiere decir que carece de realidad; si la cosa irreal no tuviera nada que ver con la realidad se le llamaría a-real. Lo irreal reposa sobre lo real y se constituye por des-realización, esto quiere decir suspender el contenido que aquí y ahora es real. Los TP tienen contenidos imaginarios reales, los cuales son reales no por ser *ficción de realidad*, sino porque *ser realidad en modo de ficción*; lo que se crea es el contenido de la realidad, pero la creación no es menos real. Así, la creación radical que los teatros de participación posibilitan es real y el contenido de la misma es lo que va y viene de la realidad a la irrealidad. En palabras de Zubiri:

Lo irreal es pues cosa libre, por tanto cosa creada. La creación es creación no de la realidad sino de su contenido en ella; bien entendido, una realización libre. Si se quiere hablar de ideas (expresión vitanda, aunque usual como ya dije), diré que crear no es dar realidad a mis ideas, sino justamente lo contrario: dar mis ideas a la realidad (...) está en juego lo que las cosas reales son en realidad. Actualizar la realidad física desrealizada en un contenido libre: he aquí la esencia de la creación (Zubiri, 1982a, p.95).

La creación de cualquier cosa es suspender el contenido de algo que sí es real, que está-ahí¹², en términos de Castoriadis: que es-así, para convertirlo en un ser-a-sí, pero para

¹¹ La intelección es la misma en los tres momentos: aprehensión, logos y razón

¹² Aunque estrictamente hablando ser no es lo mismo que estar, ni que existir.

hacerlo habrá que suspender su esencia (su contenido) para modificarlo. La creación radical no es dar “ser” a algo, eso no es posible, lo que es posible es dar un contenido distinto a algo que *ya es*.

Lo que busco al estudiar los TP no es la creación de otro mundo, sino estudiar la posibilidad de una significación distinta de este mundo que ya vivimos. No estoy simplemente hablando de la significación de lo real en términos socio-culturales, eso es sólo una consecuencia de un momento anterior: la des-realización de algo real que ya es de una manera, para su re-creación radical. Sólo después de esta re-creación es que podremos plantear una institución y con ella las dimensiones socioculturales.

La estética ha generado más caminos para ir de lo real a lo irreal puesto que en ese contexto la creación ha sido validada. La creación de maneras distintas de ser-real no pueden venir simplemente de discusiones teórico-académicas, porque la academia está sometida a la lógica de la repetición y la argumentación, que, como ya mencioné, refiere a estratos de lo real como dado; creer que se puede sostener una idea por sí misma es creer que la realidad es homologable, conjuntable e identificable y sostengo, siguiendo a Castoriadis, que no es así. Al estudiar los TP se busca estudiar una creación que tienda a la exploración de distintas significaciones, alejándose (o al menos lo intentándolo conscientemente) de las reproducciones inconscientes de esquemas de dominación y represión, es decir, de heteronomía.

Por esto se postula el estudio del arte, específicamente de los TP porque tienen legitimada la posibilidad de creación y en ese contexto se puede realizar la propuesta de la autonomía como la presenta Castoriadis, por medio de la irrupción en los dominios de la irrealidad.

Así planteados los *teatros de participación* posibilitan la creación radical desde la irrealidad en sus dimensiones constitutiva y dialécticamente sociales e individuales.

Este capítulo ha mostrado en qué sentido se puede establecer una relación entre estética-política-emancipación y autonomía. A modo de síntesis: La estética se entiende aquí con dos momentos fundamentales: por una lado la validación de la capacidad de todos de sentir

y de irrumpir en el espacio público con re-presentaciones que tengan como fundamento la sensibilidad individual (emancipación y política, lo retomado de la propuesta de Rancière). Por otro lado, se descubre que la estética, en tanto que reflexión, permite pensar la presentación y representación, permite imaginar maneras distintas del ser (Menke, Zubiri).

Por último, y con base en la ambivalencia en la conceptualización de lo que la estética es en este trabajo, se puede plantear la propuesta de Castoriadis, donde por un lado se asume que el ser de las cosas aparece socio-históricamente determinado, sin embargo dichas instituciones de significados, son siempre creadas desde la imaginación radical, que permite escapar de la heteronomía, para crear los propios imaginarios.

Lo que se está sosteniendo, es que al mirar los talleres de teatros de participación, queremos mirar qué de creación, de imaginación, de política (en el sentido de recuperación de la sensibilidad de cada cual) y de autonomía (tanto individual, como social) se puede ver en ellos. Se intenta mirar la práctica estética, a partir de los conceptos aquí entrelazados.

Una vez terminada la elaboración teórica, se busca hacer la siguiente particularización. En el siguiente capítulo, se expondrá el estado del arte, es decir, desde qué miradas se han estudiado las prácticas de teatros de participación. Esto con el fin de encontrar una pregunta que sea socio-históricamente pertinente. Además, dicha revisión planteará el tipo de estudio que es posible realizar en esta tesis.

CAPÍTULO III: ¿QUÉ SE HA DICHO SOBRE TEATROS Y SIGNIFICACIONES?

El primer capítulo de esta tesis elaboró el marco contextual necesario para comprender el objeto de investigación, que en este caso se compone de dos partes: la práctica de teatros de participación buscando en ella los procesos de significación humanos.

El segundo capítulo, permitió plantear por qué se miraba el teatro en búsqueda de la autonomía que plantea Cornelius Castoriadis. Para hacerlo, se esbozó la teoría del autor.

Este tercer capítulo busca hacer una concreción más, y responder a la pregunta cómo se ha estudiado anteriormente esta práctica. O ¿qué se ha dicho del objeto que aquí nos concierne?

Este capítulo inicia haciendo un esbozo sobre el fenómeno social estudiado: los teatros de participación. Se buscó generar un marco que diera cuenta de la existencia e historia del fenómeno en el contexto estudiado. Es decir, investigar la raíz histórica esta práctica escénica en Guadalajara.

Más adelante, se elabora sobre qué se ha investigado con respecto a los teatros de participación y se abre geográficamente la búsqueda. Se describen los buscadores y bases de datos utilizados, las palabras usadas en la búsqueda y los resultados encontrados.

Cabe destacar que se buscaba encontrar lo dicho con respecto al objeto de estudio como aquí se construyó, es decir, se buscaron investigaciones que indagaran en el teatro posdramático significaciones humanas.

Con base en los resultados aquí reportados, y en los dos capítulos anteriores, para cerrar este capítulo, se plantea cuál es la pregunta de la presente investigación, se esboza una hipótesis y se establecen los objetivos.

A. CONTEXTO HISTÓRICO DEL FENÓMENO.

El propósito fundamental del contexto, que a través de este apartado se plantea, es ofrecer un esbozo de la historia del teatro en Guadalajara que permita situar los antecedentes del objeto de investigación que aquí se construyó. Se busca dar cuenta de qué otras manifestaciones artísticas similares han sucedido en la ciudad. Para lograr el objetivo se utilizaron dos mecanismos: una revisión documental y una indagación con personas del medio teatral en Guadalajara.

La exploración documental incluyó revisión de tesis y libros sobre teatro en Guadalajara. Se buscó en bases de datos como EBSCO y REDALyC, además de en bibliotecas, específicamente en la biblioteca de ITESO y en la búsqueda unificada de bibliotecas de la Universidad de Guadalajara.

La respuesta fue muy contundente. No se pueden citar ni siquiera 10 libros (sumando las respuestas de los buscadores mencionados) que cumplan con el criterio de inclusión: teatro en Guadalajara.

Se encontraron varias tesis, de diferentes grados académicos, que realizaban análisis sobre textos teatrales o sobre temporadas de obras de teatro. Se revisaron compendios que bajo las etiquetas de “teatro en Guadalajara” realizaban una recopilación de programas de mano (los panfletos que se entregan al llegar a una obra de teatro, que contienen información sobre la obra, la producción, los actores, etc.).¹³

No se encontró, de forma documental, información que pudiera dar cuenta de actividades escénicas no tradicionales. Lo cual significa que en el registro documental del teatro en Guadalajara sólo han encontrado lugar las prácticas legitimadas teatrales. Es decir, el teatro clásico, o el teatro que pasa por los mecanismos dominantes de legitimación. Tales

¹³ Dichos textos están incluidos en la bibliografía. Se recomienda revisar Cerda (2002), Mora (1985), Tello(1998) y Versény (2014), especialmente.

mecanismos se pueden dividir en dos tipos: la pugna por espacios para presentación y la lucha por conseguir fondos para las producciones.

Como se explicó en el capítulo I, los teatros de participación, no necesariamente pasan por los mecanismos de legitimación que impone el campo artístico-teatral en Guadalajara, lo cual significa varias cosas: primero, que tendrán que procurarse espacios distintos a los propiamente escénicos. Segundo, tendrán que buscar una manera de generar fondos. Por último, parece que una consecuencia –no buscada– es que no aparecen en los registros históricos.

Esta cuestión trae consecuencias interesantes, porque refuerza la pregunta ¿qué necesita una acción social para ser considerada “teatro” o “teatral”? En el capítulo uno, se mencionó la dificultad para responder a dicha pregunta sin reproducir las estrategias de legitimación del campo artístico. Pero ahora, que se sitúa la práctica fuera de los registros documentales, ¿qué es prudente concluir? ¿Que no es teatral?

Se entrevé una paradoja, tenemos un registro documental que abarca una etapa aproximada de 100 años (1900-2000), en la que parece que, o bien, no había prácticas semejantes a la aquí estudiada, o bien, no eran consideradas teatrales, o por otras causas (desconocidas para nosotros), no eran incluidas en la historia del teatro.

En el otro extremo de la paradoja, tenemos a algunos grupos que se autodenominan teatrales, y evidencias tanto nacionales como internacionales (detalladas en el capítulo I y en el siguiente apartado), de esta práctica denominada como “teatral”.

Al encontrar cerrada la vía documental “teatro en Guadalajara” (cerrada al menos para situar la práctica que aquí interesa), se decidió optar por otro tipo de indagación, una social, que mediante entrevistas pudiera dar cuenta del fenómeno.

La primera acción realizada fue buscar a quién entrevistar, con tal propósito se preguntó en la escuela de artes escénicas de la Universidad de Guadalajara y a profesores del Centro de Educación Artística José Clemente Orozco (CEDART) quién sería la persona adecuada para tal propósito.

La respuesta, por diversas vías (estudiantes y profesores), fue la misma: hay personas que han tomado talleres sobre alguna de las corrientes que conforman los teatros de participación (especialmente de teatro del oprimido), sin embargo, han sido talleres aislados. No hay “expertos” en ninguna de las técnicas que conforman los teatros de participación en Guadalajara. Por lo tanto, no había a quién realizar una entrevista que nos resolviera las preguntas respecto a este tipo particular de teatro (porque no hay quien lo realice como tal).

Es decir, que no se puede rastrear en Guadalajara un grupo o compañía, que de manera constante se dedique a este tipo de prácticas o entrenamientos. Más bien se toman como herramientas para completar la formación actoral, que se encarna en diferentes proyectos.

Quizá la práctica que puede tener una relación cercana a lo que los teatros de participación proponen es la improvisación. En Guadalajara ha habido tanto talleres, como cursos y funciones de improvisación.

La improvisación refiere a un show teatral participativo¹⁴, en el que se actúa con insumos que pueden venir de la audiencia en mayor o menor medida. Sin embargo, no se pone un acento en que sean historias reales de los asistentes a las funciones, sino que se incentiva a la creación fantasiosa de las historias.

Las figuras que se relacionan con la improvisación en Guadalajara son Ricardo Delgadillo (con el Rugido de la Jirafa) y Circee Rangel (maestra de improvisación ITESO). Circee Rangel también está relacionada con traer actores internacionales de improvisación a Guadalajara (Por ejemplo Omar Argentino), además de que el grupo del que ella forma parte: “La Valentina Teatro” fue quien convocó a Carlos Camarillo para traer los talleres de teatros de participación a Guadalajara.

¹⁴ La principal diferencia entre un teatro participativo y los de participación es el tipo de interacción con el público. Un teatro participativo va de cuando en cuando al público, mientras los actores tienen dominio de la escena. Mientras que la construcción de los TP sólo es posible con las historias del público.

Fue esta compañía teatral (La Valentina Teatro) quien realizó las gestiones necesarias para los talleres de Introducción a los Teatros de Participación en Agosto de 2013. Esta compañía realiza teatro clásico, con temporadas en espacios clásicos. Sin embargo, también se apropian de espacios públicos, y frecuentan partes poco favorecidas de la población para presentar sus montajes en espacios no tradicionales. Se caracterizan por tratar temas política y socialmente relevantes en sus obras de teatro infantiles. Trabajan además como voluntarios en el DIF Jalisco, dando talleres de teatro a los niños. Talleres en los que incorporan herramientas de teatro clásico, clown, teatros de participación, entre otras.

Se puede concluir que la práctica de teatros de participación no ha sido registrada históricamente, por diversos motivos, como: la legitimidad teatral y lo contemporáneo de la práctica.

Cabe mencionar que la práctica fue traída a Guadalajara por una compañía que realiza teatro clásico y busca innovar e incorporar más herramientas a su práctica, además de que por distintas vías acercan el teatro a múltiples sectores de la población. Tanto impartiendo talleres, como convocando a artistas no locales a venir a compartir sus propuestas, que incluyen los teatros de participación.

Parece razonable concluir que las herramientas que los teatros de participación presentan sí son conocidas en Guadalajara, y son tomadas en cuenta por distintos colectivos y grupos de trabajo social. Lo que no ha sido posible rastrear son personas o grupos que hagan de esta práctica el centro de su actividad artística. Estas herramientas han sido periféricas o complementarias a los ejercicios escénicos en Guadalajara. De ninguna manera quiere decir que no hayan existido, o que no se den en la actualidad en otros contextos, sólo quiere decir, que no son centrales en la práctica de ningún otro colectivo parecido (legitimado de forma documental o con reconocimiento social en el campo artístico-escénico).

La práctica aquí estudiada es novedosa en la ciudad, puesto que no hay registros de colectivos que tuvieran como centro este tipo de teatro. Cabe mencionar que si se realizara una búsqueda histórica exhaustiva en Jalisco, quizá se puedan encontrar los datos concretos de los talleres que sobre este tema se han dado. También hay que indicar que sí hay

registros de actividades similares en varios lugares de la república mexicana y en otras partes del mundo.

En el siguiente apartado se reseñará cómo se han estudiado las corrientes artísticas que conforman los TP. Se podrá comprender mejor la novedad tanto del fenómeno como de la perspectiva que sobre él se conforma en este trabajo.

B. ESTADO DE LA CUESTIÓN.

Este apartado da cuenta de los resultados de diversas búsquedas tanto en bases de datos como en la biblioteca de ITESO y de la Universidad de Guadalajara. Las bases de datos utilizadas fueron: REDALyC, Scielo, EBSCO y LINGMEX, además de búsquedas generales en la web. Los descriptores utilizados fueron: teatros de participación, teatro del oprimido, teatro playback, teatro espontáneo, sociodrama, psicodrama y las traducciones de estas palabras al idioma inglés. Todas las investigaciones encontradas son reportadas en este trabajo, y todos los artículos académicos son retomados en este apartado.¹⁵

Los teatros de participación han sido estudiados por la educación, la medicina, la teoría dramática, las ciencias sociales y la psicología.

La denominación y agrupación de ciertas corrientes teatrales bajo el nombre de “teatros de participación” (TP) forma parte de un proyecto iniciado por un colectivo mexicano en el siglo XXI por lo que los estudios que a continuación se describen no necesariamente son nombrados como *teatros de participación*, sin embargo comparten la misma raíz.

Como se mencionó anteriormente, los TP se conforman por cuatro corrientes escénicas: el Teatro del Oprimido (TO), el teatro playback (TPB), el sociodrama (SD) y el teatro espontáneo (TE). En ese sentido, los resultados que se muestran a continuación responden a la búsqueda no sólo por los TP, sino por las corrientes que lo conforman.

¹⁵ La búsqueda se realizó entre Agosto 2013 y Abril 2015.

Los teatros de participación en la forma de TO (Motos-Teruel y Navarro- Amorós, 2012) y TPB (Dennis, B. 2009) han sido abordados por la educación/pedagogía, desde esta perspectiva se puede plantear que las técnicas de teatro son adecuadas para tomar conciencia, debatir situaciones y conflictos en contextos educativos (sea entre estudiantes, sea entre profesores o estudiantes-profesores).

En relación al TO Motos-Teruel y Navarro- Amorós (2012) se preguntaron si las técnicas dramáticas —concretamente las propuestas por Augusto Boal en la conceptualización del Teatro del Oprimido, TO— son adecuadas para el desarrollo de competencias que fomenten la reflexión sobre algunos aspectos fundamentales de la práctica docente y si propician la búsqueda alternativas de mejora para ayudar a alcanzar un clima social positivo en los centros educativos y un ambiente de trabajo que permita la armonización del proyecto común de cada centro, con la satisfacción personal de cada una de las personas que trabajan allí. Usando una metodología cualitativa, llegan a afirmar que el TO está compuesto por técnicas experienciales y vivenciales que son adecuadas para tomar conciencia y debatir situaciones sociales actuales para los participantes. Concluyen también, que el TO ofrece un escenario muy adecuado y motivador para desarrollar competencias relacionadas con la reflexión en acción.

En lo que respecta a la medicina, los teatros de participación fueron estudiados bajo la corriente de TPB, en 2011 Moran y Alon publicaron evidencia preliminar sobre el uso de las técnicas del teatro playback en la recuperación de pacientes mentales. Los resultados sugieren (tanto de manera cualitativa como cuantitativa) que los participantes consideran que el teatro abre un campo que permite contar la propia experiencia y observarla, lo que conlleva a ganar conocimiento sobre sí mismo y sobre la propia vida. Los autores concluyeron que el TPB comparte principios con la teoría de la recuperación, tales como: compartir y re-escribir las historias personales, por lo cual el teatro playback representa una alternativa terapéutica viable y deseable.

Rea (2008), desde la teoría dramática, hace énfasis en que los teatros de participación (TPB) tienen la potencia para abandonar la particularidad de los relatos y posicionar a la audiencia más allá de visiones naturalistas de opresión, explotación, y más allá de la re-traumatización¹⁶. Expone que los espacios teatrales espontáneos dan cabida a un escenario donde la experiencia de vida es presentada como una transformación de la misma, que integra la complejidad de lo que se ha contado, de lo que no se ha dicho y de lo que ha sido deliberadamente omitido. Ve en la estética teatral una posibilidad para romper con las perspectivas naturalistas de la opresión; la estética –a través de la simbolización– hace posible que las culturas y lenguajes distintos puedan establecer bases comunes para la comunicación e interpelación.

También desde la teoría dramática, Garavelli (s.f.) describe las funciones del teatro espontáneo, entre las cuales se encuentra la potencia para construir una contra realidad, registrar contra visiones del mundo, en voces que no son las legitimadas, o las oficiales. Por medio del teatro se puede hacer aparecer otra verdad en la versión de los testigos. El teatro rescata la transmisión oral como modo de recuperar la dignidad; por medio del teatro se constata que cada hombre es capaz, por sí mismo, de sostener la verdad sobre la propia experiencia de vida.

Joos (2012) hace un vínculo entre la teoría dramática y las ciencias sociales, haciendo un análisis de la acción basada en la fenomenología sobre la improvisación en Berlín. Realizando teoría fundada encuentra ciertas constantes en la actuación improvisada: la repetición de palabras, la aceptación de las creaciones escénicas de los otros y es siempre una creación colectiva que se apoya en las aportaciones del público. Concluye diciendo que no puede responder por medio de la teoría fenomenológica a qué tanto de las acciones “improvisadas” en un contexto teatral son repeticiones de patrones y qué tanto creación

¹⁶ Particularmente porque su trabajo fue realizado con refugiados políticos con vivencias de violencia. Por lo cual la representación anecdótica podría resultar re-traumatizante.

radical. Sugiere aproximarse al mismo fenómeno con metodología de la interacción simbólica.

En un contexto de ciencias sociales, Deniss (2009) propuso incorporar a una metodología etnográfica las herramientas del TO, para estudiar un caso de bullying en una preparatoria de los Estados Unidos. Las preguntas que rigieron esta investigación fueron:

1. ¿Cómo reconocen y conceptualizan los maestros participantes la opresión en referencia al bullying? Más específicamente, hasta dónde y bajo qué formas los maestros participantes estaban “enterados” de la opresión a nuevo estudiantes por medio del bullying y
2. ¿Qué transformaciones en las actuaciones y conceptualizaciones se evidenciaron por los maestros participantes en el marco del trabajo de teatro?

Esta investigación nos permite afirmar que el TO por medio de la corporalización de las experiencias permite acercamientos holísticos a la realidad. Se enfatiza que gracias a la simulación de realidad, que las técnicas del TO favorecen, las dicotomías entre realidad y ficción se ven difuminadas, además de que la práctica del TO favorece el empoderamiento de sus practicantes.

También desde las ciencias sociales, la autora Österlind (2008) hace una articulación de lo individual y lo social, por medio del concepto de *habitus* de Bourdieu situado en relación a la propuesta de Augusto Boal (TO). Se parte de la hipótesis fundamental del TO: si alguien está oprimido y se representa en una acción teatral, esto lo posibilitará de maneras diferentes de actuar en su vida cotidiana. Las estructuras están internalizadas en todos, pero el ensayar respuestas no incorporadas por medio del teatro, permite validar maneras autónomas (creadas desde la imaginación en un contexto estético), y actuar conforme a ellas en la vida. El TO tiene el potencial de visibilizar estructuras sociales, herencias, relaciones de poder y *habitus* personal, de manera que el cambio social se permite pensar como posible a partir de estas técnicas teatrales. En conclusión:

Looking at Boal's theatre methods in relation to Bourdieu's concept of habitus, TO has the potential to make social structures, hierarchies, power relations and personal habitus visible -allowing an integrated approach to simultaneous work on individual, group and social levels- and at the same time provide tools to prepare change, which involves body, feelings and thoughts, and are quite close to action. TO has the potential to promote change. How it actually works in practice is another question. (Österlind, 2008. p.80)

Lorena Verzero (2014), desde la teoría dramática y las ciencias sociales, hace una caracterización del teatro participativo en Argentina, especialmente sobre las funciones que realizó como instrumento de contrainformación y re-significación de la opresión en la época de la dictadura.

Verzero (2014) realiza una descripción analógica del teatro participativo en contraste con el teatro invisible de Augusto Boal. La propuesta que subyace estos teatros es la reapropiación de las formas de producción de las industrias culturales; la utilización del teatro "como vehículo de contrainformación, de concientización y politización del sujeto, con el fin de contrarrestar la ideología dominante" (Verzero, 2014, p. 93).

Precisa cómo la búsqueda de los teatros participativos involucra el cuerpo como instrumento de comunicación, donde se busca romper con el paradigma de la representación anecdótica:

Y el público en vez de ser espectador que sea participante, pero no en un momento dado romper con la cuarta pared, te hago participar y yo sigo con mi historia, sino cómo involucrarlo permanentemente en el proceso creador. (Sava en Verzero, 2014, p. 94)

La autora hace una investigación histórica sobre formas de teatro político, y más que llegar a conclusiones al respecto, realiza una descripción de cómo se ha utilizado el teatro como herramienta política. Y pone el énfasis teórico en la representación y la re-significación que se posibilitan por medio del ejercicio y participación tanto en el teatro invisible como en el teatro participativo.¹⁷

¹⁷ Estrictamente hablando no es lo mismo teatro participativo que teatros de participación, dado que en el primero el público es invitado a ser parte de algo creado por un "nosotros" actoral, mientras que el segundo busca acercarse al proceso estético y creativo en condiciones más horizontales y de igualdad,

Desde el campo de la psicología se ha estudiado el TO y se concluye que el Teatro del Oprimido, usado como teatro comunitario, ofrece estrategias para activar procesos psicosociales como el ejercicio del poder, la problematización, la deshabitación, la concientización y la desnaturalización, entre otros. El TO ayuda a su ejercitación por medio del uso de lenguaje corporal y la experimentación escénica. Por lo que sostiene que el TO cumple los objetivos de la psicología social comunitaria ya que ambos entienden la sociedad como conflicto y se orientan hacia la práctica crítica para la transformación social, facilitando y fortaleciendo los procesos psicosociales que posibilitan el desarrollo de comunidades auto-gestionadas, la solución de sus problemas, estudiando para ello las relaciones de poder y de control sobre las circunstancias de vida, así como su efecto sobre dichos procesos psicosociales (Puga, 2012).

Se puede inferir a partir de esta revisión que los teatros de participación no han sido abordados como tales en los artículos revisados¹⁸, lo cual consiste en un primer indicio que sugiere la investigación de este suceso. Además de la carencia de estudios al respecto, es importante señalar que las corrientes que conforman los teatros de participación apenas y han sido estudiadas por algunas investigaciones, todas ellas con resultados que sugieren la posibilidad de visibilizar problemas y estructuras sociales, el empoderamiento y la agencia; lo cual parece estar correlacionado con el ejercicio de este tipo de teatro. Es importante investigar si es que hay relación entre la autonomía y el ejercicio de los TP y las implicaciones que esto tiene en el contexto mexicano (recordemos la novedad del fenómeno mismo en el país).

Dada la carencia de estudios específicos sobre este tema (que estudien la relación TP-significación), se puede afirmar que cualquiera de las afirmaciones antes señaladas no puede ser concluyente - menos en un contexto socio-político y cultural distinto que en el que fueron realizadas las investigaciones-. Es decir, que por un lado, las corrientes que

donde el público no sólo participa sino puede apropiarse del suceso escénico. El ideal de los teatros de participación sería un especta-actor que se actúa a sí mismo.

¹⁸ Recordando que teatro participativo no es el mismo que teatros de participación.

conforman los TP han sido estudiadas de manera independiente y con resultados que sugieren que plantear la autonomía en el sentido que la entiende Cornelius Castoriadis es posible, sin embargo no sabemos si es real, ni cómo se da en la práctica. Por otro lado, ni las corrientes que conforman los TP, ni los TP han sido estudiados en el contexto mexicano, lo cual, dadas las condiciones socio-históricas del país, podría conformar una diferencia.

En lo que se refiere a acercamientos metodológicos los estudios han usado mayoritariamente metodologías cualitativas, queda una sugerencia de usar las herramientas que propone la interacción simbólica. Es interesante retomar que en el acercamiento hecho por Deniss (2009) parte del enfoque metodológico fueron las mismas herramientas del TO.

En tanto a las posibilidades de investigación que se vislumbran a partir de esta revisión, queda claro que las corrientes que conforman los TP abonan a la visibilización de estructuras sociales incorporadas, además de abonar al ejercicio de distintas maneras de ejercer la agencia en situaciones sociales. El teatro, en las versiones que componen los TP, ayuda a desvelar los dispositivos de poder a la vez que empoderan y posibilitan la diversidad de acción de sus participantes; específicamente por la directa referencia que se hace a maneras distintas de representar y significar la realidad social.

Ha sido mostrado cómo los TP tienen la potencia de trabajar de manera individual y colectiva, lo que permite que las técnicas sean usadas para el trabajo individual (con enfermos mentales) o con el trabajo grupal (los profesores en dos de las investigaciones mostradas).

Por las razones antes mencionadas, el estudio que aquí se plantea deberá de ser de carácter descriptivo, que aunque responderá una pregunta de investigación, deberá realizar un planteamiento que establezca un marco para pensar el teatro posdramático, en la forma de teatros de participación.

A. PREGUNTA.

A partir del planteamiento contextual, de la descripción del marco teórico, y de la revisión del estado de la cuestión sobre teatros de participación, planteo la siguiente pregunta de investigación:

¿De qué manera los talleres de teatros de participación son escenarios que posibilitan la creación de significaciones imaginarias autónomas en contextos históricos?

B. HIPÓTESIS.

La hipótesis que se esboza con base en la argumentación previamente mostrada es que los teatros de participación abren posibilidades para que los participantes se apropien de sus acciones y se hagan conscientes de los supuestos con los que viven la vida cotidiana -aunque no necesariamente para modificarlos-.

Parece que el ambiente en el que se generan las prácticas estéticas posibilita una distancia entre la vida significada de manera socio-histórica y las posibilidades de representación estética, parece que es en esa brecha que la autonomía se posibilita, aunque eso no significa que se ejerza.

La propuesta de la autonomía en los términos que la formula Cornelius Castoriadis se hace posible con el ejercicio de teatros de participación. Se entiende, desde un principio, que el teatro, la estética, no es la única posibilidad de emancipación.

Postular que el ejercicio de TP abona a la realización de la autonomía descansa en otra suposición: que el conocimiento auto-reflexivo de nosotros y de nuestro mundo socio-históricamente construido nos posibilita maneras distintas de relacionarnos con él.

C. OBJETIVOS.

- Describir de qué manera el ejercicio estético de involucrarse en talleres de teatros de participación posibilita la creación de significaciones autónomas
- Identificar y dar cuenta de las relaciones que se construyen entre el ejercicio de TP y el concepto de autonomía de Cornelius Castoriadis.
- Dar cuenta de los discursos individuales que generan los participantes sobre los TP, en referencia a los conceptos de: autonomía individual, autonomía social e imaginación radical.

En este capítulo se concretizó la pregunta de investigación y los objetivos que con base en las elaboraciones teóricas y contextuales se construyeron. Se particularizó en qué sentido se estudiaron los teatros de participación (en realidad las corrientes que los conforman) y en búsqueda de qué.

Se encontró que los teatros de participación no han sido estudiados como tales, pero distintas investigaciones sobre teatro del oprimido y teatro playback sugieren que la visibilización de estructuras de significación dominantes es posible, de manera que es pertinente estudiar en los teatros de participación las significaciones.

Dado que los teatros de participación no han sido estudiados como tales, ni han sido estudiados en México, queda decidido que el presente estudio debe ser descriptivo y dar cuenta de cómo se da la práctica de los TP, para después establecer la relación con los procesos de significación que se han planteado desde el inicio.

El siguiente capítulo describirá los aspectos metodológicos de esta investigación. Cómo se construyó el referente empírico de esta investigación, cómo se recolectó la información y cómo fue sistematizada.

CAPÍTULO IV: ¿CÓMO ESTUDIAR LOS TALLERES DE TEATROS DE PARTICIPACIÓN?

Los capítulos anteriores han marcado un panorama que esboza el objeto de investigación, su historia y la perspectiva teórica que se eligió para este trabajo. Con base en las afirmaciones anteriores se elabora en este apartado una propuesta metodológica.

El presente capítulo establece un puente entre la teoría, el contexto y el caso concreto que aquí se analiza. Se describirá la manera de acercarse al objeto tanto metodológicamente, así como las precisiones que tal decisión conlleva: levantamiento de datos, sistematización, operacionalización de variables. Para llevar a cabo las tareas anteriores, se comienza a describir el caso de estudio.

Al terminar este capítulo se dedica un apartado a las consideraciones éticas que quedan implicadas en este proyecto.

A. METODOLOGÍA.

En este trabajo se utilizó una metodología mixta con enfoque circular (Flick, 2007); que hace referencia a un movimiento dialéctico entre la revisión teórica y el trabajo de campo a lo largo del proceso. Específicamente porque, como se explicitó en el estado de la cuestión, no hay una construcción teórica respecto a los Teatros de Participación, lo cual exige la construcción teórico-metodológica de las herramientas para acercarse al fenómeno.

Gran parte del análisis e interpretación que se muestra en esta investigación fue construido de forma cualitativa, con búsqueda por la horizontalidad; sin embargo se incluyen algunas cuantificaciones que buscan ayudar a contextualizar las afirmaciones que aquí se sostienen.

La construcción teórico-metodológica que se creó para este trabajo surgió desde el diálogo con diversos participantes de este proyecto. Para especificar la manera en que esto se llevó a cabo, me acerqué al objeto de estudio desde las denominadas metodologías horizontales (Corona, 2012); que se caracterizan principalmente por la estrecha relación que se plantea entre teoría-praxis, por el esfuerzo para construir un espacio público de diálogo y por la convicción de la relación con una realidad socialmente construida donde la labor de investigación también construye.

Quizá la primera precisión que se dio en este proyecto, derivada de la búsqueda por la horizontalidad, es que se buscó ir más allá del consentimiento informado, y en el caso que aquí se estudia, se convocó a un público para recibir unos talleres de teatros de participación, que fueron creados ex profeso para su estudio en este trabajo.

Otra particularidad, de la búsqueda de la horizontalidad, es que se decidió colectivamente por medio de qué insumos expresar la vivencia de los talleres de TP, y gracias a la sugerencia de algunas de las investigaciones relacionadas en el estado de la cuestión, se retomaron herramientas del teatro del oprimido para recolectar información.

Desde una perspectiva horizontal, no se trata de dar cuenta de una realidad independiente de los humanos (participantes, investigadores) sino que se parte de la convicción profunda de que la realidad es una construcción social y la investigación más que tener que dar cuenta de algo que “está ahí” debe tratar de crear nuevas maneras de ser y estar en el mundo.

Se propone una manera distinta de posicionarte frente al otro, desde la impronta de que ni el tema, ni la perspectiva, ni la metodología son impuestas por el investigador; se busca que la investigación sea un producto de la creación colectiva.

Esta búsqueda para que la investigación sea lo menos impositiva posible, tomó dos matices en este proyecto: por un lado se ofrecieron talleres gratuitos de teatro para los interesados

en el teatro; por el otro lado, todas las recolecciones de datos fueron no estructuradas, de manera que los participantes expresaron lo que quisieron formular.

El propósito fundamental de una investigación horizontal crítica no es reproducir o representar la vida de una comunidad para la academia, como si se tratara de traer una fotografía del grupo estudiado para ser analizada por colegas. Se trata de comprometernos con el entendimiento de las perspectivas de vida de una comunidad por su bien y para el beneficio de la misma.

La pregunta que guía esta investigación busca dar cuenta de las formas en las que los talleres de teatros de participación son escenarios que posibilitan la creación de significaciones imaginarias autónomas en contextos históricos.

Para acercarnos a su respuesta, se asumen como sujetos empíricos, los participantes de los talleres impartidos por el colectivo de teatros de participación de la ciudad de Guadalajara. El criterio de inclusión para este trabajo es el haber participado en los talleres de introducción a los teatros de participación.

B. RECOLECCIÓN DE DATOS: SÍNTESIS DE LOS TALLERES ESTUDIADOS.

Para responder la pregunta de investigación se estudiaron los talleres de “Introducción a los Teatros de Participación” que tuvieron lugar los sábados 23 y 30 de Agosto, y 6 y 13 de Septiembre de 2014, en el salón W113/114 en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). Dichos talleres se ofrecieron en dos horarios distintos, las primeras tres sesiones fueron de 9 a 12 horas, mientras que la última sesión comenzó a las 9 y terminó a las 14 horas.

Los talleres fueron ofrecidos por el Colectivo de Teatros de Participación de la ciudad de Guadalajara de manera gratuita y distribuidos de la siguiente manera:

- Sábado 23 de Agosto de 2014: Teatro espontáneo- concentrados en la división “nosotros- los otros”.
- Sábado 30 de Agosto de 2014: Teatro playback- énfasis en la construcción de “tribu”.
- Sábado 6 de Septiembre de 2014: Teatro del oprimido.
- Sábado 13 de Septiembre de 2014: Sociodrama- función de teatro playback.

El taller fue organizado por la investigadora con el propósito explícito de ser usado para el presente trabajo de campo.¹⁹

1. LEVANTAMIENTO DE DATOS.

El diseño del trabajo de campo incluyó tanto el contenido de los talleres, las gestiones necesarias para su realización y el levantamiento de datos. Cabe mencionar que por la naturaleza del objeto de estudio se diseñó un plan de obtención de información e instrumentos precisos. Con respecto al plan de obtención de información se siguió el siguiente:

1. Registro de los participantes, se les pidió la siguiente información: nombre, edad, profesión y correo electrónico.
2. Registro de impresiones de las sesiones (escritos y corporales).
3. Videgrabación de todas las sesiones del taller.
4. Reflexiones escritas en formato libre sobre la experiencia de los participantes en los talleres.
5. Ejercicio de asociación libre, de manera gráfica. La asociación se realizó con respecto a las iniciales “TP” que significan “Teatros de participación”.
6. Registro de la experiencia en los talleres con una técnica de teatro: escultura fluida. Dicho registro está videgrabado.
7. Diario de campo de la investigadora.

¹⁹ En el apartado “Concreción del caso de estudio” se elaborará más sobre la gestión y realización de los talleres.

Cabe mencionar que los participantes de los talleres supieron desde la invitación a los mismos que éstos se generaban en el contexto de una investigación. Al inicio del primer taller, justo después de la presentación de la investigadora se les pidió su consentimiento para ser videograbados en las sesiones. La participación en los levantamientos de datos que se realizaron para este proyecto no sólo fue voluntaria, sino informada.

2. INSTRUMENTOS DE RECOLECCIÓN DE INFORMACIÓN.

Dada la naturaleza del proyecto de investigación se crearon tres instrumentos distintos para el levantamiento de datos, estos tres instrumentos comparten la característica de la apertura a la creatividad del participante, dado que se ha hecho un esfuerzo por buscar la horizontalidad. Además se siguió un proceso de registro de los participantes. A continuación se detallan todos ellos.

a. Registro.

Se pidió a los asistentes que en la primera sesión del taller se registraran por escrito con la siguiente información: nombre, edad, profesión, correo electrónico. Además de que se les pidió en todas las sesiones de los talleres que compartieran una palabra, frase o metáfora que sintetizara su experiencia en la sesión; las primeras dos sesiones los participantes escribieron sus sensaciones/impressiones, mientras que las últimas dos quedaron grabadas en vídeo, ya que fueron compartidas de manera verbal.

b. Reflexiones libres.

El trabajo de campo consistió en cuatro sesiones de taller, este instrumento fue aplicado en la última sesión. Cada día de taller estaba dividido en dos partes: la experimental de la técnica y la explicación teórica de la misma. Sin embargo la última sesión (en la que se realizó este levantamiento) se dividió en tres partes: La parte experimental de la técnica a trabajar ese día, la explicación teórica de la técnica y una función de teatro playback. El

levantamiento fue realizado después de la explicación teórica de la técnica y antes de la función de teatro playback. En la siguiente tabla se muestra el horario seguido ese día.

Hora	Actividad
9:00 hrs.	Trabajo vivencial técnica sociodrama
11:30 hrs.	Explicación teórica sobre el sociodrama
12:00 hrs.	Levantamiento de reflexiones libres
12:30 hrs.	Función de teatro playback

TABLA 2 HORARIO SEGUIDO EN LA SESIÓN DEL 13 DE SEPTIEMBRE DE 2014. ELABORACIÓN PROPIA.

En ese momento, se pidió a los asistentes que escribieran una reflexión sobre su experiencia como asistentes a los talleres de teatros de participación. Cabe mencionar que desde el primer día, en cuanto comenzó el taller se les explicó que estos talleres se daban en el contexto de una tesis, se les pidió su consentimiento para ser grabados, por lo que se explicó en esta última sesión, que la información que escribieran sería la analizada en la tesis.

Como materiales, se llevaron hojas blancas, lápices, sacapuntas y un buzón, donde al terminar de escribir la reflexión cada participante depositó su hoja.

No se dieron indicaciones sobre si debía realizarse de manera individual o grupal, ni se pidió que fuera anónimo o que incluyera el nombre. Sólo se indicó que utilizaran esa pieza de papel para escribir lo que desearan sobre la experiencia vivida en los talleres.

Cabe mencionar que algunos participantes de los talleres faltaron a esa última sesión, por lo cual se les dio la misma indicación vía correo electrónico y algunos de ellos enviaron su reflexión vía electrónica a los pocos días de haber recibido la petición.

c. Ejercicio plástico de asociación libre.

Durante la última sesión de los talleres se pegaron dos cartulinas en la pared, con las letras “TP” (significan Teatros de Participación), debajo de las cartulinas se colocó un paquete de plumones.

Al llegar los asistentes se les mencionó que estaban las cartulinas y los plumones con el propósito de que en el momento que se sintieran convocados escribieran/dibujaran/representaran un símbolo de su experiencia en los talleres de teatros de participación.

d. Esculturas fluidas.

En la tercera sesión de los talleres se pidió a los participantes que se reunieran en tres equipos. Cada uno de ellos debía generar una “escultura fluida” que expresara sus emociones/sentimientos/pensamientos en relación a la experiencia de los teatros de participación.

Se dieron aproximadamente cinco minutos para que cada equipo preparara su escultura y enseguida fueron presentadas al grupo. Tales ejercicios fueron videograbados.

Una escultura fluida es una técnica que parte del teatro de oprimido de Augusto Boal y es precisada por Jonathan Fox en el teatro playback. Consiste en que cada integrante representa una emoción/sensación/acción/pensamiento respecto a una historia que le convoca (en este caso su experiencia en los mismos talleres). Tal representación debe buscar ser metafórica e implica que cada miembro del equipo tome una posición distinta y realice un gesto/acción que represente lo que haya elegido. Los integrantes del equipo deben hacer su gesto al mismo tiempo, usando alturas distintas y buscando estar lo más cercanos posible. Es importante aclarar que cada gesto/movimiento debe incluir un sonido.

C. CATEGORÍAS DE ANÁLISIS.

En el marco teórico se definieron y relacionaron los conceptos en los que se fundamenta este trabajo, a continuación se presentan en una tabla de manera que se clarifique su concreción metodológica:

Estética/ Imagenación radical	
Autonomía individual	Autonomía social
Emancipación	Política

TABLA 3 RELACIÓN DE CONCEPTOS. ELABORACIÓN PROPIA.

Con base en lo detallado en el marco teórico, las categorías responden a una concreción de los conceptos, de manera que sea posible construir un puente de la teoría a la práctica. La siguiente tabla muestra las categorías relacionadas con los conceptos antes explicitados.

Concepto	Conceptos derivados	Categorías
Estética /Imagenación radical	-----	Presentación, re- presentación, emociones, sentimientos, corporalidad.
Autonomía individual	Emancipación	Reflexión, conciencia, darse cuenta, re- significación, expresión, autocrítica, poder, posibilidad.
Autonomía social	Política	Comunicación, comunidad, diálogo, vínculos, relaciones, cambio social, transformación social, conciencia social, participación.

TABLA 4 OPERACIONALIZACIÓN DE CONCEPTOS. ELABORACIÓN PROPIA.

D. OBSERVABLES

La pregunta fundamental que debe resolverse en este apartado es ¿cómo poder dar cuenta de los conceptos y las categorías que se han presentado anteriormente?

Para responder esta pregunta cabe retomar la definición eje de este proyecto y es el concepto de autonomía de Castoriadis, que en sus modalidades individuales y sociales, se basa en la capacidad de imaginación radical de la psique humana, que en la vida social es manifestada por medio de una reflexión –sea interior o socializada– de manera lúcida, clara, consciente y explícita. Lo que conlleva a la pregunta de cómo podemos dar cuenta de esa reflexión sea individual o social. La respuesta viene del mismo Castoriadis, nosotros no tenemos acceso epistemológico a las psiques ajenas, sin embargo, dado el fundamento psicoanalítico de la teoría Castoriadis considera que para que podamos hablar de autonomía ésta debe ser “explícita”, lo cual para él significa que debe pasar por el lenguaje (Castoriadis, 1993b).

Es por eso, que dado que este proyecto estudia la autonomía con base en el concepto de Castoriadis, lo que estamos estudiando es lo que la gente dice, asumiendo que los discursos son performativos y que “hacemos cosas con palabras” (Austin, 1982).

En este caso los observables fueron discursos, que pueden ser orales, escritos, corporales, individuales o grupales. Que serán analizados con base en las categorías mostradas en el apartado anterior.

E. SISTEMATIZACIÓN DE DATOS.

Son los distintos tipos de discursos los que han sido sistematizados para responder a la pregunta de investigación, como se mencionó hay cuatro instrumentos particulares con los que se construyeron los datos y la respuesta a la pregunta de investigación. A continuación se esboza la manera en que los insumos fueron sistematizados, con el fin de que las categorías se adecuaran a marco teórico y la interpretación se hiciera posible.

1. SISTEMATIZACIÓN DEL REGISTRO.

Este instrumento nos brinda información como: nombres, edades, profesiones, correos electrónicos, número de asistentes y número de participantes de cada género.

Esta es la información cuantitativa del análisis que sirvió para dar contexto, la manera de sistematizarla fue:

- Registro del número de asistentes total.
- Registro de número de asistentes por sesión.
- Registro del número de asistentes de cada género.
- Categorizar las profesiones en: estudiante y profesor, una vez hecho este paso se mostrará la cantidad de asistentes en cada categoría.
- Se estableció el rango de edades de los asistentes.

Los datos de los nombres y correos electrónicos de los participantes no serán publicados, por motivos de confidencialidad y por ser irrelevantes para la investigación.

2. SISTEMATIZACIÓN DE REFLEXIONES LIBRES.

Los datos que se obtuvieron por medio de este instrumento son discursos escritos que relatan la experiencia de los participantes en los talleres. Dado que el instrumento es no-estructurado, en el sentido de que no se dio a los participantes temas, ni preguntas sobre los cuales construir su discurso, lo que se realizó con los datos fue categorizarlos.

Se dio lectura a todos los datos y con base en ellos se registró sobre qué hablan los participantes. Una vez con los discursos, se analizaron e interpretaron con base en las tres categorías que se desprenden del marco teórico: imaginación radical, autonomía individual y autonomía social. Lo cual significa que la categorización se compone de dos niveles: primero el análisis contextual de los discursos donde la referencia sea el conjunto de discursos y temas que los participantes consideraron pertinentes (dado que son reflexiones libres este paso sería el equivalente a reconstruir las preguntas o temas que retomaron para las reflexiones) y el segundo momento implica el análisis con base en las categorías que se desprenden del marco teórico.

Es importante destacar que la abstracción y conceptualización ya es producto de la co-creación e interpretación de la investigadora, que con base en el marco teórico reconoció en los discursos los conceptos que ahora nombran las categorías. Las categorías en vivo son:

- Comunicación.
- Emociones y sentimientos.
- Corporalidad.
- Ambiente de confianza.
- Trabajo social político.
- Autonomía.

La vinculación del trabajo de campo con las teorías a analizar se conforma de esta manera:

Categoría en vivo	Categoría de Castoriadis
Emociones, sentimientos, corporalidad y creación de espacios de confianza	Imaginación radical
Comunicación y Autonomía	Autonomía individual
Comunicación y trabajo social-político	Autonomía social

TABLA 5 RELACIÓN DE CATEGORÍAS DE LA INVESTIGACIÓN. ELABORACIÓN PROPIA.

3. SISTEMATIZACIÓN DE EJERCICIO PLÁSTICO DE ASOCIACIÓN LIBRE.

Este ejercicio muestra de otra manera, en otro lenguaje, otro contexto y con otros insumos, lo que sobre los teatros de participación piensan/sienten los asistentes a los talleres. Cabe destacar que este ejercicio terminó arrojando como datos palabras –metáforas–; por lo que se procederá a sistematizarlas con base en las categorías de Castoriadis: imaginación radical, autonomía social y autonomía individual.

Se hace evidente que en este ejercicio se hace un uso metafórico del lenguaje por lo que se vuelve irrelevante analizarlo de manera literal, de modo que lo más apropiado es una interpretación contextual. Que sitúe en tiempo, espacio y situación cada uno de los mensajes plasmados en el lienzo.

Justo por la necesidad de la interpretación en contexto es que todos los talleres fueron videograbados, para que dichos videos fungieran como documentos de referencia al interpretar. Si un símbolo fuera difícil de descifrar se puede revisar el video y ver en qué momento de la sesión fue escrito, de manera que se pueda interpretar en ese contexto.

4. SISTEMATIZACIÓN DE ESCULTURAS FLUIDAS.

Una escultura fluida es una representación grupal, que tiende a la corporalidad (gestos, movimientos y sonidos); las esculturas fluidas son creaciones espontáneas sobre una emoción. Por ejemplo, en una función de teatro se le puede preguntar a alguien cómo le fue en su semana, el narrador genera la historia para que después los actores representen de ésta las emociones/ acciones que les convoquen de la historia del relator.

En este caso los relatores fueron los mismos “actores”: los participantes que representaron la propia experiencia en los talleres. Se les agrupó en tres segmentos, y cada uno de forma independiente y simultánea realizó la actividad.

De esta técnica se pueden analizar las posiciones entre los participantes, los gestos, las palabras, los sonidos y los movimientos. Cabe mencionar que dicho levantamiento se registró por medio de una videograbación.

De él se analizaron las posiciones que tomaron los participantes entre sí, las emociones y gestos que asociaron al ejercicio de TP. Todo esto en relación a la propuesta estética de Menke (2011) y Rancière (2011ab), especialmente.

F. CONSIDERACIONES ÉTICAS.

Entendiendo la ética como la disciplina filosófica que se encarga de la reflexión respecto a la moral conforme a la cual se toman decisiones; la primera y principal consideración ética de este proyecto se ha determinado con la elección del tema y la metodología.

La elección del tema y la consiguiente construcción del objeto de estudio tienen implicaciones éticas porque exigen una justificación en términos sociales que permitan dar

respuesta a preguntas como: por qué estudiar eso y cómo debe ser estudiado. Tales elecciones deben tener un proceso de reflexión rigurosa, y socialmente responsable, detrás.

La elección de la metodología tiene implicaciones éticas y políticas, porque es ahí donde se ha establecido cómo es que me relacionaré con los otros, qué formas de convivencia social se instauran en el proyecto. En mi caso, la elección de la búsqueda por la horizontalidad responde más a la ética y política, que a la metodología. Una de las principales consecuencias de este aspecto fue la decisión de trabajar con datos que los participantes quisieran compartir, puesto que una verdad que es extraída de la psique de los sujetos sin su consentimiento explícito es incongruente con validar la capacidad de todos de hablar sobre sí mismos. Se trata de ser congruente con el marco teórico y no generar discriminación de los sujetos empíricos con ciertas decisiones metodológicas tomadas desde la verticalidad.

La relación social es siempre una proyección de preferencias de ser o hacer. Tomando la impronta kantiana (el imperativo categórico), al decidir cómo me acerco al otro, elijo también cómo deberían acercarse a mí, y a todos. En ese sentido, no basta con decir que me apegaré a la Constitución Mexicana o a ciertas normas legitimadas socialmente, la ética es más que legalidad y tiene implicaciones políticas por aclarar.

Es importante precisar que ni las legislaciones, ni las cartas de consentimiento, ni el ajustar cuentas económicas, ni los posibles beneficios de la investigación nos dan cuenta del problema “ético” principal presente en las interacciones cotidianas: las circunstancias son siempre particulares y las normas aparecen siempre generales, lo cual oscurece la aplicación de lo que en el papel parece tan claro.

En el mundo social, incluida la investigación, parece que –en el fondo– quedamos sujetos a los propios escrúpulos, puesto que cualquier norma legal o moral será enunciada desde la universalidad, que queda lejos de las circunstancias siempre particulares. Siempre hay casos no considerados por las normas, siempre hay excepciones, siempre nos enfrentamos con asuntos no normados, o normados de maneras distintas culturalmente. ¿Cómo enfrentaré la condición de la decisión humana en este proyecto? La mayor consideración que asumo

en esta investigación se deriva de religarme a la autonomía que postulo en el apartado teórico.

Lo cual en este ámbito significa el obligarme a mí misma a una reflexión lúcida, consciente, autónoma, crítica y explícita durante todo el proceso de mi investigación. Una consideración ética en este proyecto es entonces la reflexividad rigurosa en todas las elecciones que tome a lo largo del camino, reflexión que será social, dialogada, no sólo con la academia, sino con los participantes del proyecto, pero sobre todo: será explícita en todos sus momentos. Eso se concretizó en la manera de invitar a los participantes a contribuir a esta investigación; en todo momento supieron a qué venían y en qué contexto se construían los talleres, se les informó y pidió consentimiento para todos los datos que aquí se presentan, incluso no fueron videograbados sino hasta que se les pidió su consentimiento para aparecer en la grabación.

Esta concepción de la ética se resume en aceptar lo que siempre queda implícito en la primera página de las investigaciones: este proyecto de tesis, es mío, detrás de él estoy yo, y soy responsable de lo que aquí sostengo. La única garantía ética que puedo ofrecer es que me hago responsable de lo que aquí se muestra, y de lo que de aquí se desprenda. Pero no estoy sola, y esto adquiere dos matices distintos: por un lado, los otros que ayudan a la creación de este documento; por el otro, la relación implícita (o explícita) con *los otros*.

Primeramente acepto y agradezco de manera explícita el apoyo de todas las personas y autores con los que he dialogado²⁰; son sus ideas las que me ayudan a escribir este documento. Aunque la responsabilidad y la autoría de este documento recaen en mí, porque en esta ocasión ha tomado mi voz, quede claro que esta tesis no sólo es hija de su tiempo, sino de sus interlocutores. Resolver este aspecto ha sido una de las mayores dificultades para este trabajo, porque lo que se leerá a continuación como resultados de la

²⁰ Especialmente al Centro de Formación Humana del ITESO por la confianza y gestión de los insumos necesarios para el taller. Al colectivo de Teatros de Participación por su generoso trabajo y apoyo en la creación y facilitación de los talleres. A Carlos Camarillo, por sus diálogos y acompañamiento cercano para la realización de los talleres y de esta tesis.

investigación es muchas veces mi interpretación sobre lo que los otros dicen, que con suerte resguarda el sentido de lo que quisieron decir.

Comprendo que toda ética, es también una política, en ese sentido somos responsables de las relaciones que entablamos con el otro, la elección metodológica, es una elección política: si decido oprimir y tratar como objetos a personas en aras de encontrar la verdad, o si decido no hacerlo, de cualquier forma instituyo maneras de ser-con-el-otro. Es también una elección política que sea yo la que escribe esto, y al hacerlo desvanezco las *otras voces*. Es por eso que la metodología que elegí opta también la forma de interacción que quiero en la sociedad; esa también es una elección, que implica una valoración.

La participación a los talleres y a las distintas recolecciones de datos no sólo ha sido consentida sino con conocimiento previo a la aceptación. Los datos que provienen de las reflexiones escritas libres, del registro y del ejercicio gráfico de asociación serán manejados de manera anónima, esto no es posible con los datos que provienen de las esculturas fluidas dado que en éstas se muestran los rostros y cuerpos de los participantes, en este sentido se vuelve a validar por medio del consentimiento informado que los participantes dieron para este levantamiento de datos en particular. Incluso antes de videograbar el ejercicio se repitió que esta actividad sería incluida y analizada en la tesis, por lo que si alguien se sentía incómodo con aparecer, podía abandonar esa actividad en particular.

En conclusión, todas las decisiones que este proyecto involucra –especialmente aquellas que directa o indirectamente implican a otros– serán reflexionadas, dialogadas y explícitas en este documento.

En este capítulo se creó un puente que une las perspectivas teóricas, el estado de la cuestión y la problematización del objeto de estudio con el fenómeno concreto estudiado. Se podría sintetizar que el presente capítulo realizó una síntesis de las decisiones metodológicas involucradas en la construcción de datos, y por consiguiente de conocimientos, que este proyecto refleja.

El siguiente capítulo ahonda particularizando cada vez más esta tarea, se busca generar un panorama contextual sobre la realidad estudiada, que permita comprender mejor los datos/resultados generados con la metodología antes descrita.

CAPÍTULO V: ¿CÓMO SE VIVIERON LOS TALLERES QUE AQUÍ SE ESTUDIAN?

Se dijo antes cómo fue que se acercó al objeto de estudio de la presente investigación, sin embargo, debido a que la práctica de teatros de participación es relativamente reciente se consideró necesario hacer una descripción de la misma que permita interpretar los datos en su contexto.

De igual manera, se consideró que parte importante de la comprensión de los talleres de TP, se juega en advertir su contexto. Se dijo que este estudio, por la carencia de precedentes, debía ser descriptivo. En ese sentido, lo que se busca en este capítulo es describir cómo se dieron los talleres que aquí se estudian.

Como precisión metodológica, se consideró que mostrar los resultados sin antes establecer un contexto podría hacer que fueran complicados de entender, sobre todo, si el teatro posdramático (en la corriente que aquí se estudia) no es familiar para el lector.

Quizá se pueda sostener como primera afirmación que el fenómeno de los teatros de participación (tanto en talleres como en funciones) es referencial. Los TP son el resultado de varios elementos de una cierta manera, se vuelve muy reduccionista y complicado de entender si sólo se miran las partes. Este capítulo comienza con una concreción del caso de estudio, después se describe a profundidad cada una de las sesiones, para terminar con algunos resultados preliminares a esta investigación.

Es momento de recordar que la pregunta de investigación a la que se busca aproximarse es ¿De qué manera los talleres de teatros de participación son escenarios que posibilitan la creación de significaciones imaginarias autónomas en contextos históricos? Para responderla se estudiaron los talleres de “Introducción a los Teatros de Participación” que tuvieron lugar los sábados 23 y 30 de Agosto, y 6 y 13 de Septiembre de 2014, en el salón W113/114 en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO). Dichos

talleres se ofrecieron en dos horarios distintos, las primeras tres sesiones fueron de 9 a 12 horas, mientras que la última sesión comenzó a las 9 y terminó a las 14 horas.

Como se mencionó anteriormente, estos talleres fueron organizados por la investigadora, con el propósito explícito de ser usados para el presente trabajo de campo. En la gestión del espacio y materiales se recibió el apoyo del Centro de Formación Humana del ITESO, mientras que el trabajo creativo fue realizado por el Colectivo de Teatros de Participación de la ciudad de Guadalajara, con apoyo del Colectivo Arte Espontáneo (D.F.), en la figura de Carlos Camarillo.

Tanto el ITESO como el Colectivo de Teatros de Participación de la ciudad de Guadalajara ofrecieron los talleres de manera gratuita. Como se mencionó anteriormente, a cada una de las sesiones asistieron distintos miembros del colectivo, de acuerdo con sus posibilidades y se organizaron las sesiones de manera grupal. El día anterior a cada sesión de taller, el colectivo se reunía, se confirmaban los asistentes al taller y se proponían los coordinadores de cada actividad. Las sesiones quedaron organizadas de la siguiente manera:

- Sábado 23 de Agosto de 2014: Teatro espontáneo- concentrados en la división “nosotros- los otros”.
- Sábado 30 de Agosto de 2014: Teatro playback- énfasis en la construcción de “tribu”.
- Sábado 6 de Septiembre de 2014: Teatro del oprimido.
- Sábado 13 de Septiembre de 2014: Sociodrama- función de teatro playback.

A. ANTECEDENTES DEL TALLER.

Para comprender lo sucedido en los talleres de Introducción a los Teatros de Participación se necesita entender cómo es que se pudieron generar, particularmente en dos sentidos, cómo fue que los asistentes decidieron asistir y cómo el colectivo gestionó el contenido y coordinación de cada sesión. A continuación se presenta una breve descripción de los hechos que posibilitaron la realización de los talleres.

La realización de los talleres que aquí se estudian se debió a dos circunstancias históricas de la investigadora, por un lado formo parte del colectivo de teatros de participación, y por el otro, soy profesora del Centro de Formación Humana del ITESO.

Al comenzar la maestría, comenté con el Jefe del Centro de Formación Humana (CFH), que había leído que las herramientas del TO se habían usado para el trabajo docente con excelentes resultados (en la investigación realizada en la Universidad Javeriana, que fue referenciada en el estado de la cuestión), de manera que me parecía una buena oportunidad, ofrecer esa posibilidad al ITESO.

La idea inicial era replicar el estudio colombiano en el ITESO, por diferentes razones históricas y en diálogos, tanto con el colectivo, como con el CFH, se fue decidiendo que se consideraba mejor que fuera una invitación abierta, es decir, no obligar a los profesores a tomar el taller.

Más adelante, como resultado del dialogo con el colectivo, se decidió que era deseable invitar a todos los interesados, tanto profesores como público en general. Además se buscó que se abriera la convocatoria tanto a personas afiliadas al ITESO como a externos.

Se comentaron las propuestas con Bernardo García (profesor de tiempo fijo del CFH, quien estuvo a cargo de todas las gestiones institucionales requeridas para los talleres) y después de que él comentara las peticiones con otros miembros del centro (CFH), se decidió generosamente, que los talleres serían abiertos para el público en general.

El ITESO, a través del CFH proporcionó de manera gratuita para los talleres: el espacio, papeles, lápices, sacapuntas, aguas y frutas para todos los asistentes a todas las sesiones. Además de que se permitió el uso de la imagen universitaria en los reconocimientos entregados a los participantes.²¹

Por otro lado, el colectivo se reunió en diversas ocasiones, y de manera igualmente desprendida, regaló su trabajo, en lo que concierne a la planeación y realización de los

²¹ Se sugiere la revisión del Anexo VI: Constancia de participación en los talleres.

talleres. Una de las gestiones interesantes, es que el colectivo tuvo que diseñar un logo y un nombre para que apareciera en los reconocimientos, se decidió nombrar al grupo: TRIBU, Colectiva de Teatros de Participación de Guadalajara.²²

Gracias a la amabilidad y generosidad de estos dos grupos, se dio origen a los talleres que aquí se estudian. A continuación se detalla cómo comenzó el proceso de los mismos.

La convocatoria comenzó el 9 de Agosto de 2014 por medio de redes sociales, iniciando en la cuenta de la investigadora, con la privacidad abierta y explicitando la posibilidad de compartir la invitación. Este fue el cartel que se estuvo compartiendo en las redes sociales:



ILUSTRACIÓN 2 CARTEL PUBLICITARIO. INVITACIÓN A LOS TALLERES DE INTRODUCCIÓN A LOS TEATROS DE PARTICIPACIÓN. ELABORACIÓN ESTHER GUTIÉRREZ ROMÁN (PARA EL USO DE LA INVESTIGADORA).

En esa misma fecha se creó un evento en Facebook (en modo público), con los datos del taller. A partir de ese momento, las personas comenzaron a preguntar información sobre el taller. La pregunta más común fue el costo. Poco a poco, distintos interesados, se fueron registrando para asistir al taller.

²² Anexo VII: Logo de TRIBU. Colectiva de Teatros de Participación de Guadalajara.

Sobre la generación del contenido de los talleres, en las reuniones del Colectivo se fue gestando con la participación de todos. A pocas semanas de los talleres, el colectivo se reunió y dialogó sobre los ejercicios que consideraban convenientes para cada día, en esa sesión se estableció un bosquejo del taller. Cada semana (los días viernes) el colectivo se reunía y los miembros elegían los ejercicios que querían coordinar, usualmente con base en la afinidad y en la asistencia.²³

Una de las aportaciones en el diseño de los talleres que se dieron en el ITESO fue la propuesta creativa de Carlos Camarillo²⁴, no sólo porque fue con base en los talleres que él dio en Guadalajara en el 2013 (referenciados en la introducción de este trabajo) que el colectivo de Guadalajara se formó, sino porque muchos de los ejercicios facilitados en el taller que aquí se estudia están inspirados en sus ideas y talleres. Además que de forma explícita se le pidió su apoyo para la facilitación de este trabajo de campo.

Carlos Camarillo no pudo acompañarnos a la facilitación de los talleres, sin embargo mantuvo conversaciones vía Skype con la investigadora, especialmente para diseñar las últimas dos sesiones de los talleres. Carlos nos permitió utilizar el logo de su colectivo en la constancia de participación en los talleres, dicha constancia se puede observar en el Anexo VI. Además de que asistió a una recuperación de la experiencia de los talleres el 15 de septiembre de 2014 con todo el colectivo.

B. SOBRE LOS TALLERES.

Con todas las gestiones realizadas, tanto con el ITESO, como con el colectivo y con el apoyo de Carlos Camarillo, los talleres estaban planeados y listos para ser ejecutados. A continuación se hace una descripción de los mismos con base en el diario de campo de la investigadora y en la videograbación de las sesiones.

²³ Se sugiere la revisión del Anexo V: Descripción de los talleres.

²⁴ En el primer capítulo se dio una breve reseña sobre él, quien fue el facilitador de los talleres de teatros de participación que dieron lugar al colectivo que aquí se estudia.

El 23 de Agosto la sesión comenzó un poco después de las nueve de la mañana, la investigadora dio la bienvenida, se explicó el contexto de la tesis en el que se situaron los talleres y se les pidió su consentimiento para ser videograbados en las sesiones, una vez que se aceptó se comenzó con el trabajo de la sesión.

Cada sesión se dividió en dos partes: la primera completamente corporal, que implicaba la puesta en práctica de los ejercicios propios de la técnica a trabajar; y una segunda parte teórica donde se explicaba el fundamento, que desde la teoría dramática, soportaba a la técnica ya experimentada.

En todas las sesiones se presentó un número distinto de asistentes, con profesiones y géneros diversos, a continuación se muestra una tabla con los resultados los registros.

	23 de Agosto	30 de Agosto	6 de septiembre	13 de septiembre
Número de asistentes	22 total	19 total	22 total	12 total
Género	8 hombres 14 mujeres	8 hombres 11 mujeres	8 hombres 14 mujeres	6 hombres 6 mujeres
Profesión	13 estudiantes 9 profesores	12 estudiantes 7 profesores	13 estudiantes 9 profesores	7 estudiantes 5 profesores

TABLA 6 REGISTRO DE ASISTENCIA A LOS TALLERES. ELABORACIÓN PROPIA.

Lo primero que salta a la vista al observar los registros a la sesiones es la disminución de la asistencia al último taller, esto se explica dado que ese fin de semana en particular fue tomado como puente por muchos de los asistentes (nótese la cercanía con un día de asueto en México: 15-16 de septiembre), quienes desde la semana anterior avisaron que no podrían asistir porque saldrían de vacaciones.

Se puede observar cómo las sesiones uno y tres cuentan con los mismos asistentes distribuidos de la misma manera. También puede verse cómo la cantidad de varones se mantiene constante en las tres primeras sesiones y baja (dos asistentes) en la última; mientras que la cantidad de mujeres varía un poco las tres primeras sesiones y se reduce a menos de la mitad en la última sesión.

En lo que a las profesiones se refiere, habría que justificar porqué usar ese indicador. Dado que la gestión se hizo por medio del Centro de Formación Humana del ITESO se convocó a los profesores de este departamento, aunque la invitación estuvo abierta. De los profesores asistentes 5 son profesores del ITESO, aunque sólo uno es profesor del Centro de Formación Humana.

C. DESCRIPCIÓN DE LOS TALLERES²⁵.

En este apartado se intenta hacer una síntesis de lo sucedido en las sesiones de los talleres. Se busca crear una imagen general de lo sucedido en cada sesión, para vislumbrar el tipo de dinámicas sociales que se establecen en este contexto. Además de dar cuenta de las reflexiones que, de manera grupal, tuvieron lugar.

La sesión del 23 de Agosto de 2014 tuvo como objetivo el conocimiento e integración de los participantes por medio de las técnicas de teatro espontáneo, se hicieron ejercicios que implicaban dividir al grupo por de distintas maneras, conocer los nombres de los participantes por medio de ejercicios corporales, generar una danza que representara a pequeños grupos (realizadas por afinidad entre los asistentes), para después realizar una danza que representara a todos los miembros del taller, ejercicios de confianza psíquica y corporal con los otros.

En el momento teórico de dicha sesión se reflexionó sobre los prejuicios, y cómo se generan imágenes del otro sin conocerlo. Cómo nos relacionamos con los otros de maneras estereotipadas que se fundamentan en suposiciones que se hacen sobre la alteridad; de igual manera se reflexionó en cómo somos interpretados por los otros con base en los mismos prejuicios, de forma que socialmente, vamos generando una imagen de nosotros, que corresponda a cómo queremos ser interpretados.

En la recuperación final del taller los participantes concluyeron que de esa sesión se podía aprender a cómo los otros nos pueden decir cosas de nosotros, incluso cuando no lo

²⁵ Se sugiere revisión del Anexo V.

conoces en el sentido racional y establecido de la palabra. Se retomó la importancia de encontrarse con el otro, se reconoció cómo socialmente generamos barreras de poder que impiden relacionarse de manera horizontal, cuando lo único que se necesita para acercarse a alguien es ponerse frente a él y comenzar a interactuar. Por último, se reflexionó en cómo los estereotipos de diferenciación social hacen que sea más fácil simplemente ignorar al otro que tenemos frente a nosotros. Se añadieron reflexiones sobre cómo nos acostumbramos a ignorar a los demás y a no relacionarnos con nadie, o al menos, no con cualquiera.

La segunda sesión (30 de Agosto de 2014) tuvo por objetivo la integración del grupo, además se comenzaron a practicar técnicas correspondientes al teatro playback. El primer ejercicio fue integrar a las personas que no asistieron la sesión anterior al taller (entre ellos varios miembros del Colectivo), se trabajaron ejercicios de concentración teatral y de comunicación con los otros de manera que se conecten de manera que puedan hacer improvisación teatral. Esta es la sesión de trabajo más físico, se buscan romper muchos patrones corporales, y volver a la comunicación no verbal.

En esta reunión los participantes recuperaron cómo la comunicación no verbal es muy poderosa, cómo al concentrarte en el trabajo físico con alguien parece que el resto del mundo desaparece, y además cómo por medio de ejercicios corporales conoces al otro, te comunicas con él y se aumentan los niveles de confianza.

También se recuperó un ejercicio donde se hace explícito el consentimiento que se debe pedir/dar para trabajar con la alteridad. Los asistentes mencionaron que ayuda a reflexionar sobre cómo no siempre se puede relacionarse con todas las personas de la manera que se desea, pero sobretodo cómo estamos acostumbrados a asumir la comunicación y la relación con el otro sin primero preguntar.

Por último, fue evidente la importancia del trabajo corporal en esta sesión. Se mencionó que estamos acostumbrados a olvidar e ignorar nuestro cuerpo y el de los demás, se hizo énfasis en cómo se generaron lazos comunitarios corporales por medio de ejercicios físicos sincronizados, que al ser grupales permitían que se venciera el cansancio, “que la energía

se reciclara”. En este ejercicio se subrayó cómo el compartir no implicaba lenguaje (verbal), sino que se compartían los ritmos del corazón y la respiración en todo el grupo.

La tercera sesión, que se llevó a cabo el 6 de Septiembre de 2014, tuvo como objetivo colectivizar las técnicas básicas del teatro de oprimido. Para realizarlo cada participante trabajó una opresión real y propia, que fue socializada y representada teatralmente. Se experimentaron maneras de pasar de las opresiones actuales a las situaciones ideales. Al final se trabajaron esculturas fluidas y se precisó la técnica.

Esta sesión fue fuertemente emocional, ya que el grupo se abrió a compartir opresiones personales fuertes y dolorosas. La recuperación de la sesión giró en torno a cómo los espacios de confianza se pueden volver liberadores y cómo se pueden generar vínculos con personas que “no conoces” en un sentido tradicional, no sólo por medios corporales, sino también por medio de compartir emociones.

La última sesión (13 de Septiembre de 2014) tuvo dos objetivos: el primero fue el conocimiento de la técnica del sociodrama, y el segundo fue la práctica de una función de teatro playback. En lo que respecta al sociodrama se construyó sobre las experiencias escolares de los participantes, se montaron escenas y se trabajaron las técnicas de: espejos, dobles e inversión de roles.

Esta sesión fue más larga que las anteriores (duró dos horas más). Este tiempo fue dedicado al ejercicio de una función de teatro playback, donde se modelaron los códigos que mantienen actores y músicos, además de las relaciones que se van estableciendo con los narradores.

Es importante mencionar que el ánimo del grupo se vio realmente afectado por la inasistencia de diez compañeros, por lo que también se agregaron juegos a la sesión, con el fin de que el grupo asumiera positivamente la asistencia que se había logrado y desde ahí fuera posible trabajar.

Los ejercicios de sociodrama provocaron muchas preguntas y reflexiones, que tenían que ver con el uso sociopolítico de las técnicas de teatro. Hubo mucha reflexión en torno a la

empatía, a cómo nunca podemos estar en los zapatos del otro, puesto que su condición nos es radicalmente otra y no la podemos conocer a la perfección.

D. RECUPERACIÓN DE REFLEXIONES LIBRES.

En la última sesión se hizo el levantamiento de datos más amplio, en él, se pidió a los participantes que escribieran una reflexión sobre su vivencia de los talleres de introducción a los teatros de participación.

Si recordamos que en esta sesión se dio una ausencia de participantes por motivo del día inhábil, se optó por enviar un mensaje por medio del grupo del taller en Facebook en donde se invitaba a los participantes que no pudieron asistir a la última sesión a enviar su reflexión. Algunas personas la enviaron por correo a la investigadora durante la semana siguiente a la terminación del taller.

Las reflexiones fueron sistematizadas y categorizadas por medio de los criterios que los participantes mencionaron en sus textos; para los asistentes al taller, su vivencia de los mismos responde a cinco momentos distintos:

- Nuevas formas de expresión y creación de lazos comunitarios.
- Corporalidad, emociones y sentimientos.
- Creación de espacios de confianza.
- Dimensiones socio-políticas del teatro.
- Autonomía.

Esta categorización más que como base para el análisis de los resultados con miras a responder a la pregunta de investigación, tiene como objetivo crear una lista temática de lo que los asistentes consideraron como importante/relevante en su vivencia de los talleres.

Las categorías recuperadas de las reflexiones de los participantes son muy interesantes puesto que enfatizan dimensiones comunicativas y expresivas –especialmente relacionadas con emociones, sentimientos y corporalidad–; sin embargo, el análisis de datos se realizará en los términos que ha sido planteado este documento, que responden a la pregunta de

investigación desde la teoría aquí considerada. En este sentido los conceptos que se convirtieron en categorías de análisis son: imaginación radical/estética, autonomía individual y autonomía social.

Mediante este capítulo se generó una imagen sobre los talleres de TP, con el fin de familiarizar al lector con esta práctica teatral, que le permita forjar un contexto para situar la experiencia de los mismos.

Se comenzó por explicar cómo se dieron las gestiones de los talleres, en tres sentidos específicos: la gestión en el ITESO, la gestión del colectivo (de Guadalajara) y la consultoría con el colectivo de Arte Espontáneo en la figura de Carlos Camarillo (D.F.).

Se localizaron los talleres de manera espacio temporal, se realizó un perfil de los asistentes, se cuantificaron las asistencias y los perfiles. Como recuperación cualitativa, se describieron los talleres y las experiencias que fueron sobresalientes en los mismos (Con base en el diario de campo y la videograbación). Por último, se explicitaron las categorías en vivo. Se considera que estas acciones permiten contextualizar suficientemente la práctica estudiada, de manera que se puede proceder al análisis de la misma en los términos que se detallaron en el marco teórico. Esta tarea se convierte en el objetivo principal del siguiente capítulo.

CAPÍTULO VI: ¿DE QUÉ MANERA LOS TALLERES DE TP POSIBILITAN LAS SIGNIFICACIONES IMAGINARIAS AUTÓNOMAS?

En este capítulo se presentan los resultados de esta investigación. Está dividido de la siguiente manera: en un primer momento se analizan los tres conceptos básicos que rigen este trabajo (imaginación radical, autonomía individual y autonomía social) con base en dos insumos: la observación participante y las reflexiones escritas en formato libre.

Después se muestra el ejercicio plástico de asociación libre, se presenta su sistematización y su interpretación con base en los mismos tres conceptos.

Por último, se analizan las esculturas fluidas y se despliega la interpretación que de ellas se deriva.

A. LA IMAGINACIÓN RADICAL Y LOS TEATROS DE PARTICIPACIÓN.

Este nivel de análisis e interpretación se realiza con base en las propuestas teóricas que siguiendo a Menke (2011), Rancière (2011ab) y Castoriadis (1993ab) se esbozaron en el marco teórico. Específicamente en este apartado se muestra lo relacionado a los conceptos de estética e imaginación radical.

Se mencionó, en el marco teórico, que el hacer auto-reflexivo estético consiste en hacer de manera distinta lo que habitualmente se hace; lo cual implica abrir espacios donde las acciones cotidianas sean significadas de maneras distintas. A este momento estético, es al que se refieren los participantes cuando dicen que en el taller de teatros de participación se hizo posible un ambiente de confianza que contribuía a la generación de maneras distintas de relacionarse con los otros.

El espacio en el que se construyen los teatros de participación se abre como un momento distinto a la vida cotidiana, donde las significaciones y lo “socialmente permitido” ponen en pausa sus concreciones, de manera que se permita modificar las prácticas cotidianas, prácticas que pueden implicar ejercicios muy sencillos; por ejemplo, en la primera sesión

del taller, se realizó un ejercicio que pedía a los participantes que caminaran por el espacio buscando crear saludos no convencionales para los otros que fueran encontrando, se les pedía no usar palabras, ni movimientos en un inicio, después se permitieron movimientos y por último palabras. Lo que este ejercicio nos muestra es cómo desde el inicio las dinámicas sociales aceptadas se suspenden, para generar representaciones nuevas.

Esta afirmación no sólo se sostiene desde la observación, sino que los participantes también dan cuenta de ella, por ejemplo, en el siguiente comentario:

Como todo arte, el teatro también es de utilidad, quebranta rutinas y te hace manifestar sentimientos y acciones que de otra manera sería difícil, trabajas desde el ridículo y te fortaleces, te da seguridad en tu persona y en los demás que no conoces (Reflexiones libres, reflexión número tres).

Este participante nos muestra cómo el espacio en el que se establecen los teatros de participación es otro, un espacio donde lo aceptable puede ser resignificado de manera que se hace posible (por medio de este espacio de confianza), que se manifiesten sentimientos y acciones que en otro contexto sería “difícil” manifestar. Hace referencia a cómo lo que es considerado “ridículo”, no lo es en ese espacio, de manera que se puede jugar con lo inaceptable socialmente. Dichas prácticas, generaron seguridad en el relator. Esta seguridad no se construye sólo en la persona individual, sino que al salir “acompañada” de los terrenos de lo socialmente aceptado, se genera un vínculo con el grupo que acompaña. Es decir, que hay una especie de complicidad entre los participantes, pues juntos transgreden las fronteras sociales. Esta separación de las reglas del hacer cotidiano, fue muy importante para los participantes y se puede observar en la siguiente tabla (realizada a partir de las reflexiones libres):

Estética/ Imaginación radical	
Generación de espacios que posibilitan la imaginación y la creación	
-	Se dio una buena relación de respeto y fue en gran parte gracias a las historias o representaciones que se hicieron con los teatros de participación
-	Crear un ambiente para poder estimular a las personas y poder acelerar procesos mentales y sociales que de otra forma podrían tomar mucho tiempo o quizá ni se puedan dar condiciones socialmente [para que se realicen].
-	Se genere un clima de empatía entre todos los participantes. Una vez que el grupo se conoce, se genera un clima de confianza que permite a la persona atreverse a hacer con su cuerpo, rompiendo rutinas y estructuras.

- Lo que más me quedó es esta red de confianza que creamos primero, para que las otras puedan sentirme y yo pueda sentir las.

TABLA 7 SÍNTESIS DE REFLEXIONES LIBRES. CATEGORÍA: ESPACIO ESTÉTICO. ELABORACIÓN PROPIA.

Esta tabla nos muestra cómo se instituye un espacio estético que se fundamenta en la ruptura con los sentidos socialmente aceptados. Se generan vínculos sociales por medio del compartir historias personales. El vínculo no se reduce al conocimiento de algunas historias de los otros, sino que es más profundo, el vínculo se comienza a establecer desde que los participantes comienzan a explorar maneras de expresión distintas. Al inicio los participantes son tímidos con los movimientos y los gestos, conforme pasa el tiempo, y con la motivación del colectivo que coordinaba las sesiones, se transgredían los límites de la expresión, lo que sumaba a la ruptura con lo establecido. En este sentido, queda claro cómo el arte es siempre transgresor, y se entiende desde el comienzo como un espacio constituido desde la suspensión de las significaciones habituales.

Gracias a esta suspensión de los sentidos, como usualmente se viven, se sostiene que el arte, por medio de sus representaciones, constituye dispositivos que redistribuyen las relaciones entre lo visible y lo decible, los modos de circulación de las palabras (Rancière 2011b). Esta idea también se puede constatar en lo expresado por los participantes sobre su experiencia en los talleres. Particularmente porque una de las afirmaciones más recurrentes fue que los talleres contribuyeron a la expresión personal de cada uno de los participantes, especialmente a encontrar vías distintas –corporales, sobre todo– de expresar sentimientos y emociones que no necesariamente tienen cabida en los contextos cotidianos. A continuación se muestra una tabla que recupera comentarios de los participantes que ayudan a vislumbrar este aspecto.

Imaginación radical/ estética
Redistribución de las relaciones entre lo visible, lo decible y los mecanismos de expresión.
<ul style="list-style-type: none"> - Los teatros de participación con sus diferentes categorías parten del manejo y control de emociones - Ritmo, movimiento, regresar al principio o algún momento, felicidad, tristeza y alegría - Liberar mi capacidad de expresar emociones.

- Me gustó mucho el trabajo que se hace con el cuerpo hay mucha liberación de emociones, sentimientos y experiencias.
- También me sirvió para la liberación de las emociones y sentimientos oprimidos y reprimidos
- Muchas veces suprimo emociones que no considero importantes, pero al ponerlas en común me doy cuenta que sí son importantes y que las comparto con otras personas.
- Los teatros de participación para mí han significado y están significando un reto para conectar con mi cuerpo y mis emociones con discursos más allá del lenguaje oral o escrito rígido y lleno de códigos restringidos.
- Aprendí a expresarme mejor con mi cuerpo (principalmente)
- Las personas NECESITAN experimentos y experimentar su cuerpo, su intelecto, su espíritu.
- Veo que en el taller pudimos saborear la presencia de los otros a través del cuerpo, la imaginación, el humor, la palabra, el juego.
- Es expresar con el cuerpo y ser entendido
- Me gustó mucho el trabajo que se hace con el cuerpo hay mucha liberación de emociones, sentimientos y experiencias.
- El taller fue un momento para ser yo y ser con los demás a través del cuerpo. A través de los gestos, sonidos, movimiento, transmití y entendí cosas sobre mí y sobre las otras.

TABLA 8 SÍNTESIS DE REFLEXIONES LIBRES. CATEGORÍA: MECANISMOS DE EXPRESIÓN ESTÉTICA. ELABORACIÓN PROPIA.

Estos comentarios nos muestran cómo detrás de la praxis que los teatros de participación proponen se encuentran principios no sólo estéticos, sino emancipadores, puesto que con base en los discursos de los participantes podemos concluir que el ejercicio de los teatros de participación les permitió maneras distintas de expresarse, de ser-en-el-mundo y con-los-otros; lograron no sólo validar sus historias y sus voces, sino que se legitimaron maneras distintas de expresión.

Rancière (2007) sostiene que la lección emancipadora del artista es buscar que todo trabajo sea un medio de expresión, si no basta sentir, sino que se busca compartir lo sentido. El espacio que abren los teatros de participación es justamente este, donde se permite –e incentiva– el experimentar con distintas maneras de expresar, no sólo para quedarse con las técnicas, sino para apropiárselas al representar las propias historias. Lo cual no es sólo emancipador, sino propiamente político.

La práctica de los teatros de participación es emancipadora en tanto que estimula y brinda herramientas para compartir los sentires y salir del sí mismo. Es política porque permite que sea el sujeto mismo el que tome la voz, el que presente su visión sobre ciertos asuntos comunes. En el caso de los talleres los temas que se trataron fueron: las opresiones personales en la sesión tres y los problemas en contextos escolares en la sesión cuatro.

Se sostiene que la práctica de los teatros de participación, que tuvo lugar en los talleres antes descritos, ha contribuido a la emancipación política de los participantes por medio de la estética, si entendemos que se presentaron varias rupturas en el ejercicio, por ejemplo: una ruptura en la adecuación de ciertos espacios para abordar ciertas temáticas, una ruptura respecto al comportamiento que se tiene en determinadas circunstancias, una ruptura con el uso común del cuerpo; además que se afirmó la capacidad de cada participante de generar sus propios discursos y sus propias vías de expresión; y por último, se dio en un espacio de confianza que afirmaba la igualdad de los participantes y posibilitaba el ejercicio estético. Todas estas rupturas son las que Rancière (2011b) atribuye a la emancipación política en contextos estéticos.

Para Castoriadis la imaginación radical es la potencia de la psique humana que permite las rupturas de las que se ha dado cuenta en este apartado, lo cual significa que la imaginación es la posibilidad que tenemos los seres humanos de crear. Es gracias a esta imaginación que la estética y la emancipación son posibles.

Todos los comentarios de los participantes, que han sido recuperados en este apartado, abonan a vislumbrar cómo en los teatros de participación se instituyen momentos para imaginar formas de ser-con-el-otro de maneras distintas; desde crear saludos, hasta crear maneras de representar una opresión, hasta imaginar ciertas situaciones y las reacciones ante las mismas. La práctica de los talleres de teatros de participación permite crear de la nada, sobre todo cuando la creación es colectiva, y del individuo en particular sólo surge una representación parcial, mientras que el producto final responde a la imaginación y representación grupal.

Un comentario que puede ayudar a la comprensión de cómo los participantes dan cuenta de estos ejercicios de imaginación radical es el que este fragmento de la reflexión número XVI muestra:

[Los teatros de participación] desestabilizan el distanciamiento que acostumbramos a tener frente a los problemas de las otras, sus dolores, sus goces, sus miedos, sus deseos. No sólo rompen, entonces, esa cuarta pared en el teatro, sino que agrietan un poco las paredes-coraza que hemos ido instalando entre las personas-cuerpos-mentes-almas. (Reflexiones libres, reflexión número 16)

Lo cual refiere a cómo en los ejercicios de los teatros de participación se está invitado a generar maneras distintas de ser y expresar, lo cual implica necesariamente un ejercicio de creación, de invención de maneras diferentes. Se ponen en cuestión las significaciones sociales establecidas y por medio del arte se generan rupturas que posibilitan la imaginación.

La creación, según se definió en el marco teórico, refiere a suspender un contenido de algo que es real. Es modificar algo que es de una determinada manera, para determinar la manera de ese ser, es esa nueva determinación la que tiene como origen la imaginación radical. Por ejemplo, en los talleres, durante la primera sesión se hizo un ejercicio en el que los participantes tenían que hacer pareja con la persona que menos conocieran del grupo, con ella debían sentarse, y “leerle la mano” (adivinar el pasado y futuro). Es decir, generar una imagen de ella. Lo cual más allá del contenido propio de los discursos implica una ruptura con un modo de ser social. Usualmente al conocer a alguien nos hacemos una imagen de esa persona con base en ciertos prejuicios que nos han sido transmitidos (significaciones heterónomas), en este ejercicio se incitó a hacer explícita la creación de esa imagen del otro, a la vez que la creación se hacía frente a él. Esta presencia frontal del otro, obliga a dejar de lado las significaciones heredadas y hacer un esfuerzo por crear desde ciertos símbolos observados la imagen del otro que se compartirá abiertamente frente a él. Es decir, que este ejercicio –entre otros realizados en los talleres– invita explícitamente a la creación, en ese sentido, invita a la imaginación radical.

B. AUTONOMÍA INDIVIDUAL Y LOS TEATROS DE PARTICIPACIÓN.

Se enunció en el marco teórico que las propuestas que aquí se retoman provienen de los autores Menke (2001), Rancière (2007, 2011ab) y Castoriadis (1993ab), en este apartado se busca establecer la relación entre el concepto de “emancipación” de Rancière (2007, 2011ab) y el de autonomía individual de Castoriadis (1993ab).

Siguiendo la propuesta de los autores antes mencionados, se elaboró la hipótesis de que las obras de arte son esencialmente emancipadoras, puesto que proponen una pausa de los sentidos habituales en las prácticas comunicativas, de manera que implican una distancia con el significado socio-histórico de los símbolos (Menke, 2011).

Esta puesta en pausa de los sentidos comunes se puede ver en muchos de los ejercicios corporales realizados a lo largo de las sesiones del taller, sin embargo cobra especial fuerza en una consigna explícita del colectivo que facilitó los talleres. Ésta tiene que ver con una dimensión de lenguaje y propiamente comunicativa. El colectivo, como parte de su labor artístico social, busca sensibilizar ciertos temas, uno de ellos refiere a cuestiones de género. Para hacerlo, de manera simbólica, los facilitadores generalizan en femenino a lo largo del taller. Esta práctica es por sí misma subversiva y transgresora en el sentido que propone Menke (2011), y se puede constatar puesto que antes de finalizar el primer día (de taller) ya había personas comentando al respecto, de hecho, la conversación en el receso de ese día giró en torno al tema.

Dado que la cuestión de género había causado tal conmoción en los asistentes del taller, el colectivo decidió abordar el tema de manera frontal en la reflexión final de la primera sesión de taller. La primera reacción fue de rechazo, por parte de un grupo de mujeres que consideraban que decir “nosotras” estaba “mal dicho” gramaticalmente, mientras que otro grupo de asistentes al taller consideraba que estaba “bien” pues sensibilizaba en el lenguaje la exclusión que el género femenino había vivido. Eventualmente la conversación se intensificó hasta que el colectivo explicó que la intención de hacerlo era poner a discusión el asunto.

Se hace evidente cómo la descontextualización del signo, o de la re-significación del mismo, se hacen posibles en el arte, y específicamente en los talleres de teatros de participación. Cabe mencionar que tal posibilidad no es independiente de la imaginación radical, y de las cualidades que de ella se desprenden. Es necesariamente gracias a que se genera un ambiente alterno a la cotidianidad que se pueden usar distintos símbolos, o usarse de manera diversa.

Otra forma de entender la emancipación es la que propone Rancière (2007, 2011ab) donde se pone el énfasis en la toma de la palabra, el hecho de que quien no está legitimado se encargue de asuntos de los cuales ha sido –al menos en principio– excluido.

A este respecto no se encuentran referentes en los discursos de los participantes, lo cual implica que no hay un “darse cuenta” de que están haciendo algo para lo que “no están legitimados”; lo cual puede indicar dos cosas distintas: por un lado, que se sienten legitimados para hacer teatro, de manera que no hay una subversión, ya que estarían realizando potencias previamente adquiridas, o bien podría ser porque no hay un meta-conocimiento de la acción, lo cual quiere decir que aunque saben que los actores son los legitimados para hacer teatro, ellos no se dan cuenta que se están apropiando de algo que estrictamente “no es suyo”.

En el caso de los talleres realizados en el ITESO considero que el hecho de que no se hayan puesto prerequisites dejaba explícito el hecho de que eran abiertos y no necesitaban conocimiento actoral previo, aunque pocas personas preguntaron si se necesitaba. Otro factor que pudo haber intervenido, es que el taller fue anunciado como “Introducción a los teatros de participación”, se considera que el incluir la palabra “introducción” daba también pistas de la apertura del mismo. El último factor que cabría considerar es el hecho de que se están estudiando talleres de teatro, no las funciones de teatros de participación, por lo que el asistente espera –desde el comienzo– un rol activo.

La conclusión con respecto al concepto de emancipación, como lo plantea Rancière (2007, 2011ab), en el ejercicio de los talleres aquí estudiados, es que mientras que sí hay una ruptura de facto entre las personas que pueden hacer teatro y los que lo hicieron (ninguno de los asistentes es actor), no es asumida como ruptura, al menos no de forma explícita. Lo cual sugiere asistentes ya emancipados en el sentido que Rancière propone: personas que se afirman como creadoras activas de las piezas de arte.

A esta misma afirmación se le puede dar otra interpretación. Como se sabe, en ningún momento se hizo un levantamiento de datos con instrumentos como entrevistas, de

manera que es posible que de la experiencia de los talleres, nadie considerara que la emancipación era relevante, al menos no lo suficiente como para abordarlo de forma literal.

Retomando el concepto de autonomía, en el marco teórico se postuló que refiere a la capacidad de cada ser humano de darse a sí mismo la ley de su propio actuar. Ser autónomo significa hacer una pausa en la vida cotidiana para cuestionar las motivaciones y las razones detrás de las acciones, de manera que ciertas decisiones (no sería posible que todas) tengan como fundamento una argumentación propia.

Se parte del supuesto de que los seres humanos vamos haciendo la vida con las formas socio-culturales que la familia y el contexto nos van entregando; ellos nos dicen qué se come, cómo se habla, con quién se habla, etc. Y se propone que ante ciertas elecciones los seres humanos somos capaces de separarnos de las significaciones sociales heredadas, imaginar nuevas y llevarlas a cabo, esto sería la autonomía individual.

En el apartado anterior se concluyó que los talleres de teatros de participación se constituían como un espacio estético, que posibilitaba la creación y la imaginación, en ese sentido, favorecía la autonomía individual como la entiende Castoriadis (1993ab). En este apartado recuperaremos las experiencias y discursos que dan cuenta de este concepto.

Si revisamos el transcurso de los talleres nos podemos dar cuenta que se dieron muchos ejercicios (entre ellos el de generalizar en femenino que se describió en este apartado) que permiten la puesta en duda de las maneras habituales de interpretar el mundo. Sin embargo, para Castoriadis, hablar de autonomía es necesariamente hablar de una reflexión lúcida, clara, consciente, crítica y explícita. Lo cual tiene varias consecuencias, la primera – y más importante para el análisis– es que si no pasa por el lenguaje, no podemos hablar de autonomía. El sujeto tiene que darse cuenta que es él quien está realizando el cuestionamiento de los sentidos sociales heredados, que es él quien instaurará los –quizá nuevos– significados.

Violando este requerimiento, me parece importante mencionar que las dos últimas sesiones del taller fueron planteadas como reflexiones que cumplen con todas las

características de la autonomía que pretende Castoriadis, porque tanto el teatro del oprimido, como el sociodrama, requieren un sujeto que de manera activa toma sus memorias, las presenta y re-presenta a la colectividad.

En la sesión de teatro del oprimido se pide que cada participante recuerde una situación en la que se haya sentido oprimido o haya sido opresor, que genere una imagen de esa escena y la comparta con los demás asistentes. Luego, se pide que se reúnan según el tipo de opresión que vivieron y que generen una imagen corporal grupal (a manera de escultura) que represente las opresiones de todos los participantes en el equipo. Más adelante, cada equipo presenta su imagen de opresión al grupo, se pide que generen un discurso para cada personaje y se hacen esfuerzos de imaginación para llevar la imagen de opresión de la situación actual a lo que el equipo considera la situación ideal (que debe ser realista).

Lo que se busca mostrar en este ejemplo, es que el ejercicio de teatros de participación tiene inscrita de manera explícita la reflexión sobre las situaciones actuales de los participantes, y dado que la reflexión se hace por medios no convencionales (principalmente corporales) se puede incentivar significación autónoma de la vida humana de quienes practican esta técnica teatral.

Otro ejemplo que también tiene como fuente la observación –aunque en este caso sí pasa por el lenguaje– son las reflexiones que se hacían al terminar e iniciar cada sesión, donde se dirigía la conversación de manera que se estableciera un espacio de dialogo sobre lo que había sucedido en el taller, o a propósito del taller.

Al inicio de la segunda sesión del taller, se preguntó qué habían vivido los participantes en la semana, si algo de lo que había sucedido en la primera sesión había resonado en sus vidas cotidianas a lo largo de la semana. Uno de los comentarios más asentidos fue que gracias al taller habían aprendido a mirar realmente a las personas, de manera que a lo largo de la semana se habían dado cuenta cómo en la vida cotidiana no estamos acostumbrados a mirarnos. La mirada del otro se vuelve incómoda y puede ser hasta grosero “observar demasiado” a alguien. Esto se deriva de uno de los primeros ejercicios, que tiene que ver

con reconocer las miradas de todos los asistentes a la sesión, de saludar por medio del puro gesto ocular.

Este ejemplo, además de dar cuenta de que el ejercicio de estos teatros proporciona herramientas para interpretar y actuar de manera distinta en el mundo, abre espacios que facilitan el cuestionamiento de los sentidos sociales heredados y de las maneras “normales” de hacer las cosas.

Cabe destacar que para Castoriadis la autonomía surge con el cuestionamiento de la naturalidad de las respuestas socio-históricas, cuando se constata que es posible hacer la vida (significarla) de una manera distinta a como se ha venido haciendo en la historia de cada individuo.

Podemos constatar que los TP proponen ejercicios que fomentan la reflexión, pero si tal reflexión se da y cómo lo hace es algo que no se puede responder con certeza, principalmente porque para el mismo Castoriadis dicha reflexión tiene que ser consciente y explícita, lo cual metodológicamente significa que tiene que surgir del sujeto (no de la dirección de los facilitadores) y tiene que pasar por el lenguaje.

Es importante destacar que ninguna práctica social puede llevar a la autonomía individual, lo que se está remarcando en este apartado es que el ejercicio de TP estimula la reflexión en los términos que Castoriadis la plantea, lo cual no significa que lo realice necesariamente. Para averiguar si es que tal autonomía se da en esos términos, será indispensable recurrir a los discursos de los participantes, que en esta investigación fueron recabados bajo la técnica de reflexiones libres en formato escrito.

1. LA AUTONOMÍA INDIVIDUAL DESDE LAS REFLEXIONES.

Se rescata en esta investigación el discurso de las personas. Se considera que el discurso que libremente cada sujeto decide compartir nos habla del sentido en que cada participante se apropió de los talleres.

Al analizar los discursos en busca de referencias a la autonomía individual, se seleccionó información que cupiera en las categorías: emancipación, reflexión, conciencia, darse cuenta, re- significación, expresión, poder o posibilidad. Estas categorías fueron elegidas puesto que son las que nos permiten dar cuenta de la elaboración teórica construida para el presente trabajo.

Desde la primera reflexión escrita podemos encontrar un discurso que soporte las hipótesis presentadas en la teoría. Habría que confirmar afirmando la presencia de discursos que explícitamente dan cuenta de la relación que se ha postulado entre el ejercicio de teatros de participación y la autonomía, en sus distintas formas, aunque comenzaremos por dar cuenta de la individual.

En cinco de las reflexiones se encuentra tal referencia explícita, cabe recordar que el número total de reflexiones es veintiuno. Lo cual significa que cerca del 24% de las personas que realizaron una reflexión escrita en formato libre dieron cuenta de la relación entre la autonomía individual y su experiencia de los talleres. Se hace relevante en este momento mencionar con qué frecuencia aparecieron las otras categorías en las reflexiones:

Categoría	Frecuencia de aparición	Porcentaje
Imaginación radical	16	76%
Autonomía individual	5	24%
Autonomía social	14	67%

TABLA 9 CUANTIFICACIÓN DE APARICIÓN DE CATEGORÍAS EN REFLEXIONES LIBRES. ELABORACIÓN PROPIA.

La primera conclusión debe ser que es la categoría menos mencionada, si se considera que las otras dos son expresadas por más de la mitad de las personas. Esto no quiere decir que la autonomía individual no se da en los talleres, sino que no es un tema central de las reflexiones. Sería posible que, si se preguntara a cada sujeto por esta categoría se pudiera elaborar más al respecto; sin embargo en la elección metodológica se formuló el valor del discurso voluntario.

Como precisión metodológica, parece importante señalar que fue complicado sistematizar la categoría de autonomía individual, debido a que muchos comentarios hacen referencia explícita a momentos de autonomía social que implican una reflexión individual previa; dada esta condición, no se sabía si repetirlos en las dos categorías o de qué manera analizarlos. Se decidió ponerlos en la categoría a la que explícitamente pertenecen (autonomía social), por lo cual habría que tener mesura al interpretar que casi el doble de personas refieren autonomía social mas no autonomía individual. Dichos resultados –y sus implicaciones individuales previas– serán abordados en la interpretación de la categoría “autonomía social”.

Dada la frecuencia de aparición de la categoría aquí interpretada, se mostrarán los cinco comentarios que dan cuenta de ella:

Autonomía individual/ Emancipación
<ul style="list-style-type: none"> - Los teatros de participación sirven para la reflexión. Como público o actor, el papel que se representa en cada historia y las emociones envueltas puede permitir la autocritica, dar a pensar en diferentes formas de actuar dentro del mismo contexto para de esta forma cambiar el contexto. - T.P. [Teatros de Participación] también me convoca a pensar en diferentes soluciones, a cambiar roles, a escuchar diferentes posicionamientos. - Cuando pienso en teatros de participación, pienso en compartir y recrear la vida. - Para mí es la conciencia, unidad, participación, involucramiento que necesitamos para afrontar, resolver, mejorar la ciudad y sociedad que somos todos. - También nos permiten aventurarnos a disolver fronteras entre la razón y la pasión: en las (re)presentaciones ((auto)(re)presentaciones)se entretujan y mezclan las razones y las pasiones, y unas, indistinguibles a veces de otras, son igualmente válidas. - El teatro participativo está ocurriendo en mi vida todo el tiempo, todo el tiempo hay actores en la obra de teatro. Si algo no funciona es cuestión de moverse al lado de los zapatos del otro (no se puede estar exactamente en sus zapatos), congelar la escena, salirse, ver qué es lo que tiene cada actor que decidir, considerar las emociones evocadas y de ahí cambiar a la mejor solución donde todos se beneficien o al menos nadie se perjudique.

TABLA 10 SÍNTESIS DE REFLEXIONES LIBRES. CATEGORÍA: AUTONOMÍA INDIVIDUAL/EMANCIPACIÓN. ELABORACIÓN PROPIA.

Se puede observar que detrás de estos comentarios está la afirmación que gracias a los teatros de participación se puede pensar la vida, entender el mundo de maneras diversas. Esto se asocia a distintas situaciones que se propician en los talleres: la actuación de historias personales, la interpretación de una historia realizada sin el narrador, los ejercicios de imaginar respuestas posibles a situaciones reales y los ejercicios propios del sociodrama. Lo que estos ejercicios tienen en común es la afirmación de que es posible interpretar la

misma situación de manera diversa, además de que es posible actuar de maneras distintas en una situación dada (características que conforman la definición de autonomía de acuerdo con Castoriadis).

La reflexión sobre la vida propia se hace posible en los talleres de teatros de participación puesto que se trabaja con las historias de cada uno de los participantes. Cada persona puede hacer un discurso de su experiencia, este hecho ya significa una emancipación, puesto que Rancière (2007) nos decía que ésta se localizaba cuando una persona no sólo se conformaba con vivir su vida según el rol social que se le había asignado, cuando alguien no se conforma con la experiencia, sino que busca expresarla, compartirla.

La toma de la palabra es en sí mismo un acto emancipador, puesto que rompe con visiones tradicionales del hacer artístico, donde para hacer arte, para saber qué es digno de ser representado, se necesita tener ciertas credenciales que lo avalen.

Rancière (2011b) decía que la emancipación se funda en una ruptura entre una presunta adecuación entre las ocupaciones y un cierto equipamiento intelectual y sensorial. En los comentarios (extractos de las reflexiones escritas en formato libre) citados anteriormente, los participantes se ven como capacitados no sólo para vivir su vida, sino para compartirla y recrearla. Se dan a sí mismos la capacidad de transformar su propia experiencia y sus circunstancias.

Rancière (2001b) hablaba de espectadores emancipados. En los talleres de TP nadie se considera espectador, sino que se afirman como creadores de su vida y de sus experiencias (artísticas). Esta analogía entre la vida cotidiana y el ejercicio de teatros de participación se observa claramente en el último comentario citado en la tabla:

El teatro participativo está ocurriendo en mi vida todo el tiempo, todo el tiempo hay actores en la obra de teatro. Si algo no funciona es cuestión de moverse al lado de los zapatos del otro (no se puede estar exactamente en sus zapatos), congelar la escena, salirse, ver qué es lo que tiene cada actor que decidir, considerar las emociones evocadas y de ahí cambiar a la mejor solución donde todos se beneficien o al menos nadie se perjudique. (Reflexiones libres, reflexión número XVIII)

Lo que esta frase apunta es la analogía entre lo vivido y representado en el teatro y la vida cotidiana, específicamente en cómo desde el teatro se afirma la capacidad de cada cual no

sólo de contar su propia historia, sino de realizarla, de asumir las elecciones como propias, donde por supuesto que se tienen que tomar las circunstancias, pero el que decide, en todas las circunstancias, es el carácter, la subjetividad(Ortega y Gasset, 1985).

Cuando los participantes sostienen que los teatros de participación les permiten recrear la vida, pensar diferentes formas de actuar, o de interpretar su contexto, pensar diferentes soluciones o concientizarse sobre el contexto compartido, yo interpreto la raíz de la autonomía, es decir, la interrogación explícita de los sentidos sociales heredados. El hecho mismo de que la realidad pueda ser interpretada –y vivida– de una manera distinta (Castoriadis, 2005b).

La autonomía individual significa la afirmación de que cada cual puede determinar ontológicamente su ser mismo, lo cual apunta a personas que se saben no sólo responsables, sino creadoras de sus vidas y de las elecciones que toman. Detrás de cada uno de los cinco comentarios antes citados, está el supuesto –nada simple– de que cada uno puede hacer la propia vida, de que se es libre de decidir y hacerse a sí mismo, incluso si no se pueden elegir las circunstancias a las que habrá que enfrentarse.

Cabe recordar que para Castoriadis (2005b) la posibilidad de auto-determinación se manifiesta en la capacidad de poner en tela de juicio –conscientemente– los magmas de significaciones heredadas, en ese sentido, al momento de afirmar que la acción puede modificar la circunstancia, que las situaciones admiten varias interpretaciones, que hay diversidad de soluciones ante los contextos sociales, se está haciendo una afirmación de la autonomía.

Se puede concluir que los talleres de TP sí son emancipadores, puesto que permiten afirmar de facto una ruptura entre las adecuaciones intelectuales, artísticas y discursivas. Además que permiten afirmar la capacidad de cada cual de crear, recrear y enunciar su propia historia.

Se permite una emancipación puesto que además se muestra una interpretación de las historias compartidas que es dada por otros, lo cual afirma la diversidad de interpretaciones que cada historia admite.

Por último, se puede afirmar que en la práctica de los teatros de participación se favorece la autonomía, en la medida en la que se incita a pensar la vida propia, y se enfatiza la capacidad de cada uno de generar discursos, de cuestionar los sentidos, de forjar interpretaciones y de actuar de manera distinta en las situaciones cotidianas.

Se puede concluir, que los talleres de TP tanto en el discurso de los participantes, como por la naturaleza de la práctica misma, favorecen la emancipación y la autonomía de los sujetos, porque permiten el cuestionamiento explícito de las formas de significación y representación de sus participantes; además de que se inscriben en la afirmación de la capacidad de todos para hacerse cargo de sus propias vidas desde la propia voz.

C. LA AUTONOMÍA SOCIAL Y LOS TEATROS DE PARTICIPACIÓN.

Como se anunció en el marco teórico, este apartado incluye el análisis de las reflexiones escritas en formato libre (realizadas en los talleres de teatros de participación) a la luz de los conceptos de *política* (Rancière 2011ab) y de *autonomía social* (Castoriadis 1993 ab).

Es momento de recordar que en este trabajo la palabra política se retoma en un sentido clásico. Se entiende como aquellos comportamientos relacionales, en donde tengo que contar con el otro. Cuando la intersubjetividad se hace presente, no sólo como condición de posibilidad de la vida humana, sino porque además se postula un proyecto en común. No sólo se vive con los otros porque “están ahí” y no se puede prescindir fácilmente de ellos, sino que se busca crear comunidad. Se persiguen fines que son compartidos por el grupo.

Para Rancière (2011ab) hablar de estética es necesariamente hablar de política, puesto que la estética es el ámbito de lo sensible, pero nunca se presenta en un estado natural, sino que está supeditado a relaciones de poder que legitiman qué sentires son posibles, en qué

contextos, y de por parte de quiénes. Es decir, que el ámbito de lo sensible sólo adquiere legitimidad por medio de procesos sociales, en ese sentido, políticos.

Se había sostenido que la cuestión política del arte estaba en la construcción y socialización de las representaciones y significaciones que sobre un mundo, que trascendiendo la individualidad, se sostiene, o al menos pretende sostenerse.

En este sentido, se puede afirmar que cualquier acto social, es propiamente político, puesto que implica salir de la subjetividad para probar las afirmaciones con los otros y verificar si es que mis afirmaciones son aceptadas o no en el mundo.

Pero la mera verificación social de las significaciones no puede ser la política que se sostiene en este trabajo, puesto que de ser así, cualquier significación heterónoma, sin importar que tenga su raíz en otros, mientras sea validada socialmente, cumpliría con los criterios de ser “propiamente política”.

Para Rancière (2001ab) este es el error más común que existe, confundir la política, con la policía. Se entiende por policía la mera verificación social de las significaciones heterónomas. La política viene cuando se hace efectiva la capacidad de todos para ocuparse de los asuntos comunes, lo cual pasa para el autor, por el discurso.

Es justo en este sentido que se puede afirmar que el ejercicio de los teatros de participación tanto en las funciones, como en los talleres, son propiamente políticas, puesto que se realiza una deconstrucción de quién está legitimado para hacer arte, para que sus historias sean representadas, o para representar historias.

La política, según Rancière (2011b) remite en última instancia a la igualdad de los seres hablantes, igualdad que se ve magnificada en la práctica social de los teatros de participación, porque en todo momento se presentan las situaciones como a discusión, como susceptibles de discursos y de opiniones.

La manera más evidente de ver cómo se muestra la política según Rancière en los talleres de TP, es el hecho de que todas las historias provengan de los participantes. Especialmente

en las dos últimas sesiones. Se trabajó teatro del oprimido con las opresiones de cada cual, donde cada quien contaba su propia historia y era la autoridad de la vida propia, y mediante diálogo se construía una imagen de opresión que representara a cierto grupo que voluntariamente se unía.

No es únicamente el hecho de que cada cual sea capaz de escribir la versión oficial de su propia historia de vida –lo cual no es poco–, sino que además se valida la capacidad de todos para construir el discurso socialmente válido, es decir, no va a llegar nadie a decir cómo debes actuar o representar tu vida, pero no sólo eso, sino que hay un momento en el taller de teatro del oprimido y de sociodrama, donde se pregunta a las personas que reproducen una imagen que ellos crearon, que la modifiquen, y son ellos, los protagonistas de su propia historia, los únicos que la pueden modificar. Las herramientas con las que cuentan son: la propia creatividad, el trabajo y la creatividad de los compañeros con los que ese momento comparte la escena.

La práctica de talleres de teatros de participación ratifica la capacidad de cada participante de relatar su historia, de volver a protagonizarla desde el rol que él mismo elige para sí, y le brinda posibilidades de acción e interacción, mientras que él mismo sea capaz de crearlas. Es decir, que al tiempo que se valida la capacidad de creación que cada participante tiene, en términos de Castoriadis, se hace un llamado social a la imaginación radical.

En la última sesión, donde se realiza una función de teatros de participación, también se revoca la idea de que se necesitan competencias específicas para actuar o ser músico. Se invita a los participantes a tomar el lugar que elijan: o como músicos o como actores de la función, “aunque no sepan hacerlo”. De manera que se hace política, puesto que se revoca la idea de que es necesaria una competencia específica para ocuparse de ciertos asuntos comunes (Rancière, 2011b).

Cada una de las cuatro sesiones del taller de teatros de participación abre distintos momentos de diálogo; desde las bienvenidas donde se busca retomar las historias que cada participante vivió en la semana, hasta las recuperaciones de ejercicios, los momentos de

elaboración teórica y los momentos de reflexión a propósito de los ejercicios realizados en cada sesión.

Con esta apertura se hace evidente que todas las opiniones eran consideradas y tomadas en cuenta para construir la versión oficial de lo que se estaba viviendo, es decir que la relatoría misma, la “versión oficial”, la “historia legítima” de lo que sucedió en el taller, está compuesta por las versiones que se fueron integrando en cada sesión por parte de los participantes.

Es por esta razón que en el apartado ético se hacían precisiones de autoría, puesto que el mismo material que uso para escribir estos renglones no tiene como raíz única mi experiencia como investigadora y participante de la actividad, sino que mi memoria se compone de los fragmentos que cada uno de los participantes compartió, porque los escuché, porque hablé con ellos, porque las notas de campo recuperan lo que cada uno dijo y porque las grabaciones registraron estas conversaciones, por medio de las cuales se construye la historia de lo que sucedió en los talleres, siempre como un proceso explícitamente colectivo.

Otra dimensión que muestra lo explícitamente político de los talleres en todos sus sentidos es la manera en que fueron creados por el colectivo. Antes de cada sesión se hacía una reunión donde cada cual hablaba de lo que le había parecido el taller anterior, de lo que le gustaría que se realizará en las siguientes reuniones y qué ejercicio desearía coordinar. Es decir, que cada taller se planeó de manera colectiva, donde la palabra de todos fue legitimada también como coordinador y creador de la experiencia de los talleres.

De la misma manera, las decisiones que durante los talleres se tomaban: a qué hora comenzar, a qué hora dar un receso, qué ejercicios añadir, recortar o eliminar, siempre eran tomadas de manera colectiva, y dialogadas con el colectivo. Incluso la penúltima sesión se preguntó a los participantes si estaban de acuerdo en realizar la última sesión de 5 horas para poder hacer una práctica de función de teatro playback, de manera colectiva se decidió que sí.

Lo cual implica que detrás de los teatros de participación tanto en su diseño, como en su ejercicio, se ejerce la política como la plantea Rancière, en el sentido de que todos los hablantes pueden expresarse sobre los asuntos comunes en igualdad de condiciones.

En lo que concierne a la autonomía social, en el marco teórico se precisó que surge con el cuestionamiento explícito –por medio del diálogo– de los sentidos sociales instituidos; esto se da cuando la colectividad puede poner a discusión el fundamento y sentido de las significaciones que en la cotidianeidad se asumen como necesarias. En este sentido, la autonomía social trata de mostrar, en contextos colectivos, lo contingente de las significaciones. Se explicó anteriormente cómo tal contingencia se encuentra necesariamente oculta detrás de la institución de la sociedad (Castoriadis, 2005a).

Esta autonomía se puede ver en el contexto histórico que se generó durante la realización de los talleres en dos grupos sociales distintos: por un lado se da la autorregulación del colectivo de teatros de participación, mientras que por otro –en varios momentos simultáneos– se da la creación e institución del grupo conformado por los talleristas y los participantes.

Es posible identificar claramente los mecanismos que dan cuenta de autonomía social en el colectivo de teatros de participación de Guadalajara, puesto que los momentos de diálogo se explicitaban un día antes de la sesión de taller; es decir que había, literalmente, un proceso de diálogo detrás de la auto-imposición (si se quiere llamar así) de las prácticas y responsabilidades que se tomarían al día siguiente.

Castoriadis (1993ab, 2005a) sostiene que la autonomía social no se da cuando el individuo es capaz de convencer a todos de hacer lo que él quiere, sino que se da cuando el individuo es capaz de participar en el diálogo que llevará a normas que tendrá que seguir, si pretende continuar en esa colectividad. Lo cual nos indica, que en el caso que nos compete, se da la autonomía social no porque cada miembro del colectivo haya hecho “lo que él quería” en el taller del sábado (que podría referirse a dirigir ciertos ejercicios), sino que se da porque todos los coordinadores de las actividades del taller eran sujetos activos en el diálogo y planeación de lo que se convertiría en su responsabilidad.

Se vuelve importante precisar que todos los miembros del colectivo participaban en el diálogo, teniendo siempre prioridad aquellos que serían los últimos responsables de las decisiones que ahí se tomaban. Esto no quiere decir que nadie tuvo que asumir coordinar ejercicios que no quería facilitar, más bien significa que todos tuvieron la oportunidad de participar en el diálogo sobre los asuntos comunes. En palabras de Castoriadis, cada persona participó en el diálogo de manera que puedo asumir que la ley que decidió la colectividad también era la suya.

Un ejemplo que da cuenta de cómo se dio la autonomía social en la gestión de los talleres por parte del colectivo es la firma de los reconocimientos. Nadie había planteado dar reconocimientos a los participantes que certificaran su asistencia al taller. Se comenzó a considerar porque durante el registro algunos participantes preguntaron por ellos. Dado el requerimiento, la sesión del 15 de Agosto de 2014, el colectivo se reunió para diseñar el formato general del taller, ahí se mostró la inquietud por los reconocimientos, sin embargo eso implicaba generar un logo y darle un nombre al colectivo, además de decidir quién de los miembros los firmaría.

Se decidió, después de un diálogo, que el colectivo se llamaría "*Tribu, colectiva de teatros de participación de Guadalajara*", se generó un boceto de lo que nos gustaría que nos representara visualmente. Se decidió que la investigadora (Grace Salamanca) firmara los reconocimientos. Es posible que si le preguntamos a cada miembro ninguno, de manera individual, hubiera elegido ese nombre, ese símbolo, o que yo firmara, pero una vez que el asunto se sometió al diálogo, todos podemos decir que si bien no es —o quizá sea— lo que "yo" hubiera imaginado, sí es lo que logramos imaginar juntos. Es importante destacar que a la fecha, y desde ese día, el colectivo se convirtió en colectiva y atiende al nombre de *Tribu*.²⁶

La autonomía social, dentro de los talleres, entre los participantes se dio de formas muy diversas que con el colectivo, principalmente porque el contexto del participante era llegar a un taller que ya estaba prediseñado para él (nótese que la mayoría de las situaciones

²⁶ Se sugiere la revisión de los Anexos VI y VII con la constancia y el logo, respectivamente.

sociales están ya prefabricadas para todos). La autonomía individual se dio a modo de reflexión, pero sólo se puede dar cuenta de ella desde los discursos de los participantes. Antes de realizar esa tarea, quisiera mencionar un momento en el que se puede vislumbrar algo así como una decisión colectiva de todo el grupo que se conformó en los talleres.

Hacia el final de la tercera sesión se explicó a los participantes cómo los talleres en realidad estaban diseñados para tener una duración más amplia, que se había recortado por varias cuestiones. El colectivo planteó la posibilidad de que la cuarta sesión fuera más larga, dos horas más, de manera que se pudiera dar la sesión de sociodrama y además se pudiera practicar una función de teatro playback, después de un diálogo entre todos los asistentes se concluyó que sí era deseable y así se realizaría.

Si constatamos esta decisión con lo que sucedió la cuarta sesión, nos podemos dar cuenta de cómo aunque la decisión sí fue dialogada y podemos hablar de autonomía social, ésta en la práctica es difícil de constatar, puesto que la cuarta sesión muchos faltaron, otros tuvieron que irse a las 12 (hora en la que usualmente terminaba el taller), dos aspectos que en el diálogo abierto sobre la última sesión no fueron mencionados. Lo cual nos lleva a una precisión, la autonomía social no requiere las condiciones que Habermas plantea para la ética del discurso, por ejemplo el que todos los argumentos relevantes sean presentados, por supuesto que sería deseable, sin embargo la decisión es autónoma porque todos pudieron participar del diálogo, incluso si decidieron no hacerlo.

La autonomía social no remite a haber cambiado la fecha porque esa era complicada para algunos, o a haber arreglado el horario de manera que funcione para todos, sino que remite a que dichos arreglos hayan sido posibles, si, y sólo si, alguien los hubiera mencionado.

Es justo por esta razón que la autonomía –ni individual, ni social– es garantía para las decisiones, no se está diciendo que si todos seguimos un proceso de reflexión autónomo en sus distintos niveles, este hecho por sí mismo vaya a resultar en una sociedad mejor, puesto que es posible, como ha sido históricamente real, que las sociedades se reúnan para de manera consciente cometer acciones atroces. Lo que brinda la autonomía es la certeza que detrás de nuestras decisiones no hay nada más que nuestro imaginario instituyente, lo cual

significa que detrás de nuestras atrocidades no hay nada más que nosotros, no se puede culpar ni a la historia, ni a la naturaleza, ni a los dioses. Puesto que como se mencionó en el marco teórico, lo real, tal como es, no nos dicta nada. Es una falacia naturalista el creer que de una descripción de la realidad se sigue cualquier deber ser.

Con la propuesta de la autonomía no brindamos certezas, ni respuestas, ni valores, lo que se ajusta es el problema de la responsabilidad detrás de las acciones –sean individuales o sociales–. Lo cual tiene consecuencias políticas interesantes, puesto que se trataría de que las consecuencias de las acciones sean tomadas por los causantes de las mismas. Si se asume que la raíz de las significaciones es dada al ser humano como regalo, la responsabilidad es de quien dio el obsequio, lo cual significa individuos y sociedades incapaces de responder por las propias acciones.

1. LA AUTONOMÍA SOCIAL DESDE LAS REFLEXIONES.

Cabe reiterar, que dada la propuesta teórica de Castoriadis (1993ab) hablar de autonomía, es hablar de lenguaje, puesto que para que un pensamiento sea autónomo es importante que sea explícito, y en ese sentido, que pase por el lenguaje.

En el apartado anterior se había mencionado que el 67% de los discursos de los participantes dan cuenta de autonomía social, al momento de reflexionar sobre su experiencia en los talleres de teatros de participación. De nuevo, y como precisión metodológica, recuerdo que para que un comentario fuera clasificado en esta sección tenía que dar cuenta de procesos de comunicación, comunidad, diálogo, vínculos, relaciones, cambio social, transformación social, conciencia social, participación.

Esta elección de sistematización se dio porque la autonomía, en tanto que social, apunta a la reflexión que trasciende al ser humano individual. Por supuesto que para hablar de autonomía social, propiamente, hace falta el contexto, tanto de los discursos, como de las prácticas que aquí se analizan.

El primero comentario que se hace notar, dentro de la reflexión número uno, es que el participante hace referencia a cómo este tipo de teatros son un factor de cambio social, en realidad no elabora en cómo es que los teatros de participación pueden cambiar el mundo, más bien elabora que el taller le agradó bastante, puesto que siempre tuvo inquietudes sobre el cambio social a través del teatro. Y este no es el único comentario que hace referencia, en la reflexión XIX se hace un relato que sostiene que la práctica de los teatros de participación impulsa el cambio social, crea conciencia y sensibiliza, proponiendo una alternativa para mejorar tanto personalmente, como de manera comunitaria.

Estos comentarios dan cuenta de la incentivación hacia la autonomía social, puesto que implicar un cambio social es necesariamente cuestionar el orden dado de las cosas, la institución misma de ciertas prácticas o de ciertas significaciones que en tanto no pretenden ser individuales, o ser modificadas sólo para y por el individuo, dan cuenta de procesos colectivos.

Cuando la reflexión XIX se refiere a que los TP sensibilizan proponiendo una alternativa de cambio, se hace referencia a las vertientes sociales que forman parte de los teatros de participación (teatro del oprimido y sociodrama), debido a que se invita a dejar la pasividad y por medio de un diálogo, que no necesariamente es corporal, se invita a modificar “la escena”.

Uno de los ejemplos que verifica la afirmación anterior, se llevó a cabo en la sesión de teatro del oprimido. Una vez que cada participante ha compartido su opresión con todo el grupo, se pide que se reúnan por categorías, que siempre son una creación de los participantes. Cuando están reunidos se les pide que realicen una imagen corporal, participando todos, que refleje la opresión que les convocó a posicionarse en ese tipo de opresión. Una vez que cada quien toma la posición que le parece pertinente, se pide a cada miembro, uno por uno, que “salga” de la imagen y la observe, cuando la haya observado tiene la posibilidad de modificarla si cree que no representa lo que les une. Se sigue este proceso con cada uno de los miembros hasta que todos están cómodos, con las posiciones asumidas por cada cual.

Lo que este ejemplo muestra es cómo se realizan ejercicios que involucran la creación de lazos colectivos, pero no sólo eso, sino que se muestran alternativas que no pasan por el lenguaje verbal para escuchar, sentir y tomar en cuenta las distintas visiones de los grupos. Se presentan herramientas que hacen posible, y presentan alternativas para la construcción de autonomía social.

En este mismo sentido, en otras reflexiones se sostiene que gracias a los teatros de participación se puede practicar una escucha más activa que permite atender que cada historia tiene al menos dos versiones, y que cuando se cuenta la historia del otro, necesariamente se omiten partes. Esto se observa en un ejercicio de sociodrama, se pide al grupo que se coloquen en parejas y que un miembro cuente una historia de su vida, cuando termina la otra persona debe contar la misma historia en primera persona, y viceversa. Lo que se muestra es que nunca podemos lograr la empatía completa. Que cuando contamos la historia de los otros, necesariamente tendremos historias incompletas, que minimizan la experiencia, y hasta la existencia del otro.

Se entiende también que el ensayar soluciones a las opresiones y a los problemas sociales por medio del teatro, donde las voces del grupo sean escuchadas y no se sigan las direcciones de ninguna autoridad particular, abona al cambio social.

Uno de los aspectos más notables dentro de los discursos analizados es que refieren que dentro de los teatros de participación se estimula la comunicación, en el sentido de la creación de lazos que posibilitan la comunidad. A continuación se muestra una tabla con los comentarios al respecto:

Autonomía social
Política/ Comunicación
<ul style="list-style-type: none"> - Los teatros de participación son modelos o métodos que permiten una comunicación diferente entre el actor y el público, donde no sólo este último se refleja en la función, sino que participa directamente en ella de diferentes formas. - es elemental fomentar la participación de los espectadores e inmiscuirlos en las escenas, historias y el espacio del cuál también están siendo parte. Esto genera un vínculo más profundo con el espectador ya que este se anima a contar alguna historia personal y cotidiana, y permite que otros (los actores) la actúen, en una dinámica de espejo de emociones - Me llevo una experiencia de formas de expresión de sentimiento, de comunicación y de agrupamiento.

- Representan para mí la oportunidad de conexión con la gente, de servir de una manera honesta, de acompañar y abrazar desde el escenario.
- Ver es más que mirar. El teatro es visión contemplativa. Esto es lo que he visto: me he visto en los otros al tiempo que ellos se han visto en mí.
- Durante los días de asistencia me sentí en conjunto y en un entendimiento sin ni siquiera saber el nombre de los demás.
- el sentido de la comunidad, de su importancia, utilidad y sobre todo necesidad actual que tenemos como sociedad. Para mí es la conciencia, unidad, participación, involucramiento que necesitamos para afrontar, resolver, mejorar la ciudad y sociedad que somos todos. El “yo”, el “nosotros y nosotras”, los “otros y otras” porque todos somos los otros, las otras, nosotros, nosotras y el yo.
- eventualmente, la (con) formación de un nosotras. Pero eso, creo, es tan frecuente que en el grupo insistamos con la idea aparentemente obvia de que los teatros de participación son comunicación, porque lo son, en el sentido etimológico también, porque no sólo nos hablamos con las bocas, con las ojas, con las manas y con toda la cuerpa, sino que tenemos la oportunidad de verdaderamente poner (nos) en común.
- Es impactante ver cómo se puede reflejar un sentimiento propio en experiencia ajena. Y cómo existe cierto tipo de comunicación silenciosa que nos “conecta” con todos.
- Algo de lo que aprendí es que todos hemos vivido situaciones en los que nos hemos sentido oprimidos: todos hemos sufrido (y hemos hecho sufrir) y esas experiencias (contarlas) te hacen empatizar con la gente y te sientes más “agusto” con gente que “sabes que te entiende”.
- La experiencia de los teatros de participación ha sido muy liberadora para compartir, para voltear a venos, para escucharnos, para reírnos, para reflexionar, para sentir.
- que a veces pensamos que somos los únicos que vivimos alguna situación y cuando la compartimos vemos que a otros también les pasa, y la importancia de COMPARTIR NOS haces encontrar nuevas soluciones a nuestros problemas.

TABLA 11 SÍNTESIS DE REFLEXIONES LIBRES. CATEGORÍA: AUTONOMÍA SOCIAL/COMUNICACIÓN/POLÍTICA. ELABORACIÓN PROPIA.

En esta tabla se muestra cómo al compartir una experiencia se generan lazos obligan a salir de la individualidad para propiamente establecer las condiciones de igualdad que la autonomía social requeriría.

Para Rancière (2011b) una de las principales labores de la política es la formación misma de la comunidad. De quiénes son los que tienen derecho a conformar un determinado grupo, quiénes y por medio de qué discursos son excluidos de la comunidad. Es por esto, que los comentarios mostrados en la tabla son especialmente relevantes, porque muestran de maneras diversas que la experiencia de los talleres invita a conformar grupos, que por la naturaleza de las relaciones que se establecen entre los participantes, pueden abonar a la empatía, a la conexión, a la comunicación misma.

Es relevante cómo los comentarios dan cuenta de experiencias que trascienden los límites de lo verbal, como cuando se hace referencia a cómo se establece comunicación con la

mirada, con el cuerpo. Parece notable mostrar cómo estas nuevas perspectivas a la comunicación pueden ser liberadoras, porque la expresión misma está siendo emancipadora; uno de los comentarios incluso refiere cómo los teatros de participación favorecen un verdadero ponernos en común. Lo cual implica un momento de voluntad del sujeto por medio del cual sale de sí mismo para encontrarse con los otros, desde lo que es.

Se realza la importancia que se le atribuye a la escucha en este tipo de teatros, puesto que comúnmente cuando se habla de comunicación se pone el énfasis en la producción de mensajes, y parece ser menos relevante la escucha.

Los teatros de participación ponen un acento en la escucha activa porque es necesario, en un contexto teatral, darse cuenta de que el otro está ahí, se debe contar con su cuerpo, con sus movimientos, y muchas veces dado el carácter espontáneo de este tipo de creaciones, no se puede ni siquiera voltear a ver lo que hace el compañero, sino que se debe sentir, por lo tanto, escuchar.

En este sentido, se puede concluir que los teatros de participación promueven la autonomía social, en la medida en que son una herramienta para una comunicación que promueve lazos comunitarios que son verdaderamente políticos, en los que cada cual desde sí mismo está posibilitado, y actualiza tal poder, de hacerse cargo de los asuntos públicos.

Se hace evidente que la autonomía social se dio como tal en el colectivo al organizar y gestionar cada sesión de taller, lo cual se incentivó de muchas maneras con los participantes, especialmente a través de ejercicios corporales, que implicaron que cada uno de ellos saliera de sí para realizar trabajos comunes, aunque no sólo desde el diálogo verbal, sino desde perspectivas que involucran más al ser humano en su dimensión corporal y sensible.

D. LA INTERPRETACIÓN DE LAS METÁFORAS.

Los datos con los que se construye el presente proyecto de investigación fueron recabados a partir de tres distintas técnicas. La analizada en el apartado anterior que responde a las

reflexiones que de forma escrita fueron realizadas por los participantes del taller. Las metáforas compartidas en un ejercicio plástico de construcción de datos; y la experiencia de los participantes compartida por medio de esculturas fluidas (técnica de teatro del oprimido) serán analizadas en este apartado y en el siguiente, respectivamente.

En esta sección se analiza el ejercicio plástico de obtención de información, para hacerlo, comenzaré por explicar cómo es que este levantamiento tuvo lugar. Esta información se recabó en la última sesión del taller, el sábado 13 de septiembre de 2014. Antes de comenzar los talleres se colocó en el salón un par de cartulinas pegadas con una cita adhesiva, que en el centro tenía escritas las letras “TP”, que refieren al ejercicio de “Teatros de Participación”. Se pegaron las cartulinas en la pared del fondo del salón y debajo de ellas, en el piso, se colocó un paquete de plumones.

Cuando el colectivo dio la bienvenida a los participantes a la última sesión del taller, se explicó que en ésta se realizarían los levantamientos de datos (cabe destacar que desde la convocatoria a los talleres todos los participantes sabían que los talleres se realizaban en el contexto de una investigación) que ayudarían a generar los datos que en esta investigación se analizan. Durante esta sesión se realizaron tanto las reflexiones escritas, como el ejercicio plástico aquí analizado.

Se indicó dónde se encontraban las cartulinas y los plumones, se invitó a todos los participantes a expresar en ese cartel lo que les pareciera pertinente, o lo que se les fuera generando a lo largo de esa última sesión. Al terminar el taller, la cartulina se recogió con el contenido que se muestra a continuación.

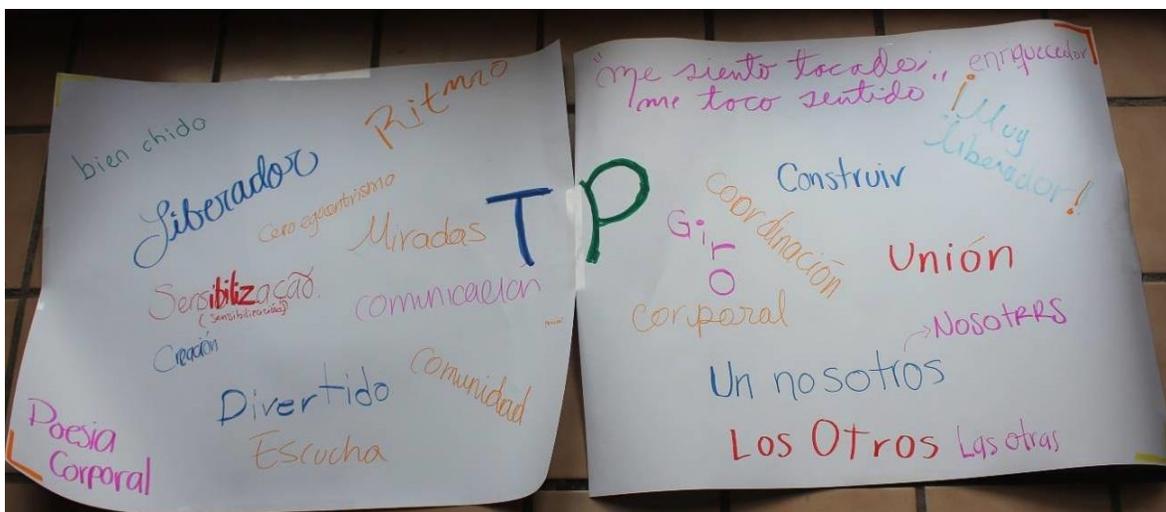


ILUSTRACIÓN 3 EJERCICIO PLÁSTICO DE ASOCIACIÓN LIBRE. ELABORACIÓN PROPIA.

Cabe destacar que tanto este ejercicio, como los demás, fueron sistematizados y analizados con la elaboración teórico metodológica construida para este proyecto, lo cual en este caso significa que se situó cada una de las metáforas que aquí se muestran en una de las tres categorías que dirigen este proyecto (que corresponden a los conceptos rectores), a saber: imaginación radical, autonomía individual y autonomía social.

Es interesante mencionar que la incidencia de los conceptos en el ejercicio plástico de recolección de información, coincide con la incidencia de los mismos en las reflexiones libres. Dado que este insumo cuenta con una cantidad manejable de contenidos, se muestra a continuación cómo fueron sistematizados.

Imaginación radical	Autonomía Individual	Autonomía Social
Ritmo	Liberador	Comunicación
Creación	Me siento tocado, me toco sentido.	Un nosotros, nosotrrs
Divertido/ bien chido	Giro	Los otros, las otras
Sensibilización		Comunidad
Corporal		Sin egocentrismos
Coordinación		
Escucha		
Miradas		

TABLA 12 SISTEMATIZACIÓN DE EJERCICIO PLÁSTICO DE ASOCIACIÓN. ELABORACIÓN PROPIA.

Las categorías de sistematización utilizadas, son las que fueron mostradas en el apartado metodológico de esta investigación. Por lo que ahora, la interpretación de cada categoría se hará con base en la teoría presentada y de manera contextual al ejercicio de los talleres de teatros de participación.

1. LAS METÁFORAS Y LA IMAGINACIÓN RADICAL.

Se decía anteriormente que la imaginación radical remite a la capacidad de la psique individual de crear de la nada. Imaginar es crear posibilidades, de ser y por lo tanto de hacer. Este ejercicio se plantea desde la metodología como un momento estético, donde se pide dar cuenta de una experiencia –en este caso de los teatros de participación– sin pasar por el lenguaje literal, más bien haciendo un esfuerzo por imaginar maneras de representar lo vivido, en este caso compartir de forma metafórica lo vivido.

Siguiendo a Menke (2011) se sostuvo que hacer arte significa explorar posibilidades del representar, al ejercer la imaginación para presentar la realidad se habla ya de estética; por lo que este ejercicio da cuenta de un ejercicio estético, ya que intenta explorar los medios que pueden utilizarse para representar una experiencia humana. Se busca salir de las metodologías tradicionales que privilegian o los números, o los discursos. Por lo tanto, lo primero que este ejercicio demuestra, por la naturaleza del mismo, es que el ejercicio estético-imaginativo, es posible, se juega con la presentación y representación de las experiencias lo cual es en sí mismo una evidencia de la forma en la que los teatros de participación involucran la imaginación.

Sucede que no en cualquier contexto se puede pedir que se dé cuenta de alguna experiencia vivida por medio de plasmarla metafóricamente, hacerlo implica la legitimación de la imaginación. Utilizarlo como herramienta de levantamiento de datos significa que esta práctica (la imaginación radical) estuvo legitimada en el contexto estudiado.

Es curioso resaltar que los participantes, usaron variaciones de discurso, es decir, que no se apropiaron del cartel con imágenes, sino con palabras sueltas. Situando este hecho en contexto podemos atribuirlo a que el cartel contaba con un símbolo que pasaba por las

letras. Quizá si las siglas se hubiesen puesto fuera del espacio de expresión no hubiera afectado el resultado. También es posible que de haber puesto otros materiales (pintura, crayolas, papeles) la creatividad se incentivaría. Lo que se intenta mostrar con estas observaciones es que la materialidad del instrumento afecta los resultados, por lo tanto de manera inconsciente, se privilegió el lenguaje, al utilizar cartulinas y plumones, y al distribuirlos de la manera en que se hizo.

En la tabla anterior se muestran una serie de palabras que fueron asociadas con el concepto de imaginación radical, principalmente porque simbolizan algunas dimensiones que remiten a la creación de posibilidades de presentar y representar la realidad. Las dividí en cuatro ejes analíticos que recuperan lo que simbolizan los participantes en este ejercicio, y lo relaciono con el marco teórico aquí trabajado. Los ejes son:

- Creación.
- Gozo.
- Corporalidad.
- Escucha/mirada.

Cuando el participante simboliza los teatros de participación como “creación” se está remitiendo al momento propiamente estético de la práctica, esto quiere decir que se relaciona el ejercicio de este tipo de teatros con la imaginación de posibilidades para presentar y representar el mundo. Es decir que el teatro se experimenta como un espacio donde se legitima la invención.

Si se entiende por estética el reparto de lo sensible (Rancière, 2011b), es la manera de verse afectado por las piezas, es la reacción sensible que se construye en la relación arte-persona. En este sentido, podemos decir que los participantes al dar cuenta de los aspectos creativos, lúdicos, corporales y de interacción con los otros, refuerzan la idea de que el ejercicio de teatros de participación es un ejercicio estético, donde se legitima el ser con el otro, por lo tanto el verse afectado por él.

Que la creación se encuentre directamente relacionada con el ejercicio de los teatros de participación, nos remite a la explicación de Zubiri (1982a), quien sostiene que crear es generar contenido para la realidad desde posibilidades generadas en la psique humana, desde estratos propiamente irreales. Se hace evidente cómo en el ejercicio de asociación libre (precisamente por la naturaleza del mismo, y por la palabra “creación” contenida en él) se puede entrever cómo la creación, y la imaginación y la irrealidad se encuentran contenidas en la práctica estudiada. Esto se sustenta no sólo por la palabra escrita en el cartel, sino por la misma elaboración del cartel.

El cartel recupera los aspectos lúdicos del ejercicio de los TP, que no habían surgido con esta claridad en las reflexiones escritas en formato libre. Por medio de este levantamiento nos podemos dar cuenta cómo el juego y la diversión forman parte de la definición que algunos darían de lo que son o involucran los teatros de participación. Y es este mismo gozo el que nos da evidencia de estética en los teatros de participación, porque por medio de la propuesta de Rancière (2011b) podemos sostener que la afectación que los talleres de teatros de participación no sólo implica a los participantes (dimensión estética), sino que los posibilitan y legitiman para hacer un discurso sobre su propia experiencia sensible, sobre lo que puede ser expresado y sobre la manera misma de expresarlo (dimensión poética). En este mismo sentido, cabe mencionar cómo un participante identifica el ejercicio de teatros de participación como una sensibilización en sí misma.

Las distintas referencias a la corporalidad y la expresión se hacen recurrentes en distintas recolecciones de información. Lo cual es una práctica tanto de imaginación como de estética, puesto que por medio de los TP se ejercen distintas maneras de expresar, de representar y de compartir los sentires y las experiencias. La búsqueda explícita por la corporalidad, y por retomar las dimensiones materiales de las subjetividades, se establece desde el inicio como una ruptura con las vías legitimadas en la vida cotidiana de expresión. Lo cual es estético y político en el sentido que propone Rancière (2011b), Y necesariamente implica un momento de imaginación.

Otro aspecto que da cuenta de la imaginación radical es cómo el hacer ejercicios de teatros de participación permite “ensayar” maneras distintas de relacionarse con la alteridad. En este caso me refiero a dos de las palabras que fueron plasmadas en el cartel y que dan cuenta de esta dimensión: escucha y mirada.

Las relaciones sociales son un punto importante que se vive y se practica dentro de los teatros de participación. Principalmente porque este tipo de teatro es colectivo, por lo tanto requiere una apertura sensorial al otro, de manera que se esté atento a sus acciones y reacciones. La palabra “escucha” en este contexto refiere a la atención que se le brinda al otro; mientras que la mirada refiere a los ejercicios donde se enfatiza la creación de vínculos sociales, comenzando por la atención visual.

En los contextos sociales cotidianos se está acostumbrado tanto a ignorar la palabra del otro, como a ignorar su existencia. No se legitima el establecimiento de vínculos visuales. Estos aspectos fueron elaborados en el apartado anterior, lo que se hace relevante, es reforzar la afirmación de que en los TP se generan posibilidades alternas a las cotidianas de relacionarse con los otros, por lo menos a través de una escucha y un mirar al otro, que aunque en principio (por medio del cartel) no podemos saber a qué refiere, sí podemos vislumbrar una apertura a alteridad. En ese sentido, se entrevé que los TP proponen un ejercicio de imaginar maneras de ser con los otros.

2. LAS METÁFORAS Y LA AUTONOMÍA INDIVIDUAL.

Los participantes plasmaron en el cartel analizado tres frases que pueden dar cuenta de dimensiones de autonomía individual en la práctica de teatros de participación: “liberador” (que aparece dos veces, la segunda con el calificativo “muy”), “me siento tocado y me toco sentido” y “giro”.

La primera palabra que aquí se analiza es “liberador”, lo cual remite directamente a la emancipación que se planteaba en el marco teórico según la propuesta de Rancière. Se constata que el arte es subversivo, ya que suspende el significado habitual de los símbolos

y acciones cotidianas, de manera que el sujeto en tanto que estético, pueda experimentarse como libre. Ese es el primer sentido en el que la estética puede entenderse como liberadora.

Para Rancière (2007) la lección emancipadora que reside en el arte es la constatación de la capacidad de todos para sentir y el no conformarse con eso, sino además buscar compartirlo. Emanciparse es realizar una ruptura, en este caso es en principio una ruptura sensorial, pero además una ruptura que permite compartir los sentires, y que además legitima distintas vías de expresión, como en el apartado anterior se constataba con la corporalidad.

La liberación se da con la constatación de la igualdad de todos los participantes, no sólo para sentir, sino sobre todo, como sostiene Rancière (2007), cuando se comparten y se expresan los sentires.

La segunda evidencia que se puede entender como indicio de autonomía individual es la frase “me siento tocado, me toco sentido”, que da cuenta de una reflexión del sujeto, sobre las dimensiones personales y la alteridad, sobre la dialéctica “tocar/sentir”. Recordemos que la autonomía individual comienza según Castoriadis (2005b) con una reflexión del sujeto sobre la manera habitual de hacer las cosas. Por supuesto que no se puede concluir que esta reflexión culminó en una autodeterminación para sentir y tocar de manera distinta, lo que se puede decir es que el sujeto comenzó una reflexión que permite instituir una relación distinta en lo que refiere al sentir y el tocar.

La última palabra relacionada con esta dimensión es “giro”. Esta palabra remite inicialmente a algún cambio, desviación o movimiento. Relacionar esta palabra a los teatros de participación, sugiere pensar que éstos ayudan a generar cambios en las perspectivas que sobre algo se tienen. Si añadimos que las temáticas que se tratan en los talleres son cuestiones, cotidianas, que tienen que ver con cómo se vive e interpreta la alteridad en la cotidianidad, se puede concluir que la palabra “giro” en este contexto remite a un cambio en la manera de mirarse a sí mismo o a los otros en los contextos cotidianos. Es decir, una modificación en la interpretación de alguna(s) escena(s) social(es).

Esta última palabra también da cuenta de la autonomía individual, puesto que remite a dimensiones de cambio de perspectiva. Precisamente porque como se explicó en el párrafo anterior hablar de giro en el contexto de TP, significa hablar de un movimiento en la perspectiva usada para interpretar la realidad cotidiana, y es cumple con algunas de las características que forman parte de la definición de autonomía individual, como el hecho de que se remita a un ejercicio reflexivo, que sea explícito y que sea crítico. Es por esto que se puede sostener que se encuentra en la palabra “giro” plasmada en el ejercicio plástico de asociación un indicio para pensar que el ejercicio de teatros de participación abona a la autonomía individual.

3. LAS METÁFORAS Y LA AUTONOMÍA SOCIAL.

Esta técnica fue diseñada especialmente para dar cuenta de la autonomía social en el ejercicio de teatros de participación. Precisamente porque como se vio en el apartado anterior desde el discurso de los participantes se puede hablar de indicios de autonomía social, y ampliamente de momentos políticos, pero la autonomía social requiere –por definición– que se haga una auto-determinación grupal, donde todos tengan posibilidades de participar en el diálogo (lo terminen haciendo o no).

Con esto en mente, la creación colectiva del cartel buscó incentivar una creación grupal, donde se pudiera interferir con el discurso del otro, aunque no por medios de diálogo tradicional (no se dio en una conversación). El objetivo principal, comunicado a los participantes, fue generar un cartel que a partir de la particularidad de la experiencia individual, pudiera dar cuenta de una experiencia grupal, que diera cuenta de una experiencia social. Es decir, que se busca por medio de la particularidad de las experiencias, generar un producto grupal, que refleje a todos porque todos pudieron participar en el diálogo, no necesariamente porque todos opinen lo mismo.

Se puede observar en el extremo inferior derecho del cartel dos “correcciones” o precisiones hechas por algunos participantes, a lo que se asume, son comentarios escritos previamente. En este caso, parece que primero alguien escribió “nosotros” en el cartel, y

alguien sin eliminar el comentario (sin tacharlo), escribió al lado “nosotrrs”. Esta primera precisión tiene que ver con el énfasis de género que se puso en el taller. El “nosotros” que escribe uno de los participantes remite a la forma en la que se fue construyendo el grupo a partir de distintos ejercicios, sobre todo en las dos primeras sesiones, donde se buscaba la integración y el conocimiento de todos. El “nosotros” en teatros de participación remite a la construcción del grupo a partir de las similitudes, sin desaparecer las diferencias. Hace énfasis en cómo en la primera sesión se muestra quiénes son “nosotros” u “otros” tiene que ver con el criterio de inclusión/ exclusión que se utilice. Nada de esto queda eliminado del cartel, lo que hace el siguiente participante, es hacer una precisión de lenguaje visibilizando asuntos de género. No significa que no seamos un grupo que comparte características (sin ser idénticos) lo que muestra es que somos un grupo mixto al que le interesa no oprimir con el lenguaje.

Es justo aquí donde podemos ver claramente cómo los teatros de participación dan herramientas a sus participantes para hacer política de una manera autónoma socialmente. Puesto que se genera un discurso público (que no pertenece a ninguno de los participantes), un discurso que aunque no nos identifica (o quizá al menos no a todos completamente) sí nos representa, en tanto todos pudimos participar. En tanto somos conscientes que las prácticas (sociales) son de cada uno, y al mismo tiempo son de todos.

Es política porque permite a cada uno participar en los asuntos comunes validando la capacidad de cualquiera de ocuparse de los asuntos públicos, puesto que se valida la sensibilidad de cada participante de manera que sabe que su sentir sí da cuenta de una parcialidad de lo que son los teatros de participación, sabe que la única manera de construir la historia de todos, es si todos participamos, y asumimos el discurso como nuestro, socialmente (Rancière, 2011b).

Se puede hablar de autonomía social, porque las precisiones hechas nos dan cuenta de cómo se pone atención en el discurso del otro, y no se busca “corregirlo”, ni eliminarlo, sino completar, con la propia experiencia, el discurso que da cuenta de lo que nos pasó a todos. Hay autonomía social porque hay atención, porque hay escucha al otro, porque se participa

siempre desde sí mismo, y al precisar lo que dice el otro se busca abonar a que la formulación de la experiencia individual, de cuenta de la experiencia grupal.

Hay otra “precisión” al discurso comunitario, que se observa en el mismo extremo derecho inferior del cartel, y en realidad está relacionado con el “nosotros-nosotrrs”, es: los otros-las otras. Como expliqué anteriormente, en los talleres de teatros de participación se realizan dinámicas de integración, que buscan crear un grupo unido, en ese sentido, un “nosotros”. No se busca eliminar las diferencias, sino más bien darnos cuenta de que todos podemos encontrar características que nos unan y algunas que nos separen: todos somos nosotros y otros, depende de la categoría que tomemos en cuenta. Por lo tanto, cuando alguien escribió “nosotros”, no sólo se hizo la precisión de género (muy importante en los talleres), sino también la precisión de alteridad: somos un grupo, aunque no somos idénticos.

Es interesante observar cómo después de que se realiza la precisión de alteridad, otra persona, escribe al lado, la precisión de género de nuevo: “las otras”. Es decir, que podemos rastrear un proceso dialógico en la construcción del cartel que aquí se analiza, hay un proceso político, de “la política” en términos de Castoriadis (1993 ab), y en ese sentido, de autonomía social.

La realización de este cartel fue diseñada para mostrar la autonomía social, porque para poder mostrarla era importante crear un ambiente que implicara construir un proyecto común, que pasara por el diálogo y en el que todos pudieran participar de igual manera. Por lo tanto, se puede afirmar que cuando se crea un ambiente político y social, las personas que participaron en los talleres de teatros de participación muestran conductas compatibles con la realización de la política de manera autónoma. Es decir, que los talleres de teatros de participación sí brindan herramientas que permiten el diálogo horizontal sobre los asuntos comunes, los participantes ejercieron su poder para participar en la construcción de discursos comunitarios.

Para finalizar este apartado se analizarán las palabras que se relacionan con la política o la autonomía social que fueron plasmadas en el cartel, a saber: comunicación, nosotros-nosotras, los otros-las otras, comunidad, sin egocentrismos.

Quizá la principal razón para comprender por qué incluir bajo la categoría “autonomía social” las palabras mencionadas, nos invita a recordar la definición de ésta. La autonomía social refiere a un proceso de diálogo por medio del cual un grupo decide las normas que le regirán. Por lo tanto hay al menos dos supuestos en tal definición: por un lado la alteridad, puesto que necesariamente un grupo se conforma por un yo, y otros no-yo, y por el otro lado, la capacidad de cada uno de estos “yos” de salir de sí mismo, es decir de comunicarse con los otros.

En el primer sentido, se puede notar cómo las frases que implican a dicotomía “nosotros-los otros” nos hablan del reconocimiento de lo que nos une y de lo que nos diferencia. Esto da cuenta de uno de los elementos de autonomía social, el requisito básico, y es que implica un momento social, y en tanto que social, implica alteridades. Este ejercicio no nos da cuenta de cómo se ejerce ese proceso (al menos no en el análisis del discurso que ahora se hace), sin embargo nos hace evidente cómo para algunos de los participantes el reconocimiento de la alteridad se hace posible gracias al ejercicio de los TP. Tal reconocimiento de la otredad es una condición de posibilidad para la autonomía social.

En un segundo momento, se muestra la finalidad del reconocimiento de la alteridad, y este es: la comunicación, en el sentido de la formación de una comunidad caracterizada por la trascendencia de la individualidad, en ese sentido, la trascendencia del ego.

Lo cual significa que para los participantes, el ejercicio de teatros de participación favorece la comunicación y la formación de una comunidad. Lo que a su vez se puede comprender como dos condiciones de posibilidad para que la autonomía social se genere, puesto que es necesario –para que el diálogo autónomo se de– que todos los miembros de la comunidad formen parte del diálogo, y que tal diálogo sea posible.

Esto quiere decir, que el mensaje contenido en el cartel, nos ayuda a vislumbrar cómo el ejercicio de los TP abona en la creación de las condiciones necesarias para que se realice lo que Castoriadis (1993ab, 2005b) considera autonomía social, o el ámbito de *la política*, que como se explicó, coincide con lo que Rancière (2011b) denominaba *política*.

E. INTERPRETACIÓN DE ESCULTURAS FLUIDAS.

La tercera técnica de recolección de información utilizada en el presente proyecto son las esculturas fluidas²⁷, que forman parte de los recursos teatrales que genera Augusto Boal, desde la propuesta del Teatro de Oprimido.

Las esculturas fluidas son una técnica teatral grupal, que funciona de la siguiente manera: un determinado grupo (puede ser generado espontáneamente o predeterminado) representa un fragmento de una historia con el que se sienta identificado, buscando que en el grupo se presente una versión más completa de la historia presentada.

Usualmente funcionaría así, una persona cuenta una historia, y los actores, de uno en uno, van tomando una posición, un movimiento y un sonido determinados que representen de una manera no literal, sino metafórica, un momento de la historia recién contada. El resto de los actores, se irán incorporando, tratando de poner en la creación escénica, distintas perspectivas, emociones, fragmentos de la historia que hagan falta.

Se le denomina escultura porque los actores adoptan una posición fija. Es fluida porque pueden hacer un movimiento y un sonido. Cabe destacar que tanto el movimiento, como el sonido, son repetitivos.

Para el caso particular que se estudia en esta tesis, el sábado 6 de septiembre de 2014, se dividió a los participantes del taller en tres grupos, y se les pidió que expresaran por medio de una escultura fluida su experiencia en los talleres. Los participantes habían trabajado

²⁷ En este enlace se puede acceder al video de las esculturas aquí analizadas:
<https://www.dropbox.com/s/pttojmhho89g9pn/ProyectoMfinale.mp4?dl=0>

desde la segunda sesión con esta técnica, y durante la tercera sesión se había continuado con su ejercicio.

Cabe destacar que en este caso no se les dio a los participantes una historia que tuvieran que representar por medio de las esculturas, ni se pidió que previamente realizaran una historia grupal de la vivencia de los talleres, sino que se invitó a que cada quien simbolizara su experiencia en un movimiento y un sonido, unido al de los demás del grupo. Como se mencionó, este ejercicio supone la integración paulatina de cada uno de los participantes a la escultura.

A continuación se presenta un fotograma asociado a la interpretación contextual que a partir de la escultura fluida se hace, en ese sentido se asociarán los sonidos y movimientos que la técnica supone.



ILUSTRACIÓN 4 FOTOGAMA ESCULTURA FLUIDA NÚMERO UNO. ELABORACIÓN PROPIA.

Este primer fotograma, tomando como referencia las posiciones de los cuerpos, nos da cuenta de diversas emociones, entre ellas: asombro, alegría, tranquilidad. Los dos contactos físicos establecidos en esta imagen, dan cuenta de una experiencia de apoyo social.

Esta imagen se fue formando del centro a los lados y de la parte inferior a la superior. La primera persona en tomar lugar generó un breve discurso, diciendo que se sentía agradecida por el espacio para compartir las historias propias y generar comunidad.

La siguiente persona llegó con un movimiento y sonido que reflejaba la alegría que le provocaron los talleres, con la expresión “yupi”. Casi simultáneamente se incorporaron dos personas, una con la frase “me siento feliz porque me ves”, y la otra haciendo un gesto y sonido de sorpresa, mostrando que el taller le hizo darse cuenta de algo que le causaba alegría y sorpresa.

La siguiente integración a la escultura fue doble, por un lado una persona se tocaba el pecho y suspiraba, lo cual remite a sentimientos de aceptación y tranquilidad. La segunda persona que se integró en ese momento, tomó el hombro de uno de los participantes en gesto de apoyo, y hacía sonido de risas, simulando alegría y apoyo, no burlas.

Las últimas dos personas en integrarse también lo hicieron simultáneamente, por un lado una persona se integra con un gesto reflexivo, asiente con la cabeza y de vez en cuando sonrío. La última persona toma del hombro a dos de los participantes que ya estaban integrados en la escultura y les dice “qué bueno vernos”.

En este ejercicio de esculturas fluidas es muy complejo ver algunas de las categorías de Castoriadis, puesto que para él la autonomía, en cualquiera de las dimensiones, pasa por el lenguaje en usos literales.

Sin embargo, el hecho de que los conceptos de Castoriadis, utilizados de manera rigurosa no puedan explicar lo que en estas esculturas se muestra, no quiere decir que no se muestre nada relevante. De hecho, si volvemos la mirada a la razón detrás de la elección metodológica de esta técnica podemos recordar la intención de ser horizontales en la

creación de los datos a analizar, aunado al reconocimiento explícito de que esta práctica se instaure en un espacio estético.

Es justo esta última afirmación la que podemos encontrar completamente soportada en este ejercicio, se constata el ejercicio estético que los teatros de participación incentivan. De manera que se generan narrativas grupales, desde la individualidad, que buscan presentar la vida de una manera distinta a la habitual.

Encontramos en principio la ruptura estética que Menke (2011) explicaba, que remite al hecho de que en el ejercicio estético se abra una zanja divisoria entre las significaciones sociales comúnmente establecidas, y el contenido, la representación y el representar mismo que siempre está en juego en las obras estéticas.

Este análisis se da entonces en tres niveles, por un lado está el mensaje mismo que se busca comunicar. En el caso de los teatros de participación este punto se convierte en medular, ya que se legitima la capacidad y el valor de las experiencias de todos. El contenido de la obra de arte son las historias de cada cual. En esta escultura fluida este apartado se hace relevante, puesto que hay comentarios que señalan la importancia que los participantes encuentran en el sentirse acogidos, al sentirse mirados, aceptados, el gusto que provoca el observar a los otros y la revalorización de los participantes ante sus propias historias. En este caso, el contenido de la obra de arte se relaciona con mensajes de apoyo, comunidad, contar/escuchar las historias de cada cual, rodeados de sentimientos positivos, tales como: alegría, tranquilidad y gozo.

En un segundo nivel, está la representación, en este caso la escultura fluida como tal, con las características que la conforman, como la distancia entre los cuerpos, las alturas, las voces y los movimientos, que podrían adecuarse más o menos a cánones estéticos sociales. Para los teatros de participación, este aspecto sería uno de los menos relevantes, puesto que como Rancière (2007, 2011ab) sostiene, se trata de revocar la idea de que se necesita cierto equipamiento intelectual para hacer arte. Es decir, se valida la representación que cualquiera haga de su propia experiencia.

Por último, está en juego la manera de representar, en sí misma. Lo cual es de suma importancia en este tipo de teatros. Ya que se privilegian las representaciones no literales y que de preferencia pasen por expresiones corporales. Se estimula la creatividad y la posibilidad de significar la experiencia de manera distinta, puesto que se obliga a imaginar maneras no literales de expresar y socializar las vivencias. Se ratifica que este tipo de teatros se construyen sobre la potencia de imaginación radical, en el sentido que Castoriadis (1993ab) plantea.

A continuación se presenta un fotograma de la segunda escultura fluida, que siguió el proceso antes descrito para su realización:



ILUSTRACIÓN 5 FOTOGRAMA ESCULTURA FLUIDA NÚMERO DOS. ELABORACIÓN PROPIA.

Por la naturaleza de esta recolección de información, se vuelve a hacer necesario que se describa el proceso de creación de esta imagen, de manera que se puedan asociar los gestos a los movimientos y sonidos que los encuadran.

Esta imagen se conformó del centro superior a los lados y hacia abajo. Al comparar esta escultura podemos notar que ésta se conformó de manera más rápida, ya que la mayoría de los actores se incorporaron de forma casi simultánea.

La primera persona se posicionó en el centro e hizo un movimiento y sonido similar a una llamada de atención, luego, otra persona se acomodó a su derecha haciendo el gesto y sonido de tomar una foto y revelarla. Del lado izquierdo de la persona central se coloca otra participante haciendo gesto y sonido de remolino.

En un segundo momento de incorporaciones, podemos notar que se colocan las tres personas en la parte inferior del fotograma. La primera de izquierda a derecha, se integra con un movimiento que remite aprendizajes y sorpresa, la persona del centro remite descanso y alegría, mientras que la tercera remite aprendizaje, sorpresa y alegría.

En el último momento, vemos que se incorporan las dos personas que quedan a los costados del fotograma y la persona de pie en el extremo izquierdo de la foto, dicha persona hace un gesto de trabajo y alegría, que remite a la realización de un esfuerzo y un gozo después de hacerlo. La persona del extremo izquierdo de la foto, hace un gesto corporal de dificultad de movimiento, acompañado de la frase “déjate llevar”, mientras que la persona al extremo derecho del fotograma hace un gesto de observar y lo acompaña de la pregunta: “¿cómo?”.

Esta escultura da cuenta de otras vivencias que los participantes rescatan de los talleres, el hecho de que ponen el contexto para que diversos aprendizajes se generen, la revelación de algunas cosas, el cuestionamiento de otras, el remolino que representa el cambio y el movimiento, el énfasis en el trabajo físico y la satisfacción, y la invitación a la generación de un espacio espontáneo que permita la improvisación desde la confianza, que se acentúa en la frase “déjate llevar”.

Las tres esculturas fluidas comparten las características derivadas de la generación de un espacio estético con prácticas de este tipo dentro de sí. En ese sentido, cumplen con la

definición y las implicaciones que al ejercicio estético le asocian tanto Menke (2011) como Rancière (2007, 2011ab).

Este tipo de ejercicios muestra la imaginación que Castoriadis (1993ab) plantea, ya que permite observar cómo por medio de metáforas se imaginan y generan diversas maneras de expresar un fragmento de la experiencia.

Quizá otro aspecto que se puede vislumbrar en este ejercicio es la evidencia de la autonomía social, ya que este producto es colectivo, generado desde la individualidad pero trascendente a la misma. Donde cada cual elige un rol que le represente y que a la vez se adapte a los movimientos y mensajes que la colectividad está generando.

Parece que estrictamente no se puede hablar de autonomía social en las esculturas fluidas, porque el contexto no es el de una deliberación del futuro común; sin embargo, si se contextualiza la experiencia, podemos notar cómo el ejercicio de teatros de participación por medio de la incentivación de la imaginación radical en entornos colectivos permite la irrupción de maneras de relacionarse con la alteridad, desde la subjetividad, que permiten la generación de mensajes colectivos desde procesos dialógicos que cumplen con las características del diálogo que Castoriadis (2005ab) atribuye a los procesos de autonomía social. Dado que se genera de manera “libre” una imagen que representa la experiencia del grupo, escuchando las voces y los mensajes que cada cual propone, integrándoles en una escultura que representa al grupo, pero no necesariamente representa a cada cual.

Por último, a continuación se muestra y describe la última de las tres esculturas fluidas.



ILUSTRACIÓN 6 FOTOGRAMA ESCULTURA FLUIDA NÚMERO TRES. ELABORACIÓN PROPIA.

Esta última escultura no siguió ningún patrón en su formación, lo cual significa que los distintos participantes se fueron sumando de manera diversa, y se fueron acomodando en diversas posiciones, sin seguir un orden preestablecido.

Al analizar, se distinguen tres niveles en el acomodo de los cuerpos: tres personas de pie, dos personas en alturas medias, y tres personas sentadas en el piso. Si comenzamos por las últimas, de izquierda a derecha, la primera persona mantiene un gesto y sonido de reflexión, mientras que la segunda demuestra, tanto por el movimiento como por el sonido,

un intenso gozo. La tercera persona sentada se muestra reconfortada, y hace un movimiento de animar a la persona sentada a su derecha.

Al analizar las dos personas que se sitúan a nivel medio, la primera, de izquierda a derecha, hace un movimiento y sonido que ejemplifican el viento y el cambio. Mientras que la segunda persona, se abraza a sí misma, a la vez que suspira.

De los tres participantes que se sitúan dentro de la escultura de pie, vistos de izquierda a derecha, se hace notar que los dos primeros hacen un gesto de agradecimiento, la primera persona lo acompaña con un gesto de gozo, mientras que la segunda sonríe de vez en cuando. La tercera persona, en el extremo derecho de la foto, hace un gesto en el que se muestra pensativa y gozosa.

Se puede concluir que los mensajes centrales de esta escultura son el agradecimiento, el gozo, el cariño/abrazo y la reflexión. Es interesante notar cómo en las tres esculturas fluidas analizadas la expresión corporal supera los límites establecidos por los códigos sociales, es decir, que incluso los gestos más cotidianos representados en las esculturas son gestos – cuando menos– exagerados.

La expresión corporal que rompe con lo cotidiano es una característica que reafirma el carácter estético de la práctica de los teatros de participación. Que como se mencionó anteriormente se funda en tres rupturas: la primera con el contenido mismo que es comunicado, en un segundo sentido, la ruptura que realiza la representación con respecto a su sustrato real (a lo que representa), y por último, una ruptura con el representar mismo (Menke, 2011). La práctica de teatros de participación se instala en un espacio propiamente estético, que de manera explícita se instala en estas rupturas con la cotidianeidad.

En otro sentido, la realización de esculturas fluidas permite la instauración de la estética, la emancipación y la política en el sentido que propone Rancière (2007, 2011 ab). La estética se constata al validar la experiencia sensible de cada cual, y la emancipación se da cuando alguien no se conforma con sentir sino que lo expresa (en este caso lo expresa incluso por vías no convencionales), cuando lo común sería guardarse los sentires y las experiencias.

Usualmente la sensibilidad está relegada de los espacios sociales. Para Rancière, política, poética, emancipación y estética no son cosas distintas, están siempre unas dentro de las otras, lo cual significa que la irrupción de la historia de cada cual en un espacio colectivo por vías de expresión no convencionales no sólo da cuenta de la estética y de la emancipación, sino de la política, puesto que se legitima la posibilidad de que el sentir de cada cual sea presentado a la comunidad, en ese sentido la experiencia sensible individual irrumpe en el espacio público.

Por último, en relación a los conceptos de Castoriadis (1993ab), podemos constatar que la imaginación radical juega un papel importante en el ejercicio estético en general y específicamente en la práctica de teatros de participación bajo la forma de esculturas fluidas, puesto que la delimitación técnica de este ejercicio implica una invitación explícita a abandonar el lenguaje y las significaciones imaginarias instituidas (principalmente en el lenguaje literal). La autonomía, se ve en su aspecto social, principalmente en la generación de un mensaje colectivo, que a partir de un diálogo que no pasa por el lenguaje verbal, es resultado a su vez de una codificación personal y de una codificación social. Es decir, que se genera un espacio que propicia la aceptación de los mensajes individuales, y que se basa en la consigna de sumar la codificación metafórica de la experiencia propia a la colectividad.

Una colectividad que se basa no en la suma de monólogos, sino en la interconexión de mensajes individuales que aceptan el carácter parcial y fragmentario de cada uno por separado, y que al unirse forman un discurso colectivo que representa al grupo. Esta dimensión de la experiencia colectiva de las esculturas fluidas, ellas permiten crear una base empírica que muestre el germen de la autonomía social, en tanto un diálogo horizontal sobre los asuntos comunes, diálogo que no prescinde de la autonomía individual, sino que se construye gracias a ella. El resultado de la autonomía social sería una ley, que aunque puede no representar a todos, es resultado de un diálogo entre todos los afectados. De manera que el resultado de las esculturas fluidas, se puede entender como un proceso germen de autonomía social, en el que se construye un diálogo corporal con los otros para crear un mensaje colectivo en igualdad de condiciones para los participantes.

Entiéndanse las esculturas fluidas como uno de los ejercicios que forman parte de los talleres de teatros de participación, que permiten vislumbrar de manera explícita algunos de los conceptos que sostienen este trabajo, a saber: estética, política, emancipación, imaginación radical y autonomía social.

Este capítulo nos ha mostrado que los talleres de teatros de participación sí son escenarios en los que se posibilita la autonomía que propone Castoriadis. Se ha descrito de qué manera las actividades que se propiciaron permiten pensar y mostrar los procesos de significación, y en muchos casos, su heteronomía.

Se describió de qué manera los talleres de TP brindan a sus participantes herramientas conceptuales y corporales, de comunicación y expresión, que permiten no sólo la emancipación, sino el ejercicio propiamente político y autónomo.

El siguiente capítulo muestra las implicaciones, conclusiones y limitaciones que se derivan de las afirmaciones que se han desarrollado en el presente apartado.

CAPÍTULO VII: CONSIDERACIONES FINALES.

Al inicio de este trabajo se planteó la inquietud de indagar sobre los procesos de significación de la vida humana. Se pretendía tener un acercamiento teórico-práctico hacia las maneras en que las personas significan sus vivencias, de manera que hacer la vida les sea posible.

Este planteamiento inicial no es inocente, sino que tiene implícitas precisiones filosóficas y sociales sobre cómo se entiende la realidad humana. Desde un inicio, se planteó el estudio en los términos que Cornelius Castoriadis propone. De manera que la antropología, el entendimiento de lo humano, se hace desde las tendencias emancipadoras y constrictivas de un ser (humano) en el mundo.

Se decía entonces, que la condición humana se puede caracterizar con dos atributos: por un lado un recién nacido al que cuya biología no ofrece respuestas predeterminadas para las circunstancias en las que hará su vida; y por el otro, ese ser mismo, que desde su nacimiento hace su vida situada entre otros que continuamente le van dando formas heredadas de ir siendo y haciéndose en el mundo.

Se añadió, que los seres humanos contamos con la capacidad psíquica (sostenida por la biología) de generar ideas. De imaginar mundos, significados, símbolos, representaciones. Esta capacidad se constata en la innovación, en el arte, en la ciencia, la tecnología. Los seres humanos podemos pensar, imaginar, sentir, representar: crear imaginarios.

Los imaginarios son creados en las psiques individuales, sin embargo, en muchas ocasiones, por medio de mecanismos sociales de validación, se pueden instituir en los grupos. De manera que se acaban privilegiando significaciones, ideas, predicados sobre el mundo.

La intención de este trabajo no está en descubrir qué significaciones imperan en el mundo contemporáneo, ni en saber cómo se instituyen las ideas. De todas las posibles miradas que se pueden posar sobre la significación, interesa en esta tesis dar cuenta de cómo en cierto

ejercicio estético se pueden vislumbrar momentos de creación, de imaginación radical, que es posible que se transformen en significaciones imaginarias autónomas.

Se predica que los procesos de significación tienen su raíz en momentos de creación, y que es posible, que las personas generen las maneras de re-presentarse su vida, que las personas son capaces de deliberadamente optar por cómo vivir e interpretar la vida propia.

Para terminar de precisar la naturaleza del estudio que aquí se presentó, había que elegir un referente empírico. Es decir, un fenómeno social en el que se considerara interesante mirar los procesos de significación autónomos.

Dada la experiencia como actriz de la investigadora, se estuvo en contacto con diferentes técnicas teatrales, entre ellas distintas ramas del performance y del teatro contemporáneo. A mediados de 2013, se conoció la práctica de los teatros de participación. Esta manera de hacer teatro se consideró como pertinente para ser estudiada -con la mirada teórica descrita- porque tiene en su médula fundamentos no- teatrales, que pueden compaginar con la creación de significaciones imaginarias.

Los teatros de participación parten de cinco premisas fundamentales:

1. La realidad tal como es no nos dicta nada. Es metafórica y puede ser interpretada de distintas maneras.
2. Las interpretaciones posibles están ordenadas por mecanismos verticales de poder, de manera que, ciertas significaciones se han instituido como *mejores*.
3. Debido a la verticalidad de las significaciones, no todas las personas tienen las mismas posibilidades. En este sentido se puede afirmar que la realidad está estructurada simbólicamente de manera desigual.
4. Cada persona puede conformar su identidad preferida. Ese proceso implica situar a cada cual desde las posibilidades que estructuralmente se le reconocen (Quién soy-quién quiero ser).
5. La herramientas de los teatros de participación ayudan a acercarse por medio de la imaginación a la delimitación de cada cual según su propia consigna.

Esta breve síntesis nos muestra la correlación que esta tesis establece entre significaciones imaginarias autónomas y teatros de participación; dado que los TP no se asumen como propuestas artísticas apolíticas, sino que plantean que desde la estética se establezcan las bases para generar una ética y una política.

Desde el fundamento de los TP se hace evidente que se construyen sobre las tendencias constrictivas y emancipadoras de la realidad. Es decir, que se asume la ambivalencia: estamos siempre situados socio-históricamente con significaciones heterónomas (verticales), con la posibilidad que el ser abierto de la realidad y la psique humana permiten (la imaginación de nuevas significaciones).

Se puede resumir que se eligen los teatros de participación porque ellos mismos buscan ser herramientas que permitan la simbolización y re-significación de las historias de vida de los participantes. Se busca, explícitamente, que sean escenarios donde la estética permita a cada cual imaginar su identidad preferida. Este proyecto estudia si dicha labor se logra y en qué sentido se da.

Este capítulo final persigue varios objetivos, para comenzar, se responde a la pregunta de investigación. En el siguiente apartado se recupera el proceso de la misma. Por último, se muestran las limitaciones que esta tesis enfrentó y se vislumbran las posibilidades que este trabajo desvela.

A. EN BUSCA DE RESPUESTAS.

Siempre se llega a alguna parte si se camina lo bastante.

Lewis Carroll. Alicia en el país de las maravillas.

Si recordamos la pregunta que guía esta tesis, aparece que se quería responder de qué manera los talleres de teatros de participación son escenarios que posibilitan la creación de significaciones imaginarias autónomas en contextos históricos.

La primera respuesta, que estaba ya implícita en la pregunta, y que se hizo explícita en la hipótesis, es que los teatros de participación sí crean lugares donde la significación autónoma de la vida se busca hacer realidad.

Fundamentar esta afirmación requiere entonces responder a la pregunta que explícitamente se nombró “de investigación”; es decir, sostener que los teatros de participación abren espacios de posibilidad para el ejercicio de la imaginación que lleva a la autonomía implica necesariamente decir cómo es que lo hacen.

A lo largo del proceso de investigación, estas dos preguntas se superponían en mi búsqueda. Al principio, cuando mis profesores me pedían tratar de ser objetiva y “tomar distancia” de mi objeto, parecía que la primera toma de distancia era no “asumir” que los TP eran escenarios donde se abrían las posibilidades de autonomía. Sin embargo, con el paso del tiempo, fui asumiendo que no hay preguntas sin supuestos. Es más, no hay enunciación sin supuestos. De manera que, con base en la revisión teórica realizada, elegí preguntar por las formas en las que tal autonomía se hacía presente en los talleres estudiados. Con la posibilidad de responder: de ninguna manera.

A dos años de las primeras intuiciones, puedo sostener hoy –con algo de sorpresa, en realidad– que la autonomía que propone Castoriadis se incentiva en los talleres de TP. Incluso puedo decir, que sucede más que apertura de posibilidades de autonomía.

¿Cómo es que sucede? Me parece que adquiere dos formas: por un lado, las dinámicas sociales que se establecen en el espacio que crean los talleres de TP, por otro lado, los ejercicios teatrales explícitos que se practican en los talleres.

La primera vía en la que la autonomía se hace posible es resultado de la estructuración del espacio simbólico en el que se instalan los talleres de TP. La manera de hablar entre el grupo (integrado por la colectiva y los asistentes), la manera de realizar las gestiones, la división de los ejercicios, las generalizaciones en femenino, el esfuerzo por relaciones horizontales, el tipo de contacto y relación (que tiene correspondencia directa con los ejercicios teatrales), hacen que en este espacio cambien las reglas sociales.

Lo permitido y lo prohibido en los talleres de teatros de participación es distinto a lo normado socio-culturalmente. En los talleres se estructura un espacio tal que no se permite ignorar al otro, imponerse sobre él; en cambio, se incentiva a mirar al otro, a escucharle, tocarle. Sin embargo, no sólo se cambian las reglas de lo permitido, sino que se propicia la reflexión comunitaria al respecto. Se discuten las diferencias entre la vida cotidiana y las propuestas del taller. Es en este momento de reflexión, toma de la palabra y socialización, que se comienzan a ver indicios de autonomía, tanto social como individual.

Quizá la reflexión más sorprendente a la que llegué al estudiar estos talleres, es que el verdadero germen de las posibilidades de autonomía que este ejercicio escénico abre, se relaciona directamente con las herramientas teatrales utilizadas.

Las herramientas teatrales, los ejercicios concretos que se realizan, llevan en ellos el germen de otras maneras de relacionarse con la alteridad. Llevan la impronta de buscar maneras no literales de simbolizar. Cargan la consigna de romper con la heteronomía de las significaciones sociales instituidas.

Los talleres de TP posibilitan la autonomía, porque buscan hacerlo. Porque brindan a sus asistentes herramientas –no sólo racionales–, para representar (tanto a sí mismos, como a los otros) de maneras no convencionales.

En los talleres de TP se trabaja siempre desde las historias reales de cada uno de los integrantes, y se invita a la ficción de la realidad, de la realidad propia, que cada cual encarna. Se toman las historias de los participantes, y se les incita a que ellos mismos simbolizen su historia, y después a que tomen distancia de ella por medio de una metaforización de la misma. Y al final del proceso, se abre un espacio para la reflexión de la experiencia (tanto de la recuperación de la historia, como de su representación y socialización) y ese es el germen de la autonomía.

Porque la autonomía nace cuando el sujeto cae en la cuenta de que es posible representar, y darle sentido a las experiencias, desde sí mismo, de maneras distintas. Cuando se rompe

con la ilusión de que la vida nos pasa de una manera que sólo admite una interpretación (que es casi siempre la hegemónica).

No sólo sucede que en los talleres, por medio de los ejercicios, se promueve el ejercicio autónomo, sino que además hay un énfasis social en ellos que permite pensar en la autonomía social y en la política.

Se hizo evidente tanto en las esculturas fluidas como en el ejercicio plástico de asociación, que los talleres ofrecen a los participantes herramientas que les permiten relacionarse con la alteridad de manera diversa; esto por medio de la interacción cotidiana dentro de los mismos y por la naturaleza misma de algunos ejercicios (sobre todo los del teatro playback de la segunda sesión y los del teatro del oprimido en la tercera sesión).

También se mostró que las reflexiones escritas en formato libre que realizaron los participantes nos dan cuenta de un proceso de pensamiento sobre la experiencia. Dichas reflexiones retoman las dimensiones emocionales, corporales, comunicativas y sociales que se promueven en este ejercicio escénico.

Si se tuviera que responder a la pregunta de investigación en una frase, se diría que los talleres de teatros de participación promueven las significaciones imaginarias generadas de forma autónoma por medio de ejercicios que tienen como consigna la metaforización y representación de las historias reales de los participantes. Además de que se instaura un espacio de co-creación desde estructuras relacionales que tienden a la horizontalidad y que brindan a los asistentes de maneras de relacionarse con la alteridad.

Esta es la respuesta que ahora esbozo, a la pregunta que planteé, en los términos que lo hice. Ahora bien, invito a no tomarla por sentada. Esta respuesta es el resultado de una reflexión individual con mucho tiempo inmersa en el tema, por lo tanto: con sesgos, supuestos y afectos.

A lo largo del capítulo anterior hay una serie de enunciaciones, de ejemplos, de muestras de los talleres. Que sólo son interpretables contextualmente, en el caso que aquí fue descrito, se miran a la luz de ciertos conceptos. Invito a pensar la respuesta desde estos

fragmentos de realidad. Mi respuesta es resultado de una manera posible de entretrejer ciertas partes de realidad elegidas de una manera. Invito al lector a buscar otras.

¿Por qué tejí las piezas de esa manera? Por mi historia. Por el proceso que esta tesis siguió. El siguiente apartado busca rescatar el proceso. Porque no se puede comprender la respuesta construida (en muchos sentidos elegida), sin entender el camino que la forjó. En muchos sentidos es el camino más importante que la respuesta.

B. SOBRE EL CAMINO.

Todo conocimiento es autoconocimiento.

Boaventura de Sousa Santos, Una Epistemología del Sur.

Hace aproximadamente dos años comenzó el proceso de esta tesis. Al inicio, tenía dos posibilidades de proyecto de investigación, o bien podía estudiar la comunicación pública de la ciencia desde las investigaciones biomédicas que se producen en Jalisco, o bien podía estudiar algo del fenómeno teatral en Guadalajara.

Desde el inicio, cuando pensaba en estudiar el teatro en la ciudad, pensaba en centrarme en sus implicaciones políticas. Pensé en algunos colectivos locales que hacen teatro político para niños.

En agosto de 2013 conocí los teatros de participación, asistí a los talleres gratuitos que con apoyos gubernamentales se ofrecieron en la ciudad. Ahí encontré un fenómeno que explícitamente mostraba lo que yo quería estudiar del teatro: sus posibilidades de cambio social, los esfuerzos por establecer maneras distintas de relacionarse con la alteridad.

Decidí elegir este fenómeno porque en él veía asuntos que consideraba deseables, y los valoraba ya que correspondían a mi búsqueda filosófica (específicamente la familiaridad con el pensamiento de Castoriadis); se podían relacionar con los conceptos y teorías que había construido a través de mi formación.

Hago estas precisiones porque me parece imposible separar el objeto de estudio de la persona que lo estudia. Esta decisión es epistemológica, porque se desprende del hecho de que no creo que tengamos acceso a la realidad en sí misma. En mi experiencia, todo lo que sé, y todo lo que me importa, es resultado de mí en mis circunstancias. En donde las circunstancias no son una mera escenografía, sino que afectan la escena de manera tal que mi vida sería otra con alguna variación en su contexto.

Esa decisión epistemológica fue uno de los mayores retos en este proceso de investigación, porque –no pocas veces– se me pedía: “tomar distancia de mi objeto”, “buscar la objetividad”, “buscar resultados fiables”. Nadie me dijo que buscara la verdad, pero nadie se hubiera decepcionado si la encontraba. Sin embargo, yo no podía ser objetiva, porque no puedo sostener epistemológicamente una adecuación entre la realidad y mi idea de ella.

La objetividad es metonímica, y yo decidí hacer mi tesis desde la particularidad, y por eso no tenía esperanzas de verdad, ni de universalidad (Santos, 2013). Quizá fue esa la primera gran decisión que se tomó para realizar este trabajo, pero esa decisión cambió todo: los autores que podían compaginar con esa visión, el tipo de mirada sobre la realidad, el tipo de trabajo de campo que podía ser consistente. Se puede sintetizar que mi elección epistemológica traía consigo otras decisiones que se hicieron patentes en el trabajo.

La segunda decisión es consecuencia de la anterior. Refiere a las precisiones éticas que se consideraron para este trabajo, por ejemplo, buscar ser crítica, lúcida, consciente, clara y explícita en todas las decisiones que este proyecto implicó. Esto significó plantear el cuestionamiento sobre el tipo de trabajo de campo que se quería realizar: ¿quería ir a observar un evento social que con otro propósito se realizaba?

Decidí que la única manera de ser consistente con la elección epistemológica y la teoría seleccionada, era ser igual de clara y explícita con las personas que serían estudiadas en el taller. Esto implicaba invitarlas a ser estudiadas. A cambio, ellas recibirían un taller gratuito. Producto de la generosidad de muchas personas.

Para mí no bastaba con que el consentimiento fuera voluntario, ni siquiera informado. Desde el inicio de esta tesis planteé trabajar con personas que quisieran acercarse a los talleres de TP, sabiendo que éstos serían estudiados.

La última consecuencia de la elección teórico-metodológica es que no puedo ofrecer conclusiones, puesto que concluir significaría instituir una manera de mirar la práctica estudiada que desdibuje las circunstancias particulares en las que el estudio se generó. No quiere decir que no tenga una perspectiva, sino justamente precisar eso, que es una manera posible de interpretar el fenómeno estudiado a la luz del marco teórico elegido.

Otro detalle interesante del proceso, fue aprender que los otros no son yo, y además, que no tienen que serlo. Asumía –sobre todo al comienzo– que la gente entendía lo mismo que yo cuando hablaba de teatros de participación y cuando hablaba de autonomía. Me tomó tiempo darme cuenta que cada término y concepto que usamos significa ciertas cosas dependiendo de nuestra historia personal, de nuestras circunstancias. Descubrí, que a menos que este trabajo fuera sólo para mí, iba a tener que hacer un esfuerzo por salir de mí, y tratar de explicar qué entendía por cada concepto, además de justificar en qué sentido se podía comprender de la manera que lo proponía.

Descubrí que buscar la horizontalidad era una tarea difícil, y menos romántica de lo que se percibe en el papel. Recuerdo que al leer a Sarah Corona (2012) me parecía poco esperanzador partir de un conflicto fundador en las relaciones sociales. Jamás consideré el tiempo que las personas requieren para re-pensar sus discursos, para decidir lo que se sienten cómodos haciendo y diciendo. Instituir relaciones horizontales implica relacionarse desde las alteridades, que comúnmente quieren cosas distintas, e incluso cuando buscan lo mismo, seguramente lo están comprendiendo de forma diversa.

Al inicio del apartado metodológico de esta tesis sostuve que este proceso es circular, que va de la teoría a la práctica constantemente. Lo que no dije fue que ese proceso implica muchas decisiones que van dejando fuera o conceptos o fenómenos socio-históricos.

Recuerdo que al terminar el trabajo de campo, mi primera sistematización (que recupero en el capítulo V) arrojaba ciertas categorías en vivo, cierta lista de temáticas relevantes que sobre la experiencia los participantes rescataban. Sin embargo, las prioridades en los temas (desde los participantes) no coinciden directamente con los conceptos que yo elegí para estudiar en los talleres.

Al darme cuenta de esto, acudí con mi profesor de Análisis e Interpretación (Dr. Carlos Vidales) y le pregunté qué podía analizar, o cómo podía hacerlo. Él respondió: en este momento tienes dos opciones, o bien, con base en las temáticas que los participantes recuperan buscas un marco teórico y re-planteas todo tu proyecto (haces teoría fundada), o bien, analizas lo que en tu marco teórico dijiste que analizarías. Añadió que con los plazos que tenía para terminar la tesis, él me sugería la segunda opción.

A partir de ese momento, traté de interpretar en los términos que había planteado, pero en un esfuerzo por dar voz a los participantes, añadí sus categorías en vivo, sus comentarios íntegros en las tablas y las reflexiones libres sin edición alguna (Anexo I). El aprendizaje fue en varios sentidos, por un lado noté una verticalidad que la investigación lleva intrínseca: el hecho de que el documento, las interpretaciones y las decisiones las tome yo, lo que además es una nueva dificultad para ser realmente horizontales. Después de notar los obstáculos para realizar una investigación horizontal, me di cuenta que lo único que podía realmente decidir era procurarla.

El camino hace la tesis. Mirar lo recorrido desde el momento actual hace notar el trayecto, las veredas elegidas, las formas de transitar. No se puede comprender una situación sin comprometerse con las circunstancias que la caracterizan. Por lo tanto, no se puede comprender esta tesis sin el camino que se recorrió para llegar a ella.

Sólo a partir de este relato se pueden valorar las respuestas a la pregunta de investigación, los aportes y las limitaciones que acompañan a este trabajo. El siguiente apartado busca dar cuenta del sitio al que se ha llegado, las características y las condiciones que lo acompañan.

C. EL SITIO DE LLEGADA (O DE PARTIDA).

1. *LIMITACIONES GENERALES DEL ESTUDIO.*

Gracias a las consideraciones anteriores se pueden delimitar los alcances de la respuesta a la pregunta de investigación. Si bien se dijo que los talleres de TP abren espacios donde la imaginación radical en un sentido estético es realizada, si bien es cierto que se instaure un espacio estético que incentiva la creación, la autonomía individual y da herramientas para el ejercicio de la autonomía social, hay que precisar que sólo es posible afirmar las enunciaciones anteriores desde un marco referencial dado, en una práctica situada socio históricamente.

Esto significa que los resultados que aquí se presentan son interpretaciones que la investigadora realiza de manera situada y contextual, que alguien más podría interpretar de forma diversa. El esfuerzo está centrado en mostrar los trozos de evidencias, las interpretaciones que de ellos se hacen y las inferencias que las sostienen.

A lo largo del texto, se ha enfatizado que estos talleres fueron estudiados en un contexto socio-histórico delimitado. Es momento de señalar la importancia de la frase, puesto que se está subrayando el hecho de que los talleres fueron “así” “ahí”. De manera que en otro momento, o espacio, seguramente habrían sido distintos.

No quiero decir que de esta delimitación se sigue que los mismos talleres en otras condiciones no propicien la imaginación, la estética, la creación o la autonomía. Más bien digo que se presentarían de formas diversas, y podrían no presentarse todas al mismo tiempo.

Hace unas semanas (mayo 2015) el mismo colectivo estuvo dando unos talleres similares en un centro comunitario de Tonalá; me parecía interesante escuchar, después de los días de ejercicios, que la gente comentaba muchas de las interpretaciones que esta tesis sostiene.

Lo que busco mostrar es lo problemático de la realidad social; por un lado, las afirmaciones no pueden salir de su particularidad, y por el otro lado, parece que hay cierto sustrato constante en las acciones sociales. Esta afirmación había sido esbozada en el primer capítulo, y ahora es de retomarla. Las acciones sociales son a la vez instituidas e instituyentes, crean y reproducen. De manera que los talleres de teatros de participación son lo que aquí se ha esbozado, a la vez que hay fragmentos que pueden variar.

Hemos aseverado que los teatros de participación crean escenarios que permiten la creación de significaciones imaginarias autónomas. Quizá una de las principales limitaciones del estudio se puede rastrear en la pregunta y en la hipótesis: los TP abonan a que la autonomía suceda, pero de ninguna manera la garantizan. Además que no son la única vía por la que la autonomía se puede realizar.

Los participantes que asistieron a los talleres son diversos. El rango de edad fue amplio, hubo variedad de género, de ocupaciones, de escolaridades, de experiencia con los TP, y por lo tanto, de reflexiones. Se puede constatar fácilmente cómo las reflexiones escritas en formato libre varían mucho entre sí: algunos fueron muy escuetos, mientras que otros reflexionaron mucho sobre algunos temas. No todos consideraron las mismas temáticas de las mismas maneras. ¿Cuál es la principal consecuencia de la diversidad? Que es probable que lo que aquí se sostiene de la experiencia de teatros de participación no sea igualmente verdad, en el mismo sentido, y con la misma intensidad, para todos los participantes.

Quiero decir, que la vivencia de los talleres es particular. En ese sentido, aunque se haya reiterado que este estudio no busca la universalidad, habría que aclarar que ya se han hecho generalizaciones. Se hace relevante, al menos enunciar, que la vivencia de los talleres debió haber sido distinta para cada uno de los participantes, y se consideró que se tenían las evidencias suficientes para afirmar ciertas enunciaciones de manera general.

Por último, quisiera hacer una anotación consecuencia de una de las interpretaciones que en este trabajo se sostiene. Se dijo que la práctica estética de los TP se instaura en un

espacio no- cotidiano. Que en consecuencia pone entre paréntesis las reglas del actuar cotidiano. Es justo en ese contexto que sucede lo que en esta tesis se describe. Lo cual implica que en un contexto cotidiano, es posible que suceda o no. Es decir, que no se sabe en qué sentido lo que en los talleres sucedió tiene incidencia en la vida de las personas.

2. LIMITACIONES CONSECUENCIA DE LA PERSPECTIVA TEÓRICA.

La postura elegida para este trabajo fue la del filósofo Cornelius Castoriadis, quien arrastra una dualidad cuerpo- mente especialmente evidente en su concepto de autonomía. Para Castoriadis la autonomía es una reflexión: un producto de la inteligencia. Que mira el cuerpo como un mero vehículo, como una herramienta para que las ideas salgan de la psique y pasen por el lenguaje.

Por tal motivo estudiar la autonomía –con este referente teórico– en talleres de teatro, se vuelve una tarea compleja. Especialmente si el tipo de teatro estudiado hace una apuesta explícita por salir de la literalidad del lenguaje. Entonces, necesariamente se está haciendo una apuesta por la no-racionalidad, por una recuperación del cuerpo y de lo emotivo. Estos conceptos son difícilmente perceptibles a través de la mirada teórica elegida.

Como consecuencia, se puede afirmar que la teoría de Castoriadis es parcial. Ayuda a ver ciertos procesos, sobre todo los que tienen que ver con creación y significación, que lamentablemente desde su perspectiva tienen acentos racionales, que ponen en pausa y no clarifican los procesos de la sensibilidad.

En otro sentido, la propuesta de Castoriadis pone un énfasis en la persona irremediablemente individual que cada uno de nosotros es. De manera que los conceptos de imaginación, autonomía individual y social, se sostienen desde la psique individual. Sin embargo, los teatros de participación ponen un acento en el hecho –igualmente irrenunciable– de que el teatro, y la vida, se hacen con los otros.

Parece que se vuelve al espejismo creado por la dicotomía individuo-sociedad, sin embargo, la propuesta de Castoriadis no acarrea completamente este conflicto. Desde el capítulo I de

este trabajo se anunciaron las dimensiones individuales y sociales de la vida humana. Lo que trato de mostrar ahora es que la propuesta de Castoriadis pone el fundamento último en la psique individual, mientras que los teatros parece que encuentran su raíz en momentos sociales.

La consecuencia de la afirmación anterior, es que Castoriadis nos dirá que el sujeto tiene que ser desde sí, y en los teatros lo vemos siendo siempre en una dialéctica entre él y los otros, que hace muchas veces indistinguible el momento individual. Lo cual no quiere decir que no se dé, simplemente que no es el contexto más apropiado para mirarlo.

3. LIMITACIONES CONSECUENCIA DE LA METODOLOGÍA.

En estos apartados se ha buscado mostrar un proceso de reflexión que dé cuenta de las consecuencias que han tenido las elecciones teóricas y las circunstancias del trabajo mismo. Esta sección busca dar cuenta de las derivaciones de la elección metodológica.

Al inicio de este proceso la intención era dar cuenta de cómo la experiencia de los talleres de TP incidía en la vida de los participantes. Sin embargo, dada la carencia de estudios sobre este fenómeno se tuvo que optar por hacer un estudio descriptivo que diera cuenta de qué eran los talleres y qué se podía encontrar en ellos. En este sentido, la primera consecuencia de la metodología es que dado que es un estudio descriptivo no puede brindar explicaciones.

Se enfrentaron varios problemas para la interpretación de los datos construidos. El primer problema fue que dado que los conceptos estaban unidos por la teoría de Castoriadis, se podía sostener teóricamente que la autonomía social implicaba momentos anteriores de autonomía individual y de imaginación radical. Sin embargo, como los datos no fueron recabados de manera estructurada, no era fácil distinguir si cuando un participante hablaba de autonomía social sostenía los momentos anteriores también.

Otra consecuencia de la no estructuración al recabar información es que no todos los participantes mencionaban los mismos temas. De manera que al interpretar no se sabía

cómo comprender la ausencia de afirmaciones sobre la autonomía individual, y la gran cantidad de afirmaciones sobre imaginación y autonomía social. Teóricamente la autonomía individual debía haber pasado, pero como no pasaba por el lenguaje, y Castoriadis lo requiere para hablar de autonomía, no se sabía qué era legítimo afirmar.

La intención inicial era hacer de la interpretación de los datos una tarea horizontal, es decir, una labor colectiva. Invitar a los asistentes a los talleres a un grupo de discusión para generar interpretaciones sobre la experiencia compartida. Lamentablemente, por razones de tiempo, no fue posible realizarlo. Por lo que notamos una inconsistencia en la búsqueda por la horizontalidad que sucede en los primeros momentos de la tesis (la construcción del problema, la elección teórica, la plataforma metodológica y el trabajo de campo), mientras que la interpretación fue un trabajo individual.

4. APORTACIONES.

Quizá la mayor aportación de un estudio descriptivo es abrir nuevas maneras de pensar y de mirar la realidad. Nuevos objetos por construir, incluso nuevas maneras de construirlos.

Esta tesis describe un fenómeno escénico contemporáneo, que gracias a su estudio puede germinar tanto como práctica social, además de como objeto de investigación.

A dos años de distancia, aún se sostiene pensar que si lo que en el fondo se busca son vías de cambio social, y cambio personal, la estética ofrece una gama de posibilidades. Este trabajo es una evidencia más.

Este trabajo logra tejer una conexión explícita entre dimensiones filosóficas (metafísica, epistemología, antropología), dimensiones sociales y estéticas. Se ha logrado estudiar un fragmento de la realidad de forma compleja: desde varias dimensiones.

El teatro ha sido muy poco estudiado, tanto en el contexto local, como en el mexicano. Una de las aportaciones más relevantes de este trabajo es la novedad del fenómeno estudiado, no sólo en referencia a lo raro de la propuesta escénica estudiada, sino al hecho mismo de que este trabajo estudia al teatro.

Si bien es cierto que no fue el objetivo hacer un recuento histórico exhaustivo, esta tesis incorpora en el registro histórico documental una descripción de una práctica escénica teatral no tradicional, que ha encontrado lugar en el contexto tapatío.

En cuanto a la metodología, esta tesis presenta nuevos instrumentos de recolección de información, que aunque cuentan con limitaciones (al igual que todos), muestran posibilidades para dar cuenta de procesos que no sólo pasan por la racionalidad.

Se muestra en qué sentido la búsqueda por la horizontalidad parte de una decisión epistemológica, que luego es ética, estética y política. Se abona a la construcción de referentes históricos que dibujen la búsqueda por relaciones sociales no verticales.

Por último, se logra crear un marco tanto teórico como metodológico, que permitió dar respuesta a la pregunta de investigación. Buscando siempre el cuidado y reflexividad teórica- metodológica.

5. CAMINOS POR RECORRER.

Antes de terminar este estudio, haré un esbozo de las temáticas que a lo largo del camino se fueron esbozando, y que muestran qué vías de investigación es posible tomar.

Se hace pertinente buscar la replicación de la investigación en otros contextos, puesto que tal labor podría brindar más sustento empírico a las afirmaciones que aquí se sostienen. De manera que se podría buscar el establecimiento de políticas culturales que privilegien actividades que tengan como resultados posibles herramientas para la autonomía social, y para la política.

Un foco distinto de investigación que brindaría otro tipo de información sería estudiar lo que sucede en las funciones de teatros de participación. Este trabajo se concentró en los talleres, sin embargo, se anuncia que hay particularidades de vínculos sociales y maneras de comunicación que se generan también en las funciones, y que son muy distintas a las aquí descritas.

Sería interesante que se realizara el primer objetivo que esta investigación buscaba cumplir: describir cómo la experiencia de los teatros de participación incide en la vida cotidiana de sus ejecutantes. Se considera que esta investigación puede sentar la base para que se desarrollen estudios más profundos en el futuro.

Se sugiere volver a analizar las esculturas fluidas que fueron recabadas para este trabajo, y verlas como un catálogo de asuntos que se podrían estudiar en los teatros de participación. Temas que van desde el discurso verbal, hasta los gestos, las interacciones entre los participantes, entre otros.

Por último, quisiera reiterar que en algún momento se tuvo que decidir si seguir con la interpretación que se tenía planeada para el trabajo o realizar teoría fundada. Cabe replantear ahora que otra vía de investigación es tomar las categorías en vivo y a partir de ellas realizar una nueva investigación, o incluso una nueva interpretación del material aquí recabado. Dicha investigación debería tener por foco las emociones y la corporalidad en los talleres de teatros de participación.

D. REFLEXIONES FINALES.

Tenemos arte para no morir de la verdad.

Nietzsche.

Este trabajo es producto de diversas miradas, de esfuerzos. Hace dos años me dijeron que eligiera un tema del que pudiese estudiar, pensar y re-elaborar durante dos años; elegí el objeto correcto.

La estética tiene maneras de embellecer lo social. Actualiza quizá la potencia más sublime de los humanos: su capacidad de crear, luego, de crearse. De imaginar distintas representaciones, distintas formas humanas y políticas.

El arte no es deseable porque nos permita un escape de la realidad, sino precisamente porque nos permite pensarla y experimentarla de manera distinta. Lo cual significa que por medio de la estética podemos vivirnos de manera distinta. Encontrar herramientas para lograr nuestra identidad preferida.

Quizá desde estas premisas quepa entonces plantear que se busca llevar a la academia el arte, para que con él como vehículo, se lleguen a imaginar relaciones diversas entre instituyente e instituido. Si estudiamos los procesos de creación y modificación de significaciones imaginarias, pensar en un mundo distinto se vuelve plausible.

Nunca sabremos qué es lo mejor para el mundo, ni para nosotros mismos. Y no tenemos más que a nuestra humanidad (con lo que eso signifique) para generar los propósitos de nuestras acciones sociales. Es aquí donde cabe la lección de la estética: no nos queda más que imaginar otros mundos posibles. Sin más garantía, y sin más fundamento, que nuestra actividad creativa detrás.

La lección de los teatros de participación reside en su fugacidad, en su existencia breve, en la que cada forma dura un instante. Donde cada afirmación acepta interpretaciones, donde nada se dice de una vez y para todas.

Los teatros de participación, como el arte, incitan al afecto por la incertidumbre –no sólo a su aceptación–. Se trata de localizar el sitio que lo incierto tiene en nuestras existencias y aprender a crearnos desde la incertidumbre radical que cada cual encarna.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Austin, J. (1982) *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona, España. Paidós.

Baraúna, T. y Motos, T. (2009). *De Freire a Boal*. (1ª edición). Ciudad Real: Ñaque Editora.

Boal, A. (2004). *El arco iris del deseo: del teatro experimental a la terapia*. España: Alba.

Boal, A. (1980a). *Teatro del oprimido: Ejercicios para actores y no actores*. México: Nueva Imagen.

Boal, A. (1980b). *Teatro del oprimido: Teoría y Práctica*. México: Nueva Imagen.

Boal, A. (1980c). *Técnicas Latinoamericanas de Teatro Popular*. México: Nueva Imagen.

Bourdieu, Pierre (1983): "The market of symbolic goods", *The Field of Cultural Production*. New York: Columbia University Press (1993). pp.112-141.

Bourdieu, P. (2000). *Intelectuales, Política y Poder*. Argentina: EUDEBA.

Bourdieu, P., Chamboredon, J.-C., & Passeron, J. C. (2007). *El oficio del sociólogo*. México: Siglo XXI.

Camarillo, C. (s.f.) *Introducción a los teatros de participación. Una metodología para trabajar con grupos a través del arte escénico*. (Artículo inédito). México, D.F.

Castoriadis, C. (2005a). *Ciudadanos sin brújula*. México: Ediciones Coyoacán.

Castoriadis, C. (1993a). *La institución imaginaria de la sociedad: el imaginario social y la institución*. Argentina: Tusquets.

Castoriadis, C. (1993b). *La institución imaginaria de la sociedad: marxismo y teoría revolucionaria*. Argentina: Tusquets.

Castoriadis, C. (1998). *El ascenso de la insignificancia*. España: Cátedra Frónesis. Universitat de Valencia.

Castoriadis, C. (2005b). *Las encrucijadas del laberinto: Los dominios del Hombre*. España: Gedisa.

Carey, James W. (1989): "A cultural approach to communication", "Mass Communication and Cultural Studies", "Reconceiving 'Mass' and 'Media'", "Overcoming resistance to

Cultural Studies”, *Communication as Culture. Essays on Media and Society*. New York & London: Routledge. pp.13-110.

Cerda Muños, A. (2002). *La actividad escénica en Guadalajara entre 1920 y 1990*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara. Disponible en: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/AlfredoCerde.pdf> Recuperada el 18 de mayo de 2015.

Corona, S. (2012). Notas para construir Metodologías Horizontales. En S. Corona, & O. Kaltmeier, *En diálogo. Metodologías horizontales en Ciencias Sociales y Culturales*. (págs. 85-110). España: Gedisa.

Dennis, B. (2009). Acting Up: Theatre of the Oppressed as a Critical Ethnography. *International Journal of Qualitative Methods*. 8 (2), 65-96. Disponible en:

<http://ehis.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?sid=fd5e3ef0-42a5-4f48-8e4f-6dd01980213e%40sessionmgr4&vid=2&hid=8> Visitada el 25/08/13

De Certeau, M. (1995). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México D.F.: Universidad Iberoamericana e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Enríquez, E. (2002). El relato de vida: interfaz entre intimidad y vida colectiva. *Perfiles Latinoamericanos*. No. 21 , 35-77.

Flick, U. (2007). *Introducción a la investigación cualitativa*. España: Morata.

Freire, P. (2010). *Cartas a quien pretende enseñar*. México: Siglo XXI.

Garavelli, M. (s.f.) Teatro espontáneo y Construcción de la memoria colectiva. *Centre for Playback theatre*. Recuperado en: <http://www.playbackcentre.org/> el 10/11/2013

Giddens, A. (1995). *La constitución de la sociedad: Bases para una teoría de la estructuración*. Argentina: Amorrotu.

Giménez, G. (2007) “La concepción simbólica de la cultura”, en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, Guadalajara, México, CONACULTA- ITESO, pp. 25-51

Guibal, F., & Ibáñez, A. (2006). *Cornelius Castoriadis: lo imaginario y la creación de la autonomía*. México: CUCSH-UdeG.

Hall, S. (2003). “Introducción: ¿quién necesita “identidad?””. En Hall, S. & Dugay P., *Cuestiones de identidad cultural*. (págs. 13-39). Buenos Aires: Amorrotu.

Joos, A. (2012). IMPROVISATION: AN EMPIRICAL STUDY ON IMPROVISATIONAL ACTION. *Cuadernos De Filosofía Latinoamericana*,33 (106), 79-91.

- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Murcia, España. CENDEAC- Paso de Gato.
- Menke, C. (2011). *Estética y Negatividad*. Buenos Aires, Argentina. Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A.
- Mora, B. (1985). *Notas para la historia del teatro en Jalisco*. Guadalajara: Gobierno del Estado de Jalisco.
- Moran, G.S., Alon, U.(2011). Playback theatre and recovery in mental health: preliminary evidence. *Arts in psychotherapy*. 38 (5). Pp. 318-324. Doi: 10.1016
- Motos- Teruel, T., Navarro- Amorós, A. (2012) Estrategias del *Teatro del Oprimido* para la formación permanente del profesorado(Spanish) , *Magis Revista Internacional De Investigación En Educación*, 4 (9), Valencia, España, Pp 619-635. Disponible en: <http://ehis.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=3&sid=f3b17f83-7c60-4898-b073-3ade2a0391e6%40sessionmgr198&hid=8> Visitada el 25-08-2013
- Ortega y Gasset, J. (1985). *El hombre y la gente*. México: Porrúa.
- Ortega y Gasset, J. (1986). *Unas lecciones de metafísica*. México: Porrúa.
- Österlind, Eva. (2008). Acting out of habits – can Theatre of the Oppressed promote change? Boal's theatre methods in relation to Bourdieu's concept of habitus. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. 13:1. Pp. 71-82. DOI:10.1080/13569780701825328
- Peters, John Durham (1999): “Introduction: the problem of Communication”, *Speaking into the Air. A history of the idea of communication*. Chicago & London: The University of Chicago Press. pp.1-31.
- Puga, I. (2012). Teatro del Oprimido: dispositivo crítico para la Psicología Social Comunitaria. *Revista Sociedad & Equidad*, N. 3, Chile, pp. 195-210.
- Rea, Dennis. (2008). Refugee performance: aesthetic representation and accountability in playback theatre. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*. 13:2. Pp. 211-215. DOI: 10.1080/13569780802054901
- Rancière, J. (2007). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Buenos Aires, Argentina. Libros del Zorzal.

- Rancièrè, J. (2011a). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Argentina. Prometeo Libros.
- Rancièrè, J. (2011b). *El tiempo de la igualdad. Diálogos sobre política y estética*. Barcelona, España. Herder.
- Revista Anthropos. Huellas del conocimiento. Barcelona, España. (229). 2010.
- Ruiz, M. (2010). El cuerpo humano como objeto estético. *A Parte Rei*. No. 72 , 1-7. Recuperado el 20 de Octubre de 2013 de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/calvente72.pdf>
- Santos, B. (2013). *Una Epistemología del Sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: Siglo XXI.
- Salamanca, M. G. (2011). *Autonomía y Ética Biomédica: Una propuesta*. (Tesis de Licenciatura inédita). Departamento de Filosofía. ITESO.
- Sartre, J. P. (2007). *El existencialismo es un humanismo*. México: Quinto Sol.
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la Representación. Una Introducción*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Schechner, R., Wirtschafter, B., Kaprow, A. (1973). *Teatro de guerrilla y happening*. Barcelona: Anagrama.
- Sewell, W. H. (2005). "Los conceptos de cultura", en G. Giménez, *Teoría y análisis de la cultura*, México, Conaculta-Ico cult, pp. 369-396.
- Tello, A. (1998). *Cinco años de teatro en Guadalajara 1992-1996*. Guadalajara: Secretaría de Cultura y Gobierno de Jalisco.
- Versényi, A. (1996). *El teatro en América Latina*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Verzero, L. (2014). La Escuela de Mimo Contemporáneo y Teatro Participativo: vínculos con prácticas teatrales militantes antes y durante la última dictadura argentina. *Question*, 1(41). Consultado el abril 16, 2014, de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/2078/1848>
- Zubiri, X. (1980). *Inteligencia y Realidad*. España: Alianza Editorial.
- Zubiri, X. (1982a). *Inteligencia y Logos*. España: Alianza Editorial.
- Zubiri, X. (1982b). *Inteligencia y Razón*. España: Alianza Editorial.

ANEXOS

ANEXO I: TRANSCRIPCIÓN DE REFLEXIONES LIBRES.²⁸

Reflexión I

TEATROS DE PARTICIPACIÓN

Los teatros de participación son modelos o métodos que permiten una comunicación diferente entre el actor y el público, donde no sólo este último se refleja en la función, sino que participa directamente en ella de diferentes formas.

Los teatros de participación sirven para la reflexión. Como público o actor, el papel que se representa en cada historia y las emociones envueltas puede permitir la autocrítica, dar a pensar en diferentes formas de actuar dentro del mismo contexto para de esta forma cambiar el contexto.

Me agradó bastante el taller porque me gusta el teatro pero siempre tuve bastantes preguntas sobre la forma en la que podía intervenir el teatro en la sociedad como un factor de cambio, después del taller puedo decir que a pesar de no conocer a los demás se dio una buena relación de respeto y fue en gran parte gracias a las historias o representaciones que se hicieron con los teatros de participación. Eso me deja la curiosidad de que si se puede lograr en un grupo pequeño, también se lograría en uno más grande, y así hasta cambiar muchas realidades.

Reflexión II

A mi entender, los teatros de participación con sus diferentes categorías parten del manejo y control de emociones. Por experiencias pasadas (en una clase de psicología llamada teoría y práctica del proceso grupal)

ya no puedo recordar los fundamentos o cuestiones históricas y no sé si Jacobo Levy Moreno dió origen a las dinámicas de grupos, las teorías de roles y todas esas cosas, pero si puedo afirmar que son herramientas muy buenas e impresionantes para desarrollar habilidades humanas tanto social como individualmente y por lo que entiendo esas habilidades son utilizadas en los teatros de participación para poder crear las escenas sin haberlas ensayado.

Por lo que pude observar se implementaron dinámicas principalmente con dos finalidades, la primera con una función de reconocimiento individual y la segunda para el trabajo en grupo, en su mayoría fueron grupales. Supongo que así fue y creo que debía de ser así ya que para poder transmitir emociones o sentimientos es importante primero sentirlos para después exteriorizarlos.

No dejo de lado las cuestiones relacionadas al teatro pero las dinámicas de grupos son una cosa impresionante que son capaces de cambiarte completamente la vida y que en mi caso particular han tenido un impacto muy grande, entiendo que hay dinámicas de todo tipo y con muchas finalidades(al menos quiero creer eso) pero en su mayoría es crear un ambiente para poder estimular a las personas y poder acelerar procesos mentales y sociales que de otra forma podrían tomar mucho tiempo o quizá ni se puedan dar condiciones socialmente.

²⁸ Todas las transcripciones que aquí se muestran fueron realizadas de manera literal, es decir, que no se corrigió ni la redacción, ni la ortografía de las mismas.

Las dinámicas implementadas en las 3 sesiones a las que pude asistir fueron para crear o estimular confianza entre los asistentes hasta llegar a crear las escenas de una historia.

Lo importante que me llevo es el trabajo en cuanto a confianza y es que es una característica humana muy compleja. La confianza puede ser muy fácil de crear o destruir y también puede ser muy difícil y todo depende de cuantas cosas tengas por dentro y que tanto estas dispuesto a arriesgar a navegar en un mundo donde tu no puedes tener todo controlado, por muy bien que hagas las cosas o por muy mal siempre existe una suerte que tu te creas y también una suerte que no hay forma de cambiarla, estas siempre con un riesgo en un mundo donde siempre hay intereses, siempre existen problemas. Según yo mi mundo interior es un mundo de mucha paz y de mucha tranquilidad, pero afuera de mi mundo a veces me toca, a veces cometo errores y cuando ví "trabajo de grupo" ni loco desaprovecho la oportunidad, como sea algo te llevas.

No es algo que te llevas y que a la semana te ayuda, es algo que te llevas en la vida, vas desarrollando y a veces sin entenderlo vas haciendote de habilidades impresionantes, cuando participé en las dinámicas de grupos hace tiempo (2007) se creo un ambiente impresionante donde me conocí a mi mismo y conocí muchas cosas sociales que no sabría explicarlas pero por lo que pude ver ahí hay un mundo que quizá ni recorrí la punta del iceberg, la verdad ya ni sé si estoy loco o es verdad eso (yo quiero creer que si) pero al menos me han ayudado en momentos muy claves de mi vida que quizá de alguna otra forma hubiese tomado decisiones equivocadas (igual me sigo equivocando).

Reflexión III

El teatro participativo

En mi parecer el teatro participativo es un enfoque teatral que a diferencia del teatro tradicional en el que existe la 4ta pared, es elemental fomentar la participación de los espectadores e inmiscuirlos en las escenas, historias y el espacio del cuál también estan siendo parte. Esto genera un vínculo más profundo con el espectador ya que este se anima a contar alguna historia personal y cotidiana, y permite que otros (los actores) la actúen, en una dinámica de espejo de emociones.

El teatro participativo también tiene un componente importante que es la improvisación, es decir, dejarse llevar más por el cuerpo que por la razón, animándose a participar; aunque para ello es conveniente que primero se genere un clima de empatía entre todos los participantes. Una vez que el grupo se conoce, se genera un clima de confianza que permite a la persona atravesarse a hacer con su cuerpo, rompiendo rutinas y estructuras.

Como todo arte, el teatro también es de utilidad, quebranta rutinas y te hace manifestar sentimientos y acciones que de otra manera sería difícil, trabajas desde el ridículo y te fortaleces, te da seguridad en tu persona y en los demás que no conoces. Los teatros participativos fomentan la creatividad, la comunicación, el respeto, la escucha, la expresividad corporal, la integración con los otros "desconocidos" y la inclusión, pues se acepta a personas de distinta edad, profesión, intereses personales, entre otros valores y aptitudes.

La experiencia que viví en el taller organizado por Grace fue muy enriquecedora. Por un lado me permitió revivir algo que hace poco descubrí y que me encanta, la posibilidad de continuar y practicar acercamientos a "el hacer" teatro. Conocí un grupo de gente (participantes y miembros del colectivo de teatro participativo) con la que me sentí cómoda, feliz y con apertura. Conocí otro enfoque de teatro, el participativo. Y repasé

desde la práctica y desde la teoría enfoques teatrales como el teatro del oprimido, el teatro espontáneo y el teatro play back.

Si bien el taller fue de corta duración, 4 sesiones, me parece que estuvo muy completo e integral pues se revisaron conceptos, se practicó bastante con el cuerpo, se invitó a ver funciones de este tipo de teatro y a la vez los integrantes contribuimos al trabajo de campo de una investigación. Me alegra que dicha investigación sea también participativa y que deje algo en concreto en las personas más allá de un documento impreso para ser leído por expertos.

Me gustó mucho la dinámica de las esculturas fluídas y como expresan diversas emociones de una historia contada, la de las manos que guiaban al otro y la del tren ciego.

Ahora estaré pendiente de la continuidad para practicar este arte que tanto me gusta y difundirlo, el punto es ir creando redes para estar en constante apoyo.

Gracias por el taller.

A seguir haciendo teatro...

Reflexión IV

- Me llevo una experiencia de formas de expresión de sentimiento, de comunicación y de agrupamiento.
- Puedo utilizar eso mismo en mi vida personal y en los grupos en los que participo.
- Lo que más me iluminó fue el teatro del oprimido de Augusto Boal, simplemente el tener la idea y ver una representación de ella me sugirió muchas posibilidades de aprovechamiento personal, familiar y profesional.

Muchas gracias a todos ustedes, Grace y compañeros.

Reflexión V

Se me hace increíble lo fácil que fue unirme tanto con gente que no conocía. Aprendí a descubrirme y a ver las cosas de un punto de vista diferente. Disfruté mucho esto y aprendí muchas cosas pero lo que me llevo más claro es que todos tenemos algo de locos, pero es mejor cuando lo compartimos. B.

Reflexión VI

Aprendí a tener más confianza en mí mismo y disfrutar más de conocer a otras personas. Me ayudó a ser más extrovertido.

Reflexión VII

Aprendí a expresarme mejor con mi cuerpo (principalmente) pero también a escuchar a los demás. Me gustó mucho el “zip, zap, zuuúm”

Reflexión VIII

Estoy usando el teatro- teatralidad como una herramienta pedagógica. Las personas NECESITAN experimentos y experimentar su cuerpo, su intelecto, su espíritu.

Mis alumnos me lo agradecen y me recuerdan.

Reflexión IX

Teatros de participación:

Representan para mí la oportunidad de cohesión(o conexión la letra es difícil de distinguir) con la gente, de servir de una manera honesta, de acompañar y abrazar desde el escenario.

En lo personal son el espacio de saneamiento de lo cotidiano, me enseñan a lanzarme al vacío sin miedo de estrellarme en el fin de la caída; trabajo 100% en equipo sin egocentrismos.

Oportunidad y espacio para ser, sentir y compartir.

Gracias.

Reflexión X. Nota: subrayado del participante.

Ver es más que mirar. El teatro es visión contemplativa. Esto es lo que he visto: me he visto en los otros al tiempo que ellos se han visto en mí. Veo que en el taller pudimos saborear la presencia de los otros a través del cuerpo, la imaginación, el humor, la palabra, el juego. Me sentí involucrado, de modo que esta experiencia me ha dado luz para transportar los aprendizajes a mi práctica profesional como maestro. ¡Extraordinario!

Reflexión XI.

Ritmo, movimiento, regresar al principio o algún momento, felicidad, tristeza y alegría, encontrar, conectar con los otros, conmigo mismo al desentenderme de mí mismo.

Herramientas nuevas para mí, camino, amigos nuevos en mi camino, esto he recibido y dado en este taller.

Reflexión XII

¿Qué son los TP?

Una serie de estrategias teatrales que convocan a traer a la mente situaciones de la vida (sucesos, problemáticas, sentimientos, emociones) en la persona para en un segundo punto compartirlo con el otro, que en muchos casos deja de ser “el otro” y se convierte en un “nosotros”. Porque nos damos cuenta que nos identificamos y nos vemos reflejados con las historias.

T.P. también me convoca a pensar en diferentes soluciones, a cambiar roles, a escuchar diferentes posicionamientos.

¿Dónde lo puedo utilizar? Aulas de clase, proyectos comunitarios. Cualquier edad. Para: detectar problemáticas. Confianza en grupos, tomar decisiones, plasmar acuerdos.

Cuando pienso en teatros de participación pienso en compartir y recrear la vida.

Reflexión XIII

Lo que ocurre en este espacio es menos palabras y más entendimiento, es expresar con el cuerpo y ser entendido, no a la perfección, sino consciente de no poder ser el o la otra, pero encontrar algo en común.

Gracias a esto no sólo se trata de problemáticas a presentar, sino de una sensibilización de la misma y la apreciación de las posibles soluciones.

Durante los días de asistencia me sentí en conjunto y en un entendimiento sin ni siquiera saber el nombre de los demás.

Reflexión XIV

Es un acercamiento corto y conciso sobre los teatros de participación. Considero que me voy con ideas muy prácticas sobre las técnicas presentadas, con varias actividades y dinámicas a poner en práctica en algunas situaciones.

Sin embargo, también me quedo con curiosidad y con ganas de profundizar en la vida real experimentando en comunidades específicamente lo del socio-drama para ver cómo funciona.

En mi bagaje más personal me voy con ideas más reforzadas sobre el sentido de la comunidad, de su importancia, utilidad y sobre todo necesidad actual que tenemos como sociedad. Para mí es la conciencia, unidad, participación, involucramiento que necesitamos para afrontar, resolver, mejorar la ciudad y sociedad que somos todos. El “yo”, el “nosotros y nosotras”, los “otros y otras” porque todos somos los otros, las otras, nosotros, nosotras y el yo.

Reflexión XV

El taller de TP significó:

- Liberar mi capacidad de expresar emociones.
 - Experimentar diferentes formas de comunicación no verbal.
 - Reflexionar sobre los problemas de género.
 - Conocer técnicas de integración.
 - Identificar reacciones en la interacción con los demás que son problemáticas.
 - Conocer técnicas para re-significar vivencias.
 - Acercarme a ti, a tu mundo.
-

Reflexión XVI

Voy a escribir en horizontal porque voltear la hoja es una analogía con las inversiones que los teatros de participación hacen posibles. También voy a escribir intencionalmente en primera persona y no en tercera, porque en lo TP las subjetividades son importantísimas y sus bellísimas parcialidades son explicitadas. Creo que los teatros de participación son e implican un giro. No sólo por la pretensión de romper una cuarta pared, pero también por ella: desestabilizan el distanciamiento que acostumbramos a tener frente a los problemas de las otras, sus dolores, sus goces, sus miedos, sus deseos. No sólo rompen, entonces, esa cuarta pared en el teatro, sino que agrietan un poco las paredes-coraza que hemos ido instalando entre las personas-cuerpos-mentes-almas. También nos permiten aventurarnos a disolver fronteras entre la razón y la pasión: en las (re)presentaciones ((auto)(re)presentaciones)se entretujan y mezclan las razones y las pasiones, y unas,

indistinguibles a veces de otras, son igualmente válidas. Válidas no en un sentido rígido y logicista, sino más cercano a alguna especie de hermenéutica, de entendimiento –más que “de”- con las otras, y quizá, eventualmente, la (con)formación de un nosotros. Pero eso, creo, es tan frecuente que en el grupo insistamos con la idea aparentemente obvia de que los teatros de participación son comunicación, porque lo son, en el sentido etimológico también, porque no sólo nos hablamos con las bocas, con las ojas, con las manas y con toda la cuerpo, sino que tenemos la oportunidad de verdaderamente poner (nos) en común.

Con toda mi corazona. Nuestra corazona.

Reflexión XVII

Teatros de participación.

Me gusta la idea de participar como espectadora y actriz. Es impactante ver cómo se puede reflejar un sentimiento propio en experiencia ajena. Y cómo existe cierto tipo de comunicación silenciosa que nos “conecta” con todos.

Me gustaron mucho también las actividades que hacíamos para aflojar el cuerpo. Recuerdo un día que llegué muy tensa y al final del taller me sentía muy “aguada”; ayuda a sacar la tensión.

Algo de lo que aprendí es que todos hemos vivido situaciones en las que nos hemos sentido oprimidos: todos hemos sufrido (y hemos hecho sufrir) y esas experiencias (contarlas) te hacen empatizar con la gente y te sientes más “agusto” con gente que “sabes que te entiende”.

Reflexión XVIII

El TP es una corriente que surgió como un ensayo por solucionar problemas que ocurrían en la vida cotidiana. En este tipo de teatro los actores llevan a escena una historia relatada por una o más personas del grupo o público representando emociones, actitudes, personajes relacionados, ambientes, escenas. Los actores llevan a escena lo que les evocó la historia y generalmente refleja algo en las personas que relataron y lo a los otros espectadores.

El taller consistió en 4 sábados y se vieron distintas corrientes del TP. Realizamos puestas en escena de emociones (estatuas móviles), espejo con otras personas (seguir la mano del compañero), contamos historias fuertes y no muy agradables (la fotografía). Lo interesante es que al final con cada puesta en escena me sentía identificada con varias cosas y vi distintas soluciones a problemas que a veces no son tan evidentes.

El teatro participativo está ocurriendo en mi vida todo el tiempo, todo el tiempo hay actores en la obra de teatro. Si algo no funciona es cuestión de moverse al lado de los zapatos del otro (no se puede estar exactamente en sus zapatos), congelar la escena, salirse, ver qué es lo que tiene cada actor que decidir, considerar las emociones evocadas y de ahí cambiar a la mejor solución donde todos se beneficien o al menos nadie se perjudique.

Reflexión XIX

La experiencia de los teatros de participación ha sido muy liberadora para compartir, para voltear a venos, para escucharnos, para reírnos, para reflexionar, para sentir.

Me gustó mucho el trabajo que se hace con el cuerpo hay mucha liberación de emociones, sentimientos y experiencias.

Creo que es importante trabajar y equilibrar el trabajo con el cuerpo y la mente, a mí, me sirvió para desinhibirme, para sentirme más segura de mí y para experimentar otras áreas de mi vida y encontrar otras alternativas en la vida, siempre para el crecimiento personal.

Ha sido una experiencia muy grata haber hecho este taller y haber explorado esta parte ya que a veces pensamos que somos los únicos que vivimos alguna situación y cuando la compartimos vemos que a otros también les pasa, y la importancia de COMPARTIR NOS hace encontrar nuevas soluciones a nuestros problemas.

Finalmente, me deja la alegría de saber que esto se hace en los países latinoamericanos, que como México, fueron oprimidos por el sistema y saber que están ustedes con una herramienta para impulsar este cambio y crear CONCIENCIA Y SENSIBILIZARNOS con una alternativa para trazar el cambio para ser mejores personas, donde todas las voces sean escuchadas y se tome la mejor decisión para el bien común.

También me sirvió para la liberación de las emociones y sentimientos oprimidos y reprimidos

Gracias! 😊

Reflexión XX

El taller fue un momento para ser yo y ser con los demás a través del cuerpo. A través de los gestos, sonidos, movimiento, transmití y entendí cosas sobre mí y sobre las otras. Lo que más me quedó es esta red de confianza que creamos primero, para que las otras puedan sentirme y yo pueda sentir las.

Muchas veces suprimo emociones que no considero importantes, pero al ponerlas en común me doy cuenta que sí son importantes y que las comparto con otras personas. Me quedé con la sensación de que estamos en el mismo barco. Lo de las emociones es parecido a lo del cuerpo. Movimientos de los que no estoy consciente (que suprimo en mi pensar) pero que están ahí y significan algo y me dicen algo sobre mí y sobre cómo me relaciono con las otras.

Retomar lo que dicen nuestros cuerpos y estar plenamente conscientes. Do not numb! Feel!

Reflexión XXI

¿Qué son para mí los teatros de participación?

Son una herramienta, vehículo, puente, destino elegido aunque pareciera contradictorio.

Son una forma lúdica- pedagógica para comunicarnos con las otras, es un lenguaje que conecta a todos los sentidos.

Mi reflexión tiene que ver con la experiencia tanto como asistente al taller impartido por Carlos Camarillo, la conformación de un colectivo de teatros de participación y mi posicionamiento público-político con respecto al arte y a la realidad en la que vivo.

Los teatros de participación para mí han significado y están significando un reto para conectar con mi cuerpo y mis emociones con discursos más allá del lenguaje oral o escrito rígido y lleno de códigos restringidos.

Me han aportado mayor seguridad para mi trabajo y mi formación autogestiva como educadora popular que es a lo que aspiro.

Ha habido momentos en los que quisiera pasar del teatro playback a otras propuestas de los TP, como el teatro foro, el sociodrama y sobre todo el teatro del oprimido, pues de fondo lo que busco es por medio de los TP contribuir a la transformación social, busco aprender, compartir, construir, avanzar, lanzarme al vacío pero quiero pasar de los relatos cotidianos que no enfatizan en hacer evidentes las situaciones y posiciones opresoras presentes en nuestras vidas a trabajar y a poner en marcha los TP como medio para la transformación social, en procesos más colectivos.

Por el momento es todo.

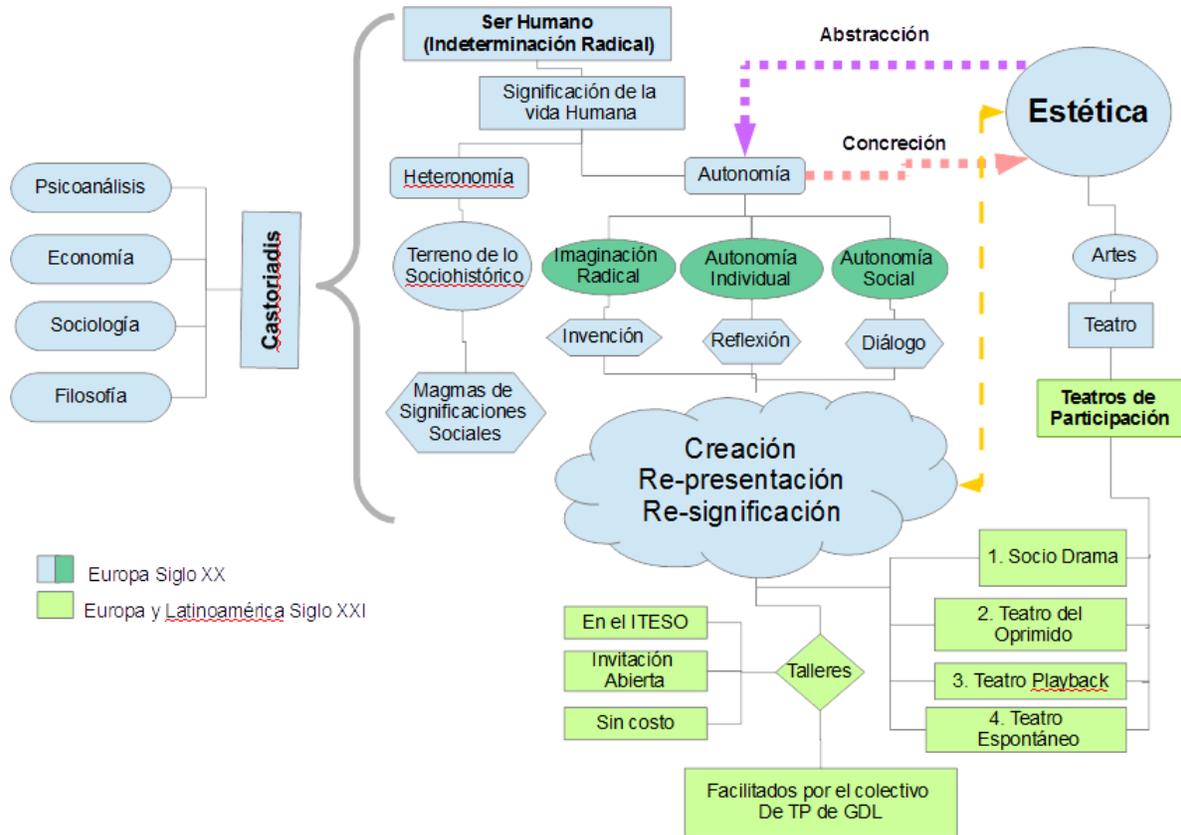
ANEXO II: ÍNDICE DE TABLAS.

<i>Tabla 1 Comparación: Teatro clásico y teatros de participación. Elaboración propia.</i>	20
<i>Tabla 2 Horario seguido en la sesión del 13 de septiembre de 2014. Elaboración propia.</i>	79
<i>Tabla 3 Relación de conceptos. Elaboración propia.</i>	81
<i>Tabla 4 Operacionalización de conceptos. Elaboración propia.</i>	81
<i>Tabla 5 Relación de categorías de la investigación. Elaboración propia.</i>	84
<i>Tabla 6 Registro de asistencia a los talleres. Elaboración propia.</i>	95
<i>Tabla 7 Síntesis de reflexiones libres. Categoría: Espacio estético. Elaboración propia.</i>	103
<i>Tabla 8 Síntesis de reflexiones libres. Categoría: Mecanismos de expresión estética. Elaboración propia.</i>	104
<i>Tabla 9 Cuantificación de aparición de categorías en reflexiones libres. Elaboración propia.</i>	112
<i>Tabla 10 Síntesis de reflexiones libres. Categoría: Autonomía individual/emancipación. Elaboración propia.</i>	113
<i>Tabla 11 Síntesis de reflexiones libres. Categoría: Autonomía social/comunicación/política. Elaboración propia.</i>	126
<i>Tabla 12 Sistematización de ejercicio plástico de asociación. Elaboración propia.</i>	129

ANEXO III: OPERACIONALIZACIÓN DE VARIABLES.

Variable	Unidad de análisis	Observable	Metodología	Métodos	Técnicas	Recursos	Tiempos	Resultado
Estética	Imaginación radical	Presentación, representación, emociones, sentimientos, corporalidad.	Cualitativa	Inductivo	Reflexiones escritas formato libre y esculturas fluidas	Registro audiovisual y reflexión escrita.	Realizado en septiembre de 2014.	Videograbación y reflexión escrita.
Autonomía individual	Emancipación	Reflexión, conciencia, darse cuenta, resignificación, expresión, autocrítica, poder, posibilidad.	Cualitativa	Inductivo	Reflexiones escritas en formato libre	Reflexión escrita.	Realizado en septiembre de 2014.	Reflexión escrita.
Autonomía social	Política	Comunicación, comunidad, diálogo, vínculos, relaciones, cambio social, transformación social, conciencia social, participación.	Cualitativa	Inductivo	Reflexiones escritas en formato libre y ejercicio plástico	Reflexión escrita y registro plástico.	Realizado en septiembre de 2014.	Reflexión escrita y cartel.

ANEXO IV: MAPA HEURÍSTICO DE LA TESIS.



ANEXO V: DESCRIPCIÓN DE LOS TALLERES.

Descripción de taller: “Introducción a los Teatros de Participación”.

Realizado por: Colectivo de Teatros de Participación de la Ciudad de Guadalajara.

Sesión 1. 23 de Agosto 2014. Sobre Nosotros y los otros.			
Ejercicio²⁹	Descripción	Duración (aprox)³⁰	Coordina
Caldeamiento	Se irá generando el ambiente para comenzar el taller, con pláticas con los participantes y la presentación del colectivo.	15'	Grace
Cuerda Imaginaria	Se les pide que tomen una cuerda y la describan, después se pide que se vayan agrupando con base en distintos criterios.	15'	Rocío
Nombres en orden alfabético	Se pide que se acomoden por orden alfabético sin decir nada, sólo se indica dónde comienza la “A” y donde termina la “Z”.	10'	Jesús
División en tribus (generan danza)	Se pide se vayan agrupando bajo diferentes criterios y eventualmente que generen una danza de su tribu. Después cada tribu presenta su danza y el resto del grupo la imita.	30'	Enrique
Caminar por el espacio/saludos	Los asistentes caminan por el espacio haciendo contacto visual con los compañeros, luego se pide que se saluden con distintos tipos de gestos.	20'	Rocío
Lugar más oscuro/ claro	Se les pide que encuentren el lugar más oscuro del salón y digan lo que no les gustaría que pasara en el taller. Después se les pide que vayan al lugar más luminoso y verbalicen lo que les gustaría que sucediera.	15'	Enrique
Tocar el hombro de quien más conoces	Se les pide que toquen el hombro de la persona que más conocen.	10'	Enrique
Leer la mano de quien menos conoces	Se les pide que se reúnan con la persona que menos conocen y le lean la mano.	15'	Enrique
Nudo humano	Se hace un círculo entre todos los integrantes y se les pide que se enreden y luego se desenreden sin soltarse.	20'	Enrique
Explicación	Se hace brindará el panorama general sobre qué son los TP con la base del generar un nosotros. Partir de la estética para generar una ética y una política.	20'	Grace

²⁹ En cada ejercicio se irá dando una breve explicación sobre el tema general de la sesión, además de una explicación de las funciones de la técnica.

³⁰ La duración de los ejercicios dependerá de la cantidad de participantes.

Sesión 2. 30 de Agosto 2014.			
Construir un nosotros: tribu.			
Ejercicio	Descripción	Duración (aprox)	Coordina
Caldeamiento	Se retoma lo que le ha sucedido a cada cual en la semana y se hace un recuento de la sesión anterior.	15'	Grace
Recibir a todos con valla	Se hace una valla y cada uno va pasando mientras los otros usan metáforas para darnos la bienvenida.	10'	Enrique
Zip/zap	Se explica el juego zip/zap que con una serie de códigos e instrucciones que todo el grupo sigue al mismo tiempo.	15'	Enrique
Espejo/ espejo colombiano	Una persona sigue los movimientos que otra propone. Espejo colombiano: los dos proponen y se siguen al mismo tiempo.	15'	Jesús
Seguir la mano del compañero	Un compañero guía al otro con su mano, la consigna del segundo es no separarse de la mano del primero.	15'	Evelyn
Conducción ojos cerrados	Un compañero cierra los ojos y el otro lo guía por medio de una serie de palmaditas en la cabeza. Se puede hacer en grupos.	10'	Evelyn
Mamá / hijo	Se hace un círculo y la persona a la izquierda será mamá y la persona a la derecha será el hijo, cada cual hace un sonido para llamar a su hijo, luego se separan y la consigna es encontrar a mamá y a hijo y reconstruir el círculo.	20'	Fer
¿puedo? puedes	Se hacen círculos y se intercambian lugares preguntando antes si puedes tomar el lugar del otro.	15'	Fer/Enrique/ Evelyn
1,2,3,4	Se hace un círculo y todos siguen un ritmo, donde primero se cuenta y después cada número es cambiado por un gesto.	15'	Grace
Danza tribu	Se hace un gran círculo con un ritmo y luego cada persona propone un movimiento y lo va enseñando a cada uno de los miembros de la tribu.	20'	Fer
Explicación	En los TP se busca la construcción de un nosotros con el público, se cambian las metáforas sobre las que se construye la acción teatral. Se explican las premisas del teatro playback y el teatro espontáneo.	20'	Grace

Sesión 3. 6 de Septiembre 2014.**Teatro del Oprimido.**

Ejercicio	Descripción	Duración (aprox)	Coordina
Ejercicios de caldeoamiento	Se utilizan los códigos generados en la sesión anterior: 1,2,3,4. Bola blanca.	15´	Fer
¿Qué estás haciendo?	Se dividen en grupos y cada uno realiza una acción con el cuerpo que otro compañero le indica y se van turnando.	15´	Fer
Relajación corporal	Se concientiza sobre el propio cuerpo y sus movimientos hasta llegar a una relajación completa.	10´	Uriel
Teatro imagen	Se cierran los ojos y se retoma una situación de opresión, se le muestra y describe al compañero como si fuera una foto. Se reúnen por tipo de opresión. Se genera imagen corporal de la misma.	30´	Enrique
TO	Se presentan las imágenes a todos y se experimenta cómo pasar de la situación actual a la ideal.	15´	Grace
Esculturas fluidas/línea neutra	En pequeños equipos se explica cómo se trabaja la línea neutra y cómo alguien comparte algo y los demás lo actúan, con un gesto y un sonido.	45´	Miguel
Cardumen/coro	Se proponen distintos gestos/sonidos para representar la emoción compartida.	30´	NA
Cierre	Se realizan esculturas fluidas que representen los sentimientos vividos durante la sesión.	10´	Jesús

Sesión 4. 13 de Septiembre 2014.**Sociodrama.**

Ejercicio	Descripción	Duración (aprox)	Coordina
Ejercicios de caldeamiento	Se utilizan los códigos generados en sesiones anteriores, puede ser zip, zap, ¿puedo? Puedes, 1,2,3,4.	15'	Grace
Caldeamiento sociodrama	En parejas se cuenta una historia en primera persona, después la otra persona trata de replicarla justamente (en primera persona) y viceversa. Explicación empatía.	15'	Uriel y retroalimenta Jesús
Elección de problema/trama	Se elige un problema social a representar y se genera una pequeña escena que es mostrada a los espectadores. En este caso problemas escolares. Se reúnen por temática y crean la escena.	30'	Uriel
Modificación de escenas	El espectador puede modificar las escenas, de manera física o incluirse en la escena. Se les pide que se reflejen en los personajes y se realizan ejercicios de: espejo, dobles e inversión de roles.	30'	Rox, Miguel y Uriel
Reflexión tesis	En una hoja en blanco, se les pide generar un texto libre sobre los teatros de participación, dicho texto será analizado para la tesis.		Jesús
Función	Se trabaja paso por paso cómo se realiza una función de teatro play back.	1 hora	Grace
Cierre	Multiplicación dramática y escalera de emociones.	20'	Jesús

ANEXO VI: CONSTANCIA DE PARTICIPACIÓN EN LOS TALLERES.

A continuación se muestra un modelo de la constancia que fue entregada a cada uno de los asistentes a los talleres de teatros de participación aquí estudiados.



El colectivo de Teatros de Participación de la ciudad de Guadalajara
otorga la presente
constancia de participación a:

Grace Gómez Quiroga

En el taller "Introducción a los Teatros de Participación" con duración de 15 horas.
Llevado a cabo 23 y 30 de Agosto y 6 y 13 de Septiembre de 2014.



Tlaquepaque, Jalisco
13 de septiembre de 2014

Grace Salamanca



ANEXO VII: LOGO DE TRIBU. COLECTIVA DE TEATROS DE PARTICIPACIÓN DE GUADALAJARA.

