



INTRODUCCIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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